

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

ARTES DE DIZER A PEDRA ARREPENDIDA: TRADIÇÃO ORAL EM  
NATIVIDADE (TO)  
(Dissertação de Mestrado)

Elizeth da Costa Alves

Goiânia  
2011

ELIZETH DA COSTA ALVES

ARTES DE DIZER A PEDRA ARREPENDIDA: TRADIÇÃO ORAL EM  
NATIVIDADE (TO)  
(Dissertação de Mestrado)

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária – da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Albertina Vicentini

Linha de pesquisa: Literatura e Produção Cultural

Goiânia  
2011

**ELIZETH DA COSTA ALVES**

**ARTES DE DIZER A PEDRA ARREPENDIDA: TRADIÇÃO ORAL EM  
NATIVIDADE (TO)**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Albertina Vicentini  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

---

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo  
Universidade Federal do Tocantins

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Luisa Laboissière de Carvalho  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

A meus pais, Edi e Ana, que, sem diplomas em mãos, ensinaram-me muito sobre a vida.



## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, luz maior do meu caminho e fonte de minha inspiração.

Em especial, minha gratidão à minha família e ao meu namorado, Wendel Alves Santana, pela compreensão durante as longas horas de estudo e por darem uma base sólida de amor.

Ao Programa Internacional de Bolsas de Pós-graduação da Fundação Ford e à Fundação Carlos Chagas pelo efetivo apoio dado à concretização deste trabalho.

À minha orientadora professora Dra. Albertina Vicentini, pela compreensão, presteza e paciência que demonstrou em todas as etapas desta dissertação.

Ao meu querido e eterno professor Dr. Flávio Pereira Camargo, pelo incentivo, confiança e força nos momentos de desânimo. A você, sou eternamente grata, pois me fez acreditar no meu potencial.

Às amigas Anaídes de Melo Franca e Vanuza Belém, pelo apoio, pela estadia e pela companhia verdadeira; e aos amigos Breno Suarte e Márcio Cardoso também pelo apoio e ajuda na realização da pesquisa de campo em Natividade – TO.

Aos contadores da história objeto de nosso trabalho, Joaquim Rodrigues de Cerqueira, Felisberta Pereira da Silva, Filadélfio Nunes e Breno Suarte Cruz; e a Simone Camelo Araújo, coordenadora da Associação Cultural de Moradores de Natividade (ASCCUNA) pela colaboração e disponibilidade.

A todos os colaboradores: ASCCUNA, IPHAN e Biblioteca Municipal de Natividade.

A todos que contribuíram para minha formação e para a conclusão desta pesquisa. A todos vocês, dedico este trabalho.

*Que seria da humanidade se ela sempre se encontrasse  
diante da Verdade nua e crua?*

*Que seria, igualmente, dela se tudo não passasse de  
fantasia?*

*É por isso que o Destino, em seu caprichoso tear, vai, com  
fios do Sonho e da Realidade, urgindo o imenso e misterioso  
tapete da Vida. (TEIXEIRA, 1981, p. 6).*

ALVES, Elizeth da Costa. *Artes de dizer A Pedra Arrependida: tradição oral em Natividade (TO)*. Goiânia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2011. (Dissertação de Mestrado)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo evidenciar, através da análise de quatro “versões” orais e uma escrita, de Maximiano da Matta Teixeira, coletadas do conto “A pedra arrependida”, aspectos substanciais presentes nas narrativas orais contadas em Natividade - TO, que as diferenciam do texto escrito, numa tentativa de mostrar a importância de se preservá-las. Os aspectos avaliados evidenciam os modos de pensamento presentes nas narrativas orais, por exemplo, se são mais agregativas que subordinativas, mais ou menos redundante etc. Descrevemos ainda os procedimentos dos contadores de histórias em relação à construção narrativa oral e escrita, tendo como pano de fundo uma concepção teórico-literária baseada em Walter Ong (1986, 1998), Paul Zumthor (1993), Luis da Camara Cascudo (1967, 1984), André Jolles (1930), Walter Benjamin (1994), Ecléa Bosi (1994), entre outros. Antes disso, apresentamos pontos de vista sobre a cultura popular no mundo e no Brasil, apontando as primeiras trilhas percorridas para a construção de uma identidade nacional e a questão do nacional e do popular, com destaque para os estudos que investigam a tradição e a cultura oral e escrita. O ponto de análise foi uma investigação em Natividade, cidade da região sudeste do Estado do Tocantins, com vistas a uma crítica das produções culturais de nosso povo. Para tal abordagem, utilizamos fontes como Alfredo Bosi (1975, 1987, 1992), Peter Burke (1989), Marilena Chauí (1986, 2000), Néstor Garcia Caclini (2003), Roger Chartier (1995) e Mikhail Bakhtin (1997, 2002).

**Palavras-chave:** Maximiano da Matta Teixeira, “A pedra arrependida”, Natividade - TO, narrativas oral e escrita, conto popular.

## ABSTRACT

This work shows, through analysis of four "versions" of an oral and written of Maximiano da Matta Teixeira, collected tale "A pedra arrependida". It was observed some substantial aspects in these oral narratives told in the city of Natividade - TO which changed them from the text written. It is an attempt to show the importance of preserving them. In the aspects analyzed can be evidenced a lot of modes of thought present in oral histories, for example, if it is more aggregative than subordinate and more and less redundant etc. It was described the procedures of storytellers in relation to oral and written narrative construction, based in a conception relation with theory of literature as Walter Ong (1986, 1998), Paul Zumthor (1993), Luis da Camara Cascudo (1967, 1984), André Jolles (1930), Walter Benjamin (1994), Ecléa Bosí (1994), among others. Before that, it was presented views on popular culture around the world and Brazil, showing out the first ways traveled to construct a national identity and the question of national and popular, especially for studies investigating the oral tradition and culture and writing. The point of analysis was an investigation into the Natividade, a city of southeastern state of Tocantins, with a view to a critique of the cultural productions of our people. For this approach, we use sources like Alfredo Bosí (1975, 1987, 1992), Peter Burke (1989), Marilena Chauí (1986, 2000), Nestor Garcia Caclini (2003), Mikhail Bakhtin (1997, 2002) and Roger Chartier (1995).

**KEYWORDS:** Maximiano da Matta Teixeira, "A pedra arrependida", Natividade – TO, written and oral narratives, folk tale.

**LISTA DE ANEXOS E DE APÊNDICES**

<b>ANEXO A</b>	<b>CONTO “A PEDRA ARREPENDIDA”, DE MAXIMIANO DA MATTA TEIXEIRA.</b>	
<b>ANEXO B</b>	<b>CONTO “MÁGOA DE VAQUEIRO”, DE HUGO DE CARVALHO RAMOS.</b>	
<b>APÊNDICE A</b>	<b>QUESTIONÁRIO 1</b>	
<b>APÊNDICE B</b>	<b>AUTORIZAÇÃO DE JOAQUIM RODRIGUES DE CERQUEIRA</b>	
<b>APÊNDICE C</b>	<b>QUESTIONÁRIO 2</b>	
<b>APÊNDICE D</b>	<b>AUTORIZAÇÃO DE FELISBERTA PEREIRA DA SILVA</b>	
<b>APÊNDICE E</b>	<b>QUESTIONÁRIO 3</b>	
<b>APÊNDICE F</b>	<b>AUTORIZAÇÃO DE SONHADOR RESSUSCITADO</b>	
<b>APÊNDICE G</b>	<b>QUESTIONÁRIO 4</b>	
<b>APÊNDICE H</b>	<b>AUTORIZAÇÃO DE BRENO SUARTE CRUZ</b>	

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<b>1 PROCESSOS DE TRADIÇÃO ORAL.....</b>	<b>18</b>
1.1 Cultura popular: algumas definições.....	18
1.2 Memória, narrativa e tradição oral.....	30
1.3 Tradição oral: perspectivas e reflexões.....	37
1.4 Características do pensamento e da expressão no oral e no escrito..	43
1.4.1 Características do pensamento e da expressão no oral.....	43
1.4.2 Características do pensamento e expressão na escrita.....	50
<b>2 TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA NO BRASIL E EM NATIVIDADE - TO.....</b>	<b>55</b>
2.1 Cultura popular no Brasil.....	55
2.2 Contextualizando Natividade.....	65
<b>3 TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA: VERSÕES E ANÁLISE DE “A PEDRA</b>	<b>73</b>
<b>ARREPENDIDA” .....</b>	
3.1 Forma Simples: o conto popular.....	73
3.2 Versões e análise do conto “A pedra arrependida” .....	78
3.3 Aproximações críticas das versões.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	106
ANEXOS	
APÊNDICES	

## INTRODUÇÃO

Ao entrar para o Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, tinha como propósito inicial trabalhar a leitura literária nos 6º e 7º anos do ensino fundamental das escolas públicas da cidade de Arraias, no Tocantins, partindo de textos literários da própria cidade. Entretanto, a falta de material para trabalhar com os alunos dessas séries levou-me a recorrer a outros expedientes.

Assim, surgiu a idéia de coletar narrativas orais contadas pela comunidade nativitana, visto que, quando terminei a graduação em Letras, licenciatura plena em Português/Inglês, pela Universidade Estadual de Goiás, no ano de 2006, fui morar em Natividade, uma cidade localizada no sudeste do Estado do Tocantins, para trabalhar na Escola Estadual Dr. Quintiliano da Silva. Lá residi por um ano. O contato que tive com as pessoas, as quais são bastante acolhedoras, e com a rica cultura da cidade, durante o período em que ali permaneci, me despertou para pesquisar sobre o assunto aqui abordado.

A fim de colher dados, empreendi, então, viagem àquela comunidade, em 27 de maio de 2009, aproveitando as festividades do Divino Espírito Santo, para conhecer as histórias, a cultura e o folclore nativitanos. Assim que cheguei a Natividade, fui até a Associação Comunitária Cultural de Natividade (ASCCUNA) para obter informações sobre nomes e endereços de pessoas que pudessem relatar algumas histórias do local. Sob orientação de Simone Camelo Araújo, coordenadora técnica do *Programa Monumenta Natividade* e da ASCCUNA, fui informada de várias pessoas daquela cidade que se dispunham a conceder uma entrevista. Tratava-se de moradores do local, que se mostraram receptivos à pesquisa.

A partir dessas informações, levantei as pessoas que conheciam e poderiam contar as histórias mais intrigantes relacionadas ao cotidiano da cidade. Teodoro Nunes da Silva, Belarmino Rumão Ferreira, Alarico Lino Suarte e Joaquim Rodrigues de Cerqueira eram algumas dessas pessoas. Percebi que as histórias eram repassadas oralmente, provindas de um acontecimento real ou não, enfatizadas pelo imaginário, e recontadas, transformadas em parte integrante da própria vida da comunidade.

No dia seguinte, apresentei-me a essas pessoas, marcamos o dia e o horário das entrevistas para gravar as histórias. Já no outro dia, entrevistei os senhores Alarico Lino Suarte e Joaquim Rodrigues de Cerqueira. O primeiro, devido provavelmente à idade, apresentou muitos lapsos de memória e não conseguiu concluir a história que começou contar nem a entrevista.

O segundo, designado pela coordenadora da ASCCUNA como o principal responsável pela conservação da memória do povo nativitano, contou algumas histórias e disse-me que, em outra ocasião, contaria outras. Declarou que falaria comigo porque percebera que estávamos correndo atrás dos nossos objetivos.

No dia 30 de maio de 2009, encontrei os senhores Belarmino e Joaquim. O primeiro não me pode atender, porque estava ocupado com a folia do Divino por fazer parte do grupo de catireiros da cidade. Então, marcamos a entrevista para o dia 2 de junho, data em que o entrevistei e gravamos a história por ele relatada. No entanto, ele salientou que estava “meio desprevenido” e que não estava lembrando muito dos relatos; se fosse “catira, ele a cantava ali, na hora”. O segundo, conhecido como Seu Marquinho (esposo da senhora que faz o biscoito tradicional da cidade: Amor perfeito) contou apenas algumas histórias sobre a cidade.

Tive dificuldades na coleta das histórias ficcionais, pois as pessoas se apegaram aos fatos históricos. Aqui destaco um episódio em que um senhor, chamado Maroto, se recusou a dar entrevista. Estava abalado emocionalmente (até chorou quando começou a contar sua história de vida), mas não quis ser entrevistado e nem quis contar histórias do lugar. Disse que contaria no dia 15 de agosto de 2009, data em que o povoado do Senhor do Bonfim, município de Natividade, estaria em festa. Entretanto, não tive condições de ir até ele nessa data.

Entre as histórias, chamou-me a atenção a d”A pedra arrependida”. Além de ter sido a mais recorrente, era contada cada uma à sua maneira, mas todas as versões possuíam um mesmo núcleo: alguém se arrependeu de algo e sentou-se em uma pedra para morrer e, por esse fato, a mesma recebeu o nome de “A pedra arrependida”. Essas características importantíssimas a tornaram patrimônio cultural popular, inclusive a versão do escritor Maximiano da Matta Teixeira. Por isso, a elegi para meu estudo.



A segunda etapa da pesquisa, iniciada no dia 10 de fevereiro de 2010, começou com a coleta de material na ASCCUNA, com informações sobre a história, situação econômica, social e cultural da cidade. Na oportunidade, fui orientada pela coordenadora a respeito de pesquisas realizadas a partir de dados errôneos. Ressaltou a importância de pesquisas como a que eu realizava, pois, segundo ela, checava de perto os dados.

No dia seguinte, fui ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) com o mesmo objetivo, vez que a coordenadora me havia informado que lá havia alguns documentos que poderiam ajudar na pesquisa. Tive acesso aos documentos e passei o dia analisando-os, porque os mesmos não podiam sair daquele recinto.

No outro dia, fui à procura de pessoas que sabiam contar a história escolhida para ser trabalhada: “A pedra arrependida”. Pela manhã, entrevistei o senhor Isambert de Camelo Rocha (ex-prefeito, e hoje, fazendeiro, 86 anos) e a senhora Felisberta Pereira da Silva (assessora de serviço social, guia de turismo, criadora, coordenadora, dançarina do grupo de súa Mãe Ana e benzedeira). O senhor Isambert, apesar de afirmar que conhecia a história, não conseguiu contá-la.

Já dona Felisberta, detentora de uma memória ímpar na cidade, contou duas histórias: a história escolhida e a bela história da “Cova de Mãe Ana” – a que “mais gostava”, afirmou ela. Na oportunidade, ressaltou o desejo que tinha de fazer um trabalho de resgate dos grupos de benzedeiros e contadores de histórias, pois essas atividades estão sendo perdidas pela não valorização do povo nativiano com relação à sua cultura.

Nesse mesmo dia, entrevistei ainda o senhor Filadélfio Nunes, o qual preferiu ser identificado por *Sonhador Ressuscitado* (como veremos adiante) e o estudante Breno Suarte Cruz. O último nos relatou que ninguém havia contado a história para ele. Ele a conhecia pela leitura que havia feito do livro de Maximiano da Matta Teixeira: *Outras estórias de Goiás: Lendas, terra e gente*, 1983, com o objetivo de fazer um cordel para apresentar no Colégio Estadual Dr. Quintiliano da Silva, onde estudava.

Nessa fase do levantamento, não tive problema algum quanto à coleta de material. Acredito que a dificuldade, sentida no primeiro momento, ocorreu devido à

falta de experiência com relação a esse tipo de trabalho. Assim, após as pesquisas empreendidas, selecionei como objeto de nosso estudo as quatro versões orais e uma escrita do conto “A pedra arrependida”.

O crítico Antonio Candido, em *Vários escritos*, nos ilumina com seu conhecimento ao dizer que a literatura aparece como “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos e que não há povo e não há homem que possa viver sem ela, ou seja, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação”. (CANDIDO, 1995, p. 242). Realmente não há como discordar desse pensamento, pois a literatura humaniza e prepara para a vida, garantindo a integridade espiritual humana, tornando-se um direito inalienável. Daí seu caráter multidisciplinar e abrangente, capaz de criar oportunidades únicas de encontro do homem consigo mesmo e com os outros, ao trabalhar com o imaginário, as emoções e o prazer. Em outras palavras, contar histórias participa da formação da humanidade.

É na obra dos irmãos Grimm – eles percorreram o interior da Alemanha à cata das histórias que o povo contava – que melhor se definem as concepções e valorizações das produções populares. Para eles, o importante não era apenas uma questão de valoração estética daquelas produções, mas de encontrar nelas um tipo de expressão que estava em vias de desaparecimento, devido à ação da urbanização e do processo civilizatório. Viam na cultura popular, em especial na poesia, um tipo de produção coletiva que expressava os anseios e desejos de toda a comunidade.

Parafraseando os irmãos Grimm, acreditamos que a história d’“A pedra arrependida” também sofre o processo de urbanização, portanto merece ser estudada com maior profundidade e conscientização no que diz respeito à importância dela para aquela comunidade, que, aos poucos, vê sua cultura desaparecer com a modernidade. Prova disso são os depoimentos dos entrevistados, que, unanimemente, afirmam que os mais jovens não têm interesse em valorizar a cultura local e, com isso, ela está se perdendo.

Dessa forma, teremos como pano de fundo uma concepção teórico-literária baseada em Walter Ong – estudioso e pesquisador das culturas orais. Nossa pesquisa objetiva evidenciar, através da análise do conto “A pedra

arrependida”, aspectos substanciais, descritos por Walter Ong, usados para expressar os modos de pensamento presentes nas narrativas orais que possam diferenciá-las do texto escrito, tais como se o conto oral é mais agregativo e menos subordinativo, se é mais ou menos redundante ou aditivo que o texto escrito etc., numa tentativa de mostrar a importância de se preservá-las. Algumas dessas características: mais aditivas do que subordinativas, mais agregativas do que analíticas, redundantes, conservadoras, mais próximas do cotidiano, mais empáticas e participativas, equilibradas, situacionais e concretas -, são marcas que a oralidade apresenta e estão intimamente ligadas à memória. Entretanto, passam por um processo de substituição devido às práticas culturais escritas, que desenvolveremos nesta pesquisa.

Muitas manifestações culturais e folclóricas do Estado do Tocantins tiveram suas origens no município de Natividade, cuja data de fundação remonta o ano de 1734, com as primeiras expedições dos bandeirantes à procura de ouro. Devido a esse status de cidade de antigas origens, é reconhecida como berço cultural do Estado e cenário histórico do Brasil. As manifestações populares, principalmente as religiosas como a Festa do Divino, continuam vivas, respeitadas e transmitidas ao longo do tempo de geração a geração. Durante os períodos festivos, em especial os religiosos, alguns moradores contam histórias, revivendo seus mitos, suas lendas vindas de muito longe, dos recuados tempos de arraial, e chegando até nós através da credence popular. Essas histórias, frutos de vivências, colhidas na observação ou recebidas oralmente, são assimiladas à sua matéria interior antes de serem comunicadas aos ouvintes como experiência.

Entretanto, Natividade, assim como outras cidades, vive uma transformação causada pela modernidade, em detrimento do encantamento da arte narrativa, que se torna adormecida e desvalorizada pelos mais jovens. Assim, uma das motivações para a realização desta pesquisa é o fato de se considerar de fundamental importância a preservação dessa memória e cultura do povo nativitano.

Conforme José Carlos Sebe Bom Meihy e Fabíola Holanda Bom Meihy (2007), em *História oral: como fazer, como pensar*, um projeto de história oral, como o nosso, deve ter sua relevância social, pensando em contribuições que resultem em efeitos de transformações reais para uma dada comunidade. Para os autores, a

história oral, além de ser reconhecida como história viva e do tempo presente, pode ser usada como recurso moderno para a elaboração de registros, como documentos para arquivo e estudos sobre a experiência de pessoas e grupos (MEIHY; BOM MEIHY, 2007, p. 17).

Na história oral, mais do que a verdade comprovada e aferível, o que se busca é a variação das narrativas em suas evidências, inexatidões e deslocamentos. Se isso é válido em termos individuais, no coletivo ganha dimensões ainda mais relevantes.

Ressaltamos que, para a realização deste trabalho, fez-se necessária a realização de uma pesquisa de campo, conforme tratamos ao início desta introdução. Como resultado, repartimos esta dissertação em três capítulos, tentando seguir os parâmetros utilizados na pesquisa: entrevistas, processo de recolha, transcrição, disciplinas frequentadas, aportes teórico e metodológico, organização da dissertação, entre outros.

Com esse intuito, a dissertação assim ficou organizada: o primeiro capítulo apresenta um estudo teórico-crítico sobre a cultura popular, iniciando-se com as primeiras definições e estudos a respeito do assunto. Traz um itinerário da literatura oral, especificando no conto popular dados como estrutura, surgimento, caminhos percorridos e outros. Primeiramente, levamos em consideração a necessidade de se conhecerem os processos de tradição oral, trazendo à luz alguns conceitos e definições de antropólogos, historiadores, críticos e escritores que estudaram o assunto. Ainda nesse capítulo, apresentamos algumas características do pensamento e da expressão tanto da oralidade quanto do texto escrito, como a base mnemônica, a redundância e o tom agonístico, para citar algumas dessas características e em quais ocasiões elas acontecem.

Para melhor compreendermos essa relação, empreendemos uma pesquisa sobre os aspectos históricos e geográficos da cidade. Portanto, no segundo capítulo, levantamos dados teóricos sobre cultura popular no Brasil, com os principais acontecimentos sob o tema da cultura popular e sua trajetória. Pontuamos os estudos sobre o folclore e a cultura popular, percorrendo o itinerário de busca da construção de uma identidade nacional e os primeiros estudos calcados na

discussão do nacional e do popular, a exemplo do trabalho pioneiro de Silvio Romero e de outros importantes autores.

Em seguida, contextualizamos Natividade – em seus aspectos históricos e geográficos, berço cultural do Tocantins – com seus 18 alqueires de centro histórico tombados como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o agrupamento de casas coloniais em processo de restauração em ação conjunta do IPHAN, Programa Monumenta e comunidade local.

No terceiro capítulo, depois do processo de recolha e transcrição, analisamos as narrativas de transmissão oral. Abrimos um parêntese para esclarecer que, dentre as histórias contadas, tivemos “A pedra arrependida”, “Cova de mãe Ana”, “Lagoa encantada”, “Com o Divino não se brinca”, entre outras. Entretanto, a mais contada foi a d”A pedra arrependida” e por isso foi escolhida como objeto de nossa pesquisa. As versões coletadas que fazem parte de nossa pesquisa pertencem a Joaquim Rodrigues de Cerqueira, Felisberta Pereira da Silva, Sonhador Ressuscitado, Breno Suarte Cruz e Maximiano da Matta Teixeira (*in memoriam*).

Assim, analisamos uma versão escrita e quatro versões orais da narrativa “A pedra arrependida”. Apesar de o tema impor dificuldades para a realização da pesquisa por escassez de fontes e registros, constitui um assunto de suma importância que, somado à história e à literatura local, ajudará a compor o acervo da cidade e a preservar dados sobre o imaginário humano e literário.

# 1 PROCESSOS DE TRADIÇÃO ORAL

Este capítulo trata dos processos de tradição oral com a finalidade de mostrar algumas definições e conceitos de antropólogos, historiadores, críticos e autores que estudaram o assunto, com o intuito de entender as manifestações culturais relacionadas às crenças, valores e imaginário de um povo. Nesse sentido, apresentamos pontos de vista sobre a cultura popular no mundo e no Brasil, com destaque para os estudos que investigam a tradição e a cultura oral e escrita com intuito de uma análise crítica das produções culturais de nosso povo.

## 1.1 Cultura popular: algumas definições

A questão da cultura popular é, como não poderia deixar de ser, uma região de fogos cruzados, devido a muitas definições e ambiguidades acerca do assunto. Alfredo Bosi acredita que tal situação se deva a que

alguns traços formadores da cultura moderna (traços mais evidentes a partir da Ilustração) conferem à ciência, às artes e à filosofia um caráter de resistência, ou a possibilidade de resistência, às pressões *estruturais* dominantes em cada contexto. (BOSI, 1992, p. 17).

De acordo com o crítico, a cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores transmitidos, ou pelo menos que devem ser transmitidos, às novas gerações para garantir a instalação de um estado de convivência social. Desse modo, a probabilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se faz pelas mediações simbólicas, entre as quais estão o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca e invoca. No mundo arcaico, tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o “outrora-tornado-agora”, laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustentam a sua identidade. (BOSI, 1992, p. 15).

Quanto às definições, se fôssemos tomar como base os verbetes dos dicionários não avançaríamos muito. No *Pequeno Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa*, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (s.d.) registra que a palavra “cultura”, em seu uso corrente, significa “saber, estudo, elegância, esmero”; ela evoca os domínios da filosofia, das ciências e das belas-artes. No *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* (HOLANDA, 1971) e no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (HOUAISS, 2005), encontramos de início a ideia de povo enquanto totalidade de um território ou de uma região. Somente depois encontramos a ideia de que “povo” se refere a uma determinada parte do conjunto total de participantes de uma sociedade. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, já citado, menciona: “conjunto dos cidadãos de um país, excluindo-se os dirigentes e a elite econômica”. Essa conceituação estabelece o popular por oposição, em que cultura popular seria um conjunto de práticas culturais desenvolvidas pelos extratos inferiores, pelas camadas mais baixas de uma determinada sociedade.

Essas esferas da “cultura” de elite, sobretudo nas sociedades estratificadas em classes, são, na verdade, atividades especializadas que têm como objetivo a produção de um conhecimento e de um gosto que são difundidos entre as diversas camadas sociais como os mais belos, os mais corretos, os mais adequados, os mais plausíveis. De modo que “ser culto” é uma condição que envolve atributos, como: ter razão, ter bom gosto. Assim, tende-se a qualificar de ingênuo, de mau gosto, ineficaz, errado, pitoresco, tudo aquilo que se identifica com o “povo”.

É sabido que, nas sociedades capitalistas, o trabalho manual e o trabalho intelectual são pensados e vivenciados como realidades distintas e distantes uma da outra, a ponto de considerar o trabalho intelectual superior ao manual, como se o “fazer” fosse um ato naturalmente dissociado do “saber”.

Esse ponto de vista profundamente arraigado em nossa sociedade reafirma simbolicamente a identidade da nação como um todo ou, quando muito, das regiões, encobrendo a diversidade e as desigualdades sociais efetivamente existentes no seu interior. Há quem considere as manifestações culturais “tradicionais” como resíduo da cultura “cultura” de outras épocas (às vezes, de outros lugares), filtrada ao longo do tempo pelas sucessivas camadas da estratificação

social. Nesse sentido, diz-se: “o povo é um clássico que sobrevive”. (CASCUDO, 1967, p.18).

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a ideia de que a sua Idade do Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as “sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas senão como deturpadoras”. (CASCUDO, 1967, p. 19). Aquilo que se considera como tendo vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade.

Desse ponto de vista, a “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contraste quanto ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração. Justificam-se, portanto, aos olhos desses teóricos, as tarefas de seleção, organização e reconstrução da “cultura popular” que os ocupantes dos lugares de poder da sociedade atribuem a si próprios.

Com Peter Burke (1989), o termo nos parece ainda mais controvertido. Ele fala de uma ampliação do conceito em tempos mais recentes. Relata o historiador que, até o século XVIII,

o termo cultura tendia a referir-se à arte, literatura e música [...] hoje contudo seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser apreendido em uma sociedade, como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. (BURKE, 1989, p. 25).

Essa ampliação descrita pelo historiador inglês Peter Burke parece não ser de comum acordo ou unânime. Percebe-se nessa conceituação uma tendência culturalista, que opõe cultura e natureza, fazendo daquela uma ocorrência universal - todos os povos possuem cultura -, o que está correto. Também o raciocínio aponta a questão do relativismo cultural, ou seja, as culturas são únicas e não passíveis de serem comparadas valorativamente.



Na opinião do antropólogo Néstor Gaspar Canclini essa argumentação apresenta problemas porque sua abrangência de conceito propicia dois inconvenientes:

1- Apesar de ter sido produzida uma equivalência entre as culturas, ela não conseguiu dar conta das desigualdades entre elas. Ou ainda: de como as diferenças se transformam em desigualdades. 2 - na medida em que se pensa todos os fazeres humanos como cultura, ela não dá conta da hierarquização desses fazeres e do peso distintivo que possuem dentro de uma determinada formação social. (CANCLINI, 2003, p. 28).

O antropólogo então propõe um termo mais restrito para cultura:

Produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturamento do sentido. (CANCLINI, 2003, p. 29).

Quanto aos conceitos de cultura, Canclini ainda critica as conceituações de inclinação idealista. Ele as vê como ligadas apenas ao campo das crenças, dos valores e das ideias, e não se encaminham no sentido de identificar o cultural com o material e com o social. Nem mesmo imagina a possibilidade de analisar esses níveis de maneira separada. Para ele, pelo contrário,

os processos, ideias (de representação e reelaboração simbólica) remetem a estruturas mentais, a operações de reprodução ou transformação social, às práticas e instituições que, por mais que se ocupem da cultura, implicam uma certa materialidade. E não só isso: não existe produção de sentido que não esteja inserida em estruturas materiais. (CANCLINI, 2003, p. 29).

Marilena Chauí, em sua obra *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil* (1986), aponta diversos usos do conceito de cultura em vários períodos históricos, mas, primeiramente, faz uma abordagem do termo através de sua etimologia. Assim, revela que o termo “cultura” vem do verbo latino *colere*, que originalmente era utilizado para o “cultivo ou cuidado com a planta”. Por

analogia, o termo foi empregado para outros tipos de cuidados, como o cuidado com a criança ou puericultura, o cuidado com os deuses, ou culto etc. Cultura era, então, o cuidado com tudo que dissesse respeito aos interesses do homem, fosse material ou simbólico. Para a manutenção desse cuidado, eram necessárias a preservação da memória e a transmissão de como se deveria processar esse cuidado. Daí o vínculo com a educação e o cultivo do espírito. O homem culto teria então uma interioridade “cultivada para a verdade e a beleza, inseparáveis da natureza e do sagrado”. (CHAUÍ, 1986, p. 12).

A partir do século XVIII, mesmo momento em que, segundo Burke, houve o deslocamento do conceito de cultura, o termo se liga a outro, a saber, o vocábulo civilização. Essa ligação se estabelecerá positiva ou negativamente conforme a linha de pensamento. Para os românticos, enquanto civilização expressava artificialidade, convenção, “sujeição da sensibilidade e do ‘bom natural’ aos espartilhos da razão artificiosa, [cultura era] bondade natural, interioridade espiritual”. (ROUSSEAU apud CHAUÍ, 1986, p.12).

A partir do conceito de Rousseau, evidenciamos o germe do pensamento romântico. Por outro lado, a ilustração via positivamente a articulação dos dois termos, uma vez que eles concorriam para o desenvolvimento ou aperfeiçoamento do ser humano. A cultura era a medida de uma civilização, não era concebida como natureza como viam os românticos, mas era

Específico da natureza humana, isto é, o desenvolvimento autônomo da razão na compreensão dos homens, da natureza e da sociedade para criar uma ordem superior (civilizada) contra a ignorância e a superstição. (CHAUÍ, 1986, p. 13).

A partir da explicação dada por Chauí, percebemos que a ampliação do conceito no século XVIII, da qual Peter Burke nos fala, está mais relacionada aos pensadores ilustrados, cuja reflexão se encaminha para perceber a cultura como não natural, pois a natureza era entendida como contingência e imobilidade, ou “reino das causas mecânicas”. A cultura, ao contrário, era invenção, mobilidade, ou “o reino humano da história”.

É importante lembrar que, justamente no momento de definição dos estados nacionais, por volta do século XVIII, surge na Europa um movimento de

salvaguarda das produções culturais do povo. Nesse momento, também acontecem a revolução industrial e um forte impulso na urbanização da sociedade europeia. Isso redesenha os modos de relação social naquele continente e, posteriormente, impacta todo o mundo.

A formação desses estados na Europa moderna produziu unidades muitas vezes artificiais. Os grupos que se entendiam distintos culturalmente passaram a pertencer a uma mesma identidade, formando um estado nacional. Esse processo não se deu de forma homogênea na Europa. A França e a Inglaterra tiveram a dianteira, e a Itália e a Alemanha foram as últimas a realizarem suas unificações.

É observado por Peter Burke que os termos para definir essas produções do povo aparecem primeiramente na Alemanha. Surge então *volkslied* para designar canção popular, *volksmärchen* para conto popular e outros que surgiram depois em outros países. O certo é que a Alemanha dá o pontapé inicial na criação desses termos.

Se esse processo se inicia na Alemanha, é na obra de J.G. Herder e na dos irmãos Grimm que melhor se definem as concepções e valorizações das produções populares. Para eles, o importante não era apenas uma questão de valoração estética daquelas produções, mas de encontrar nelas um tipo de expressão que estava em vias de desaparecimento, devido à ação da urbanização e do processo civilizatório, que, como vimos, para os românticos privilegia o artificial em detrimento do natural. Viam na cultura popular, em especial na poesia, um tipo de produção coletiva que expressava os anseios e desejos de toda a coletividade, por isso, não individualizada.

Convém explicitar que, nesse sentido, também conseguimos visualizar, no *corpus* deste trabalho, a história d" A pedra arrependida" passando por esse processo em vias de desaparecimento devido à ação da urbanização. Atualmente, o lugar onde existia a pedra foi invadido pelo crescimento da urbe.

A cultura popular, vista por esse ângulo, tornou-se bastante aceita, segundo afirma Burke. Os setores da sociedade passaram a se interessar por coleções de poesia, contos e músicas populares. Esse movimento foi denominado pelo historiador como a "descoberta do povo". As razões apontadas por ele para o

que estava acontecendo naquele momento eram: estéticas, intelectuais e políticas. Estéticas porque se referiam a uma insubordinação contra o artificial na arte culta, com a conseqüente valorização das formas simples. Intelectuais porque estavam relacionadas a uma postura hostil para com o Iluminismo, propagador do pensamento valorizador da razão em detrimento do sentimento e das emoções. Havia, também, um repúdio em relação ao aspecto intelectual: desprezavam-se as regras clássicas da dramaturgia, herdadas do pensamento aristotélico. Herder e Goethe também se manifestaram apoiando esse movimento, pois acreditavam que essas unidades clássicas inibiam a espontaneidade e a imaginação. E razões políticas, que estavam ligadas às hostilidades contra a França e seu Iluminismo, mantidas por países como Alemanha e Espanha.

Como se pode notar, esse momento foi marcado pela formação dos estados nacionais e pela busca das identidades nacionais pautadas, obrigatoriamente, pela preservação das tradições populares, não querendo dizer, no entanto, que os pesquisadores envolvidos devessem estar ligados à questão nacionalista, embora o estivessem pelo menos no que diz respeito ao seu aspecto político. Ademais, Burke assegura que algumas edições de coleções populares de canções foram bastante utilizadas com o intuito de produzir sentimentos nacionalistas.

A partir das abordagens vistas até aqui, podemos inferir que a cultura popular pôde servir de elemento-chave para a formação de uma identidade nacional, oferecendo uma memória a ser compartilhada e símbolos capazes de produzir eficiente nível de coesão social. Analisando por outro ângulo, ela também pôde ser um empecilho, à medida que a constituição do estado-nação se consolidou se sobrepondo às unidades culturais existentes, tentando homogeneizá-las, transformando-as em parte dessa nova estrutura nacional. Desse modo, percebemos que a cultura popular serviu contraditoriamente também como resistência cultural ao processo de unificação nacional.

Do ponto de vista histórico, além do historiador inglês Peter Burke, gostaríamos também de referendar o italiano Carlo Ginzburg. Este faz, na introdução do seu consagrado *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição* (1987), uma abordagem crítica de vários autores e obras

que enfatizaram o tema cultura popular. Para esse historiador, os desníveis culturais existentes nas ditas sociedades civilizadas foram o pressuposto necessário para o surgimento de disciplinas tais quais: Folclore, Antropologia Social, História das Tradições Populares e outras. Entretanto, "o uso da palavra cultura, no intuito de descrever crenças, atitudes e comportamentos próprios das classes subalternas, foi de ocorrência relativamente tardia e surgiu do âmbito da Antropologia Cultural". (GINZBURG, 1987, p. 16). Por meio de um movimento duplo, reconhecem-se como cultura tanto os fazeres de povos "exóticos" quanto as práticas das classes subalternas dos povos civilizados.

Só através do conceito de "cultura primitiva" é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como "camadas inferiores dos povos civilizados" possuíam cultura. A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe. (GINZBURG, 1987, p.17).

Foi então pelo viés desse duplo movimento de descoberta ou de valorização do outro, ainda que de forma "paternalista" e através de uma "consciência pesada", que se puderam superar as antigas concepções de folclore como simples coleções de curiosidades, ou concepções que viam as práticas culturais das camadas subalternas como sombras das ruínas da cultura erudita.

Ginzburg (1987) afirma que só recentemente (a introdução foi escrita nos anos de 1970) a história vai se aproximar da temática do popular, gerando uma motivação ideológica e outra metodológica. Aquela diz respeito à concepção elitista, que considera as "crenças e ideias originais" unicamente provindas do âmbito das classes superiores e que, por um processo de difusão, são transmitidas às classes subalternas. Essa transmissão ocorre, por essa visão, com tais perdas e deformações que a descredibiliza de ser estudada seriamente.

Já o aspecto metodológico fica a cargo de que as culturas das classes subalternas são predominantemente orais, principalmente em séculos anteriores. Impossibilitados de entrevistar algum camponês do século XV, só restaria ao historiador se valer de fontes escritas por indivíduos que não pertenciam a essas grades de classes, e mais, se encontravam em franca oposição a elas.

Inspirado pelos exemplos contidos na obra do crítico literário russo Mikhail Bakhtin, Ginzburg menciona, no prefácio da edição inglesa desse mesmo livro, o termo "çircularidade", para falar da comunicabilidade entre a cultura das classes dominantes e a das subalternas ocorrida na Europa pré-industrial. Essa comunicação se dava de forma dialógica, com "influência recíproca". (GINZBURG, 1987, p. 13).

Roger Chartier, em *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*, faz suas próprias teorizações acerca do que venha a ser cultura popular. Inicia suas análises de maneira meio desconcertante, quando, já na primeira frase, afirma que a cultura popular é uma categorização erudita. Ao mesmo tempo em que a afirmação é óbvia, ela explicita o que muitas vezes se encontra oculto, como possibilidade. Para além de enunciar as desigualdades sociais, ela também explicita o poder de determinados agentes ou grupos de nomear e definir outros grupos. O autor infere que os realizadores das práticas nomeadas como populares não costumam se definir como tais, e nós aqui acrescentamos que isso só ocorre de maneira perplexa, como resultado da incorporação, por parte dos setores subalternos, de valores e conceitos oriundos dos setores hegemônicos da sociedade.

Ressaltando o risco de simplificação, Chartier reduz as diversas definições da cultura popular a dois modelos de abordagem e interpretação: o primeiro pensa a cultura popular como autônoma, com lógica própria e completamente irreduzível à cultura letrada; o segundo, focalizando as hierarquias existentes no mundo social, percebe a cultura popular em suas "dependências e carências em relação à cultura dos dominantes". (CHARTIER, 1995, p. 179). Acrescenta ainda que tais modos de apreensão não são, muitas vezes, excludentes, ocorrendo até mesmo o uso das duas formas em um mesmo autor, ou numa mesma obra.

Ele problematiza também as datações que tentam abarcar a iminente descaracterização, ou mesmo o desmantelamento da cultura popular. Há várias datações que tentam evidenciar suas ruínas em função da ação da reforma protestante, da contra-reforma católica, dos estados absolutistas, e, já no século XIX, a constituição de uma cultura nacional nos países europeus, no momento de

consolidação dos estados nacionais e republicanos. Adicionaríamos aqui mais um fator da suposta ruína: a constituição, no século XX, de um sistema de comunicação e entretenimento conhecido como indústria cultural, ou de comunicação de massa.

Chartier opera um deslocamento de focalização para enunciar que o problema da cultura popular não está em datar o momento de sua ruína, mas de identificar como se dá essa ligação entre as formas impostas e aculturantes, de um lado, e as ricas, operadas pelos setores subalternos, de outro. Há para ele um espaço entre as injunções constrangedoras e a recepção rebelde e esquiva.

Esse raciocínio leva Chartier a pensar nos usos, ou melhor, nos modos de usar objetos e discursos por parte do "popular", de forma que, nesses usos, enquanto práticas sociais, é que se possa encontrar o "popular". Assim ele afirma que é

inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. Não se pode mais aceitar acriticamente uma sociologia da distribuição que supõe implicitamente que à hierarquia das classes ou grupos corresponde uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. (CHARTIER, 1995, p. 184).

O centro da argumentação do historiador francês se pauta na questão de que o uso diz respeito diretamente ao conceito de apropriação. É através dela, da apropriação, que se dá a operação de "produção de sentido" por parte dos setores não hegemônicos. É através dela que a recepção se torna "matreira" e "rebelde". Com isso, Chartier tenta superar as abordagens que qualificam a cultura popular como universo simbólico autônomo ou dependente.

Essa preocupação com a questão do uso, em detrimento de um recorte que privilegie o objeto, ou que pense o popular como "propriedade" de determinados grupos, também está presente nas análises do antropólogo Canclini (2003), que faz crítica aos estudos folclóricos latino-americanos, tomando estes como tributários de uma linha de pensamento folclórico que remonta, como citado, ao final do século XVIII na Europa.

A despeito de todo o esforço para situar as produções "populares" dentro da cultura nacional de seus países, essas iniciativas esbarram em pelo menos duas dificuldades teóricas e epistemológicas, a saber: o primeiro problema diz respeito à identificação do *folk* com determinadas comunidades isoladas "cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas". (CANCLINI, 2003, p. 211). Nessa linha de raciocínio, o antropólogo afirma que os folcloristas se empenharam muito em recortar o objeto, com sua materialidade, do processo social que o gera.

O segundo problema diz respeito aos vínculos dos antropólogos e folcloristas latino-americanos com os movimentos nacionalistas de seus países. Essa convergência concorreu para transformar muitos desses pesquisadores em legitimadores de uma ordem que se configura a partir da construção de uma identidade nacional.

Percebemos aqui uma aproximação entre as formulações de Néstor Canclini e Roger Chartier: o historiador francês também afirma que "não é possível aceitar a ideia de que haja um paralelismo entre uma hierarquia dos grupos sociais, de um lado, e uma hierarquia das produções e hábitos culturais, do outro". (CHARTIER, 1995, p.184). O outro item de convergência se dá na constatação de que o "popular" não se encontra nos objetos, mas nas práticas sociais que o conformam.

Canclini demonstra estar mais interessado em compreender a cultura popular em seu devir. Situá-la dentro das novas relações de produção de consumo, que se funda em novos cenários nos quais a cultura popular se situa. A sua crítica tenta então evidenciar os aspectos ideológicos das operações conservacionistas, ou de "resgate das tradições supostamente inalteradas". (CANCLINI, 2003, p. 218). Por essa linha de raciocínio, trata-se de indagar como as culturas populares estão se transformando em face das novas interações com a modernidade.

Finalmente, voltando nossos olhos para o campo da teoria literária, encontramos no teórico russo Mikhail Bakhtin um importante analista da questão da cultura popular, quando investiga esse assunto com pretensão de encontrar nele as matrizes da obra do escritor francês François Rabelais. Para situar o leitor na problemática do autor renascentista, Bakhtin tenta produzir uma valorização do



grotesco e da cultura carnavalesca, tomando estes como peças-chave para a compreensão da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento.

Bakhtin, na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, afirma que o riso popular é um dos aspectos mais importantes no que diz respeito ao conjunto das criações populares, mas que, a despeito disso, ele é um dos itens menos estudados. Critica os estudos clericais do século XVIII, principalmente a figura de Johann Gottfried von Herder, “pelo fato de este ter relegado o humor e a importância da praça pública, no conjunto das práticas culturais populares” (BAKHTIN, 2002, p. 3). A crítica de Bakhtin, apesar de não ser apresentada explicitamente, recai no fato de os pensadores românticos entenderem a relação entre campo e cidade como uma antinomia: o campo representaria o ambiente natural por excelência, enquanto a cidade, com seus requintes e planejamento racional, representaria o artifício ou a negação da natureza. O habitante do campo, por essa ótica, estaria mais próximo da natureza, longe dos desvios que a vida citadina produz nas pessoas. Por outro lado, a cultura da praça pública, da qual nos fala Bakhtin, era a cultura da cidade, portanto fora do objetivo dos românticos.

Bakhtin nos informa que o aspecto jocoso das manifestações tinha a capacidade de produzir uma espécie de duplicidade real, ou ainda uma "dualidade do mundo". “Essa potência transfiguradora se confrontava com as formas de culto e cerimônias circunspectas do período medieval. Ela tinha por esse entendimento um caráter de oposição à cultura oficial”. (BAKHTIN, 2002, p. 3).

O crítico russo, sem declinar quais sociedades ou produzir alguma datação mais específica, informa que essa potência de duplicidade da percepção do real, contida na cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento, “já existia no estágio anterior da civilização primitiva”. (BAKHTIN, 2002, p. 5). O que se passava, no entanto, é que esse momento primevo, cuja formação social desconhecia a separação de classes e mesmo a ocorrência do Estado, fazia conviver aspectos sérios e cômicos de uma mesma finalidade. Por exemplo, aos aspectos divinos ou heróicos correspondia uma série de escárnios e zombarias, e ambos eram igualmente sagrados e oficiais.

Até mesmo posteriormente, em formações sociais como as do Estado romano, ainda se encontrariam ecos dessas antigas práticas nas cerimônias de triunfo e em funerais. No primeiro, faziam-se paródias dos gestos heróicos do vencedor e, no segundo, chorava-se tanto quanto se ridicularizava o finado.

Posteriormente, com o desenvolvimento das sociedades de classes, decaiu o *status quo* dos aspectos inerentes ao riso. A partir daí, a cultura cômica popular se consolida como instrumento profundo de expressão de visão do mundo das camadas inferiores da sociedade. Embora permitida, essa cultura se constituirá como não-oficial. Ela quase sempre estará relacionada a elementos do poder e da igreja, mas sempre compondo um duplo risível dessas práticas, sempre apontando para a constituição de outro mundo.

Apesar do cunho de oposição que a cultura cômica assumiu frente à cultura oficial no período feudal, Bakhtin certifica que, até aproximadamente o século VIII, havia muita tolerância nessa oposição por parte da igreja, ocorrendo mesmo ampla participação de setores eclesiásticos nas festas populares. Essas festas eram repletas de paródias da história sagrada, tais como a "festa do asno", que, contando a história do menino Jesus, dava mais ênfase ao jumento do que a Maria e ao próprio Jesus. Essa passagem vem ao encontro dos exemplos dados por Peter Burke em sua obra já citada, *Cultura popular na idade moderna*, quando comenta sobre o compartilhamento cultural entre a pequena e grande tradição, com o adendo de que a farta exemplificação de Burke no que diz respeito à inter-relação das culturas avança pela Idade Moderna.

## 1.2 Memória, narrativa e tradição oral

Na antiga Grécia, em um período anterior à difusão da escrita, a divinização da memória era prática comum do homem grego. *Mnemosýne*, deusa da memória, estava ligada a aspectos da organização interna do pensamento e à situação dos princípios do *eu* e das imagens armazenadas. Para Jean-Pierre Vernant (1990), embora no panteão grego a memória tenha uma função psicológica, assim como a *Eros* e *Phóbos* se associam a paixões e sentimentos,

*Mnemosýne* parece ser especial. A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*. [...] a sacralização de *Mnemosýne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega (VERNANT, 1990, p. 136).

Muitos escritos são dedicados a *Mnemosyne*, exaltada principalmente pelo poeta. Na *Ilíada*, de Homero (1959), a invocação à musa é verdadeiro exercício mnemônico. O poeta pede às Musas que o auxiliem, dando-lhe o dom da memória que recorda: “ó Musas, habitantes do Olimpo – pois vós sois deusas: presentes em toda parte, vós sabeis tudo; quanto a nós, não ouvimos nem sequer um ruído, e não sabemos nada –, dizei-me quais eram os guias, os chefes dos Dânaos” (HOMERO, 1959, p. 484). Portanto podemos inferir que a memória é a chave para o conhecimento e sem ela não há como guardar ou reter o saber.

Santos (2010, p. 72) salienta que

para as sociedades orais, a memória é elemento chave na transmissão de valores e tradições. Os *griots*<sup>1</sup> são encarregados de manter vivos saberes antigos que atravessam gerações. Na mitologia grega, *Mnemosyne* era a deusa da memória, fornecia a capacidade de lembrar. O líquido contido no seu poço fazia vir à tona as lembranças de quem dele bebia. E, por outro lado, quem bebesse do poço de *Lethe* teria a sua memória apagada; daí a relação *lethea* = esquecimento e *alethea* = não esquecimento.

O esquecimento, de certa forma, está intimamente relacionado à morte, formando com a memória um par de forças complementares. Com as transformações do mundo, esse par memória-esquecimento também foi se transformando. O pensamento do homem moderno acompanha essa mudança, que reflete uma ordem de novas preocupações e exigências, entre elas a forma narrativa.

A narrativa, segundo o dicionário Aurélio, significa a ‘maneira de narrar’; e por sua vez, narrar, do latim *narrare*, significa ‘expor minuciosamente’; ‘expor, contar, relatar, referir, dizer’. E esse contar e/ou relatar torna-se parte intrínseca da essência do homem, que, ao recordar, se faz memória.

---

<sup>1</sup> Homens e mulheres negros contadores de histórias.

A memória<sup>2</sup> pode ser definida como a capacidade de reter conhecimentos; é reconhecimento, é relato, é recordação, é narração. Lembrar, relatar, narrar, recordar são ações estritamente vinculadas à re-construção de uma história seja no nível de linguagem oral, seja no nível escrito. A memória é também espaço de enunciação. É o movimento duplo, que, segundo Ernest Renan (apud POUTIGNAT; FENART, 1998, p. 235), caracteriza-se pelo lembrar/esquecer; atividade seletiva que permite guardar determinados fragmentos que são re-ordenados. (SANTOS, 2010, p. 72).

Muitos estudiosos, como Eclea Bosi, têm tentado decifrar a memória. Esse esforço é premiado pelo número de obras que abordam tal assunto. Para a autora, “A lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança. A sua forma pura seria a imagem presente nos sonhos e nos devaneios” (BOSI, 1994, p. 52).

Ecléa Bosi discute o trabalho da memória como um re-pensar do passado com as ideias que se tem no presente. Segundo ela,

[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição no conjunto de representações que povoam a nossa consciência (BOSI, 1994, p. 55).

Configura-se, então, um projeto que parte de uma consciência de reconhecimento do passado e constitui um discurso da memória. Esta que pressupõe uma ação de reconstruir o presente. Um verdadeiro teste para a hipótese psicossocial da memória encontra-se no estudo das lembranças das pessoas idosas. Nelas é possível verificar uma história social bem desenvolvida: elas já atravessaram um determinado tipo de sociedade, com características bem marcadas e conhecidas; elas já viveram quadros de referência familiar e cultural igualmente reconhecíveis: enfim, sua memória atual pode ser desenhada sobre um pano de fundo mais definido do que a memória de uma pessoa jovem, ou mesmo adulta,

---

<sup>2</sup> Definição do Dicionário Eletrônico Aurélio, versão 2003.

que, de algum modo, ainda está absorvida nas lutas e contradições de um presente que a solicita muito mais intensamente do que a uma pessoa de idade.

Quando de nossa estada em Natividade, presenciamos alguns problemas que evidenciam as transformações que ocorrem nas sociedades. Ao entrevistar o senhor Alarico Lino Suarte, ele, devido lapsos de memória, não conseguiu concluir a história que começou a contar e nem a entrevista. Acreditamos que as transformações que ocorrem nos nossos tempos, aliadas à vida sedentária, nos levem a dar pouco valor à memória dos velhos. Mas este é apenas um dos fatores que faz com que eles não desenvolvam uma atividade mental, que é a memória.

Aos velhos, segundo Eclea Bosi, é dada a função de lembrar. Contudo essa função não tem sido estimulada. Haveria, portanto, para o velho uma espécie singular de obrigação social, que não pesa sobre os homens de outras idades: a obrigação de lembrar, e lembrar bem. Porém, nem toda sociedade espera, ou exige, dos velhos que se encarreguem dessa função. Na sociedade em que vivemos, a hipótese mais geral é a de que o homem ativo se ocupa menos em lembrar, exerce menos frequentemente a atividade da memória, ao passo que o homem já afastado dos afazeres mais prementes do cotidiano se dá mais habitualmente à refacção do seu passado.

Para ilustrar, outro entrevistado em Natividade foi o Seu Joaquim, principal responsável pela conservação da memória do povo nativitano. Contou-nos algumas histórias e disse que, em outra ocasião, nos contaria outras. Alegou que estava cansado, que sempre quando alguém chegava à cidade para fazer essas pesquisas, sempre falavam para procurá-lo e isso já estava atrapalhando os seus afazeres. E por isso estava evitando essas entrevistas. Afirmou ainda que estava preocupado com essa juventude de hoje, que não tem interesse pela história do seu povo. Imaginou como seria depois que ele e os outros mais velhos (que preservam a história) morressem, pois “um povo sem história é um povo sem vida”.

Nesse discurso do Seu Joaquim, percebemos de certa forma que a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares ao indivíduo. Se lembramos, é porque os outros, a situação presente nos fazem lembrar: “O maior número de nossas

lembranças nos vem quando nossos pais, nossos amigos, ou outros homens, no-las provocam”. (BOSI, 1994, p. 54).

Retomando a ideia principal deste tópico sobre a memória, a narrativa, em toda parte, constitui um gênero capital da arte verbal sempre presente desde as culturas orais primárias até a alta cultura escrita e o processamento eletrônico da informação. Em certo sentido, “a narrativa é a mais importante de todas as formas artísticas verbais, em virtude do modo como subjaz a tantas outras formas artísticas, muitas vezes até as mais abstratas. Até mesmo por trás das abstrações foram formuladas narrativas”. (ONG, 1998, p. 158).

A narrativa, embora seja encontrada em todas as culturas, é em certos aspectos, mais intensa nas culturas orais primárias do que nas outras. Primeiramente porque, em uma cultura oral primária,

não é possível submeter o conhecimento das categorias complexas, mais ou menos cientificamente abstratas. As culturas orais não podem gerar tais categorias e, assim, usam história de ação humana para armazenar, organizar e comunicar boa parte do que sabem. A grande maioria das culturas orais – se não todas – gera narrativas ou séries de narrativas notáveis. (ONG, 1998, p. 158).

Em segundo lugar, de acordo com Walter Ong (1998), a narrativa é particularmente importante nessas culturas orais primárias porque podem abrigar uma grande parte do saber em formas sólidas, extensas, que são razoavelmente duradouras, ou seja, formas passíveis de repetição. Para o autor, as outras formas, sejam elas breves ou extensas, não conseguem atingir essa solidez em sua essência. Assim, a narrativa nas culturas orais primárias serve para unir o pensamento de modo mais composto e permanente do que os outros gêneros.

A memória oral tem um grande componente somático. O corpo, mediante movimentos rítmicos, é utilizado nos processos de memorização. A própria composição oral tem sido associada a uma atividade corporal:

A palavra oral, como já observamos, nunca existe num contexto puramente verbal, como ocorre com a palavra escrita. As palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo. (ONG, 1998, p. 81).

Um contador executa não uma transmissão de suas próprias intenções, mas uma percepção do pensamento tradicional para seus ouvintes, e até mesmo para si próprio. (PEABODY, 1975, p. 176 apud ONG, 1998, p. 164).

Ao contar uma história, o contador recorda de um modo curiosamente público – recordando não um texto memorizado, pois não existe tal coisa, nem tampouco qualquer sucessão literal de palavras, mas os temas e as fórmulas que ele ouviu outros contadores contar.

Eles aprendem pela prática - caçando com caçadores experientes, por exemplo, pelo tirocínio, que constitui um tipo de aprendizado; aprendem ouvindo, repetindo o que ouvem, dominando profundamente provérbios e modos de combiná-los e recombina-los, assimilando outros materiais formulares, participando de um tipo de retrospectiva coletiva - não pelo estudo no sentido restrito. (ONG, 1998, p. 17).

Assim a aprendizagem nessas culturas não ocorre pelo hábito de "estudar", mas pela imitação:

A narrativa e o acompanhamento musical são memorizados por aprendizes, que começam ainda muito novos, trabalhando com um mestre oral. Os mestres (não há nenhum vivo) encarregam-se de treinar seus aprendizes na recitação literal do cântico por meio de uma disciplina rigorosa durante vários anos e conseguem resultados notáveis, embora eles próprios façam, nas suas próprias recitações, mudanças das quais não se dão conta. (ONG, 1998, p. 76-77).

Com relação às narrativas, o contador as recorda sempre de um modo diferente, recitadas ou alinhavadas à sua própria maneira nessa ocasião específica, para esse público específico. Para isso, ele precisa de tempo para deixar que a história mergulhe em seu próprio estoque de temas e fórmulas, tempo para

se empenhar da história. Quando recorda e reconta a história, em nenhum sentido literal da palavra ele "memorizou" a reprodução métrica da versão do outro contador – uma versão que há muito tempo desapareceu no momento em que o novo contador está meditando sobre a história para sua nova reprodução (LORD, 1960, pp. 20-29, grifo nosso). O material fixo na memória do bardo é um veículo de temas e fórmulas com os quais todas as histórias são construídas de diferentes modos. (ONG, 1998, p. 73).

Daí que a originalidade, nesse caso, não está ligada à ideia de se introduzir novo material, mas em adaptar o material tradicional de modo eficaz a cada situação específica, única e/ ou ao público:

a memorização oral está sujeita à variação proveniente de pressões sociais diretas. Os narradores narram o que o público deseja ou permite. A interação com o público vivo pode interferir ativamente na estabilidade verbal: as expectativas do público podem contribuir para a fixação dos temas e das fórmulas. (ONG, 1998, p. 80).

Deveras, a narrativa oral é resultado da interação entre o narrador, o público presente e as recordações que tem o narrador das histórias contadas. Ela, a narrativa oral, “não está muito preocupada com o paralelismo sequencial exato entre a sequência na narrativa e a sequência em referentes extranarrativos”. (ONG, 1998, p. 166). Assim como não acontece na vida das pessoas, também não acontece na narrativa oral.

O curioso é que essa interação entre o narrador, o público e as recordações dialogam entre si, criando uma espécie de empatia, e se definem ao longo da narração. Vale ressaltar aqui que, em Natividade, ao conhecer o senhor Filadélfio Nunes, conhecido por Filas, mas que preferiu ser identificado por *Sonhador Ressuscitado* (funcionário público, trabalha de guarda no museu da cidade, 139 anos, pois segundo ele, conta os dias e as noites, o que equivale a 64 anos), observamos o jeito de ele narrar a história. É um jeito diferente dos demais contadores, um jeito muito divertido, descontraído e que chama a atenção e acaba descontraindo também seu público ouvinte. Sobre seu jeito de narrar, discorreremos mais na parte da análise das versões orais, neste trabalho dissertativo. Daí a importância da narração e da memória para a tradição oral.

### **1.3 Tradição oral: perspectivas e reflexões**



A nova perspectiva dos últimos tempos acerca da oralidade da linguagem teve antecedentes. Muitos séculos antes de Cristo, o autor pseudônimo do livro do Velho Testamento, que aparece sob seu *nom de plume* hebreu Qoheleth (“orador de assembléia”), ou seu equivalente grego Eclesiastes, aponta claramente para a tradição oral da qual provém seu escrito: “Além de ser sábio, Qoheleth transmitiu conhecimento a seu povo e examinou cuidadosamente, verificou e combinou muitos provérbios. Qoheleth procurou encontrar ditos agradáveis e registrar por escrito com exatidão os ditos verdadeiros”. (ECLESIASTES, 12:9-10).

“Registrar por escrito... ditos”. Segundo Ong (1998), pessoas de cultura escrita, dos compiladores de florilégios medievais a Erasmo (1466-1536) ou Vicesimus Knox (1752-1821) e mesmo depois deles, continuaram a registrar por escrito ditos da tradição oral, embora seja significativo que, no mínimo, da Idade Média e da época de Erasmo em diante, na cultura ocidental pelo menos, a maioria dos compiladores selecionasse os “ditos” não diretamente de sua enunciação oral, mas de outros escritos”. O movimento romântico foi marcado pela preocupação com o passado distante e com a cultura popular.

Desde então, centenas de colecionadores, a começar por James McPherson (1736-1796) na Escócia, Thomas Percy (1729-1811) na Inglaterra, os irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) na Alemanha, ou Francis James Child (1825-1896) nos Estados Unidos, trabalharam com partes da tradição oral, ou quase oral, ou semelhante à oral, de forma mais ou menos direta, dando-lhe nova dignidade.

No início do século XX, o erudito escocês Andrew Lang (1844-1912) e outros já haviam desacreditado consideravelmente a visão de que o folclore oral seria simplesmente escombros remanescentes de uma mitologia literária mais elevada – uma visão gerada muito naturalmente pelo viés quirográfico e tipográfico.

Linguistas anteriores haviam resistido à ideia da distinção entre linguagem falada e escrita. A despeito de suas novas concepções sobre a oralidade, ou talvez por causa dela, o linguista Saussure (1975, p. 34 apud ONG, 1998, p. 26) mantém a opinião de que a escrita simplesmente representa a linguagem falada na forma

visível, como fazem Edward Sapir, C. Hockett e Leonard Bloomfield. O Círculo Linguístico de Praga, especialmente J. Vachek e Ernst Pulgram, notou certa diferença entre a linguagem escrita e a falada, embora, ao se concentrar antes nos universais linguísticos que nos fatores de desenvolvimento, tenha feito pouco uso dessa distinção. (ONG, 1998, p. 26).

Acolhida uma já antiga perspectiva acerca da tradição oral entre pertencentes à cultura escrita e a demonstração feita por Lang e outros, de que culturas puramente orais podiam gerar formas artísticas verbais sofisticadas, este novo entendimento acerca da oralidade se desenvolveu por diferentes caminhos, mas o melhor que podemos seguir é, sem dúvida, o da história homérica, haja vista que, em nenhuma outra parte do mundo, os contrastes entre oralidade e cultura escrita ou os pontos cegos da mente inadvertidamente quirográfica ou tipográfica se mostram em um contexto tão rico.

Na Antiguidade clássica ocidental, a sociedade letrada havia manifestado algumas vezes certa percepção de que a *Ilíada* e a *Odisséia* diferiam de outros poemas gregos e de que suas origens eram obscuras. Alguns as consideravam como um texto, e outros, para argumentar que a cultura hebraica era superior à cultura grega antiga, porque conhecia a escrita, insinuaram que Homero não sabia escrever. Tal insinuação não tecia considerações sobre o estilo ou outros aspectos das obras de Homero. Essas inibições interferiram no nosso modo de ver os poemas homéricos como aquilo que realmente são, afirma Ong.

Desde a Antiguidade até os dias de hoje, a *Ilíada* e a *Odisséia* têm sido consideradas os mais exemplares, verdadeiros e inspirados poemas seculares do ocidente. Consoante a isso, cada época tendeu a interpretá-las como tendo realizado melhor o que julgava estarem seus criadores fazendo ou imaginando fazer. Mesmo quando o movimento romântico reinterpreto o “primitivo” como um estágio de cultura satisfatório e não deplorável, estudiosos e leitores ainda se obliquavam a atribuir à poesia primitiva qualidades que sua própria época julgava essencialmente apropriadas. O classicista americano Milman Parry (1902-1935), mais do que outros estudiosos, conseguiu superar esse chauvinismo cultural de maneira a entrar na poesia homérica “primitiva” nos próprios termos dela, mesmo quando eles contrariavam os critérios estabelecidos do que a poesia ou os poetas deveriam ser.

Robert Wood (c.1717-1771), diplomata e arqueólogo inglês, que cuidadosamente identificou alguns dos sítios mencionados na *Ilíada* e na *Odisséia*, foi o primeiro cujas conjecturas mais se aproximaram daquilo que Parry demonstrou. Wood sugeriu que a memória exercia papel muito diferente na cultura oral daquele que exercia na cultura escrita. Embora Wood não pudesse explicar exatamente como a mnemônica de Homero funcionava, ele efetivamente sugeriu que o *ethos* do verso homérico era antes popular do que culto (ONG, 1998).

No século XIX, as teorias homéricas foram desenvolvidas pelos então chamados analistas. Pertencente a esse grupo, Friedrich August Wolf (1759 –1824) via o texto da *Ilíada* e da *Odisséia* como combinações de poemas ou fragmentos mais antigos e colocou-se a determinar, mediante análise, o que os segmentos eram e como haviam sido reunidos. Contudo, como pontua Adam Parry (1971, pp. xiv–xvii apud ONG, 1998), os analistas pressupunham que os segmentos reunidos fossem simplesmente textos, sem que nenhuma outra alternativa lhes ocorresse.

Eles sustentavam a ideia de que tais obras eram bem estruturadas, coerentes em sua caracterização e em geral bem-sucedidas como arte e não poderiam ser a obra de uma sucessão desorganizada de redatores, mas a criação de um único homem. Essa ideia predominava quando Milman Parry ainda era estudante e começava a formar suas próprias opiniões.

Assim como a maioria dos trabalhos inovadores, o de Milman Parry (1928 apud ONG, 1998) nasceu de intuições tão profundas e seguras quanto difíceis de serem expressas. Seu pensamento gira em torno do axioma “a subordinação da escolha dos vocábulos e das formas vocabulares à forma do verso hexâmetro [oralmente composto]” (p. 29) nos poemas homéricos. Para ele, todo traço distintivo da poesia homérica deve-se à economia imposta pelos métodos orais de composição. Estes podem ser reconstruídos por um estudo detalhado do próprio verso quando nos desvencilhamos dos pressupostos sobre os processos de expressão e de pensamento arraigados na psique por gerações de cultura escrita. Essa descoberta foi revolucionária nos círculos literários e teve imensas repercussões em toda parte na história cultural e psíquica.

Apesar do consenso de séculos de que Homero não era um poeta iniciante e nem medíocre, mas um verdadeiro gênio, começa a revelar possível que

ele tivesse um dicionário de expressões na sua cabeça, expressões que representavam clichês. Um estudo detalhado do tipo do que Milman Parry estava fazendo mostrou que ele repetia fórmula após fórmula. O significado do termo grego “recitar”, *rhapsodein*, “costurar cantos” (*rhaptein*, costurar; *oide*, canto), tornou-se ameaçador: Homero costurava partes pré-fabricadas. Em vez de um criador, tinha-se um operário de linha de montagem. (ONG, 1998, p. 32).

Essa ideia era particularmente ameaçadora para a convicta comunidade letrada. Pois, em princípio, ela é educada para nunca utilizar clichês. Como conviver com o fato de que os poemas homéricos cada vez mais pareciam ser feitos de clichês, ou elementos muitos semelhantes a eles? Sobretudo quando o trabalho de Parry progrediu e foi continuado por estudiosos posteriores, tornou-se evidente que apenas uma fração mínima das palavras na *Iliada* e na *Odisséia* não constituía parte de fórmulas predizíveis.

Além disso, as fórmulas padronizadas eram agrupadas em torno de temas igualmente padronizados, tais como a assembléia, a reunião do exército, o desafio, a espoliação dos vencidos, o escudo do herói e assim por diante (LORD, 1960, p. 68 apud ONG, 1998). Um repertório de temas semelhantes é encontrado na narrativa oral em todo o mundo, a exemplo temos as “versões” do conto “A pedra arrependida” e o conto “Mágoa de vaqueiro”, de Hugo de Carvalho Ramos (1984). Este último conto encontra-se na obra *Tropas e Boiadas*. Apesar da diversidade das regiões de origem e das diferenças de cultura entre os povos que as criaram, essas narrativas apresentam muitas semelhanças. Isso pode ser explicado pela existência de uma fonte comum: fusão das influências populares arcaicas, como perceberemos em análise mais adiante, no capítulo 3.

O fato de esses poemas serem compostos de partes já pré-fabricadas e ainda serem tão bons foi explicado posteriormente por Eric Havelock (ONG, 1998, p. 23). Os gregos homéricos valorizavam os clichês porque não apenas os poetas mas também o mundo noético oral ou o mundo do pensamento apoiavam-se na constituição formular do pensamento. Mas, por volta da época de Platão (427?–347 a.C.), uma mudança se iniciara: os gregos finalmente haviam interiorizado a escrita – algo que levou muitos séculos após o desenvolvimento do alfabeto grego, por volta de 720 – 700 a.C. (HAVELOCK 1963, p. 49, apud ONG, 1998). A nova maneira de

estocar conhecimento não estava em fórmulas mnemônicas, mas no texto escrito. Este libertava a mente para um pensamento mais original, mais abstrato. Havelock mostra que Platão excluiu os poetas de sua república ideal porque se encontrava num novo mundo noético de feitiço quirográfico, no qual a fórmula ou o clichê, utilizado por todos os poetas tradicionais, eram obsoletos e contraproducentes.

Assim, a importância da antiga civilização grega para o mundo todo estava começando a se mostrar sob uma luz inteiramente nova: ela assinalava o ponto, na história humana, em que a cultura escrita alfabética, profundamente interiorizada, pela primeira se chocava diretamente com a oralidade.

Foley (1980 apud ONG, 1998) demonstrou que aquilo que uma fórmula oral é exatamente e como ela funciona depende da tradição na qual ela é usada, mas que existe uma ampla base comum em todas as tradições que torna válido o conceito.

Com base nas considerações tecidas anteriormente e em outras que serão mencionadas, faremos algumas generalizações sobre a psicodinâmica das culturas primárias orais, ou seja, das culturas orais intocadas pela escrita.

Para saber o que é uma cultura oral primária e qual a natureza de nosso problema em relação a uma cultura semelhante, “convém refletir sobre a natureza do próprio som como tal” (ONG, 1998, p. 42). Toda sensação ocorre no tempo, mas o som possui uma relação especial com ele, diferente da que existe em outros campos registrados na sensação humana. O som existe apenas quando está deixando de existir. Ele não é apenas perecível, mas é essencialmente evanescente e percebido como evanescente. Quando se pronuncia a palavra “permanência” no momento em que se chega “-nência”, “perma-” desapareceu e tem de desaparecer. Não há como deter e possuir o som. Se se detiver o movimento do som, não se tem nada – apenas silêncio, ausência absoluta de som.

Não nos causa surpresa que povos orais, e talvez universalmente, considerem que as palavras são dotadas de grande poder.

O som sempre exerce um poder. Um caçador pode ver um búfalo, cheirar, sentir seu gosto e tocá-lo quando o búfalo está completamente inerte, até mesmo morto, mas, se ouve um búfalo, é melhor tomar cuidado: algo está acontecendo. Nesse sentido, todo

som – especialmente a enunciação oral, que vem de dentro dos organismos vivos – é “dinâmico”. (ONG, 1998, p. 43).

Essa potencialidade mágica atribuída às palavras se deve exatamente pelo fato de estar ligada, mesmo que inconscientemente, à percepção da palavra como necessariamente falada, proferida e, portanto, portadora de poder. Isto acontece, conforme assegura Paul Zumthor (1993), porque a voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Por mais paradoxal que seja, é graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, que a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura.

A rigor a voz poética tem a função de não deixar apagar os ecos do passado. Assim, “as vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance -, tão cedo desvanecido que se cala; ao menos, produz-se essa maravilha de uma presença fugidia mas total”. (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Essa é a função primária da poesia, que a escritura, por seu excesso de fixidez, não consegue cumprir. Dessa forma, a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória, segundo Zumthor (1993). Pensadores, como Agostinho e Tomás de Aquino, interrogaram-se a propósito dessa faculdade ambígua, naquilo que concerne à tópica ou que se mantém por uma visão escatológica ou moral, tendendo, pela repetição dos discursos, à sua inserção numa verdade tida por imutável.

Para a tradição agostiniana, a memória torna a alma presente diante de si mesma e faz-se receptáculo do verdadeiro. Parte da *prudentia*, a memória humana se distingue, para os tradutores latinos de Aristóteles, em *memoria* e *reminiscentia*, que respectivamente se põem no lugar da alma sensível e da alma intelectual. Um clichê, abundantemente atestado através de toda a Europa, do século XII ao XIV justifica o uso da escritura pela fragilidade da memória humana. Para Zumthor, esse falso adágio testemunha a pressão exercida sobre o meio pelas mentalidades escriturárias em vias de difusão. Mas a poesia, como tal, traz um saber. Ela o

reconhece e não cessa de reconstruí-lo, dando-o a conhecer. (ZUMTHOR, 1993, p.140).

Assim, para Zumthor (1993, p. 97), o que deve ter favorecido a difusão da escritura é a relação estreita que ela mantinha com a voz, uma vez que a escrita servia para fixar mensagens inicialmente orais; ademais, porque o modo de codificação das grafias fazia destas uma base de oralização.

#### **1.4 Características do pensamento e da expressão no oral e no escrito**

Neste tópico, abordamos algumas características do pensamento e da expressão tanto no texto oralizado quanto no escrito. Para tanto, começamos com a cultura oral primária e a organização das formas de pensamento e expressão. Em seguida, apresentamos as características que se fazem presentes no texto escrito, com a finalidade de, na análise deste *corpus*, aplicá-las nas versões orais e escritas d"“A pedra arrependida””, apresentadas como objeto de estudo neste trabalho.

##### **1.4.1 Características do pensamento e da expressão no oral**

De acordo com Walter Ong (1998), numa cultura oral primária o pensamento e a expressão apresentam algumas características que determinam uma estilização formular. Ele enumera diversas características que expressariam os modos de pensamento tipicamente orais. A primeira, enumerada por ele, é que esse conhecimento de base mnemônica tende a ser mais aditivo do que subordinativo. Isso não quer dizer que o modo de pensar oral seja incapaz de instituir relações como, por exemplo, de causa e consequência, mas que o emprego de aditivos constitui a forma principal de expressão do pensamento.

A exemplo desse estilo, temos a narrativa da criação no livro do Gênesis 1:1-5, que, na verdade, é um texto escrito, mas preserva uma nítida padronização oral, e temos, ainda, as versões orais do texto d"“A pedra arrependida””, a partir de

uma história conhecida na região de Natividade e que acabou sendo preservada em conto escrito pelo escritor Maximiano da Matta Teixeira, citado anteriormente.

Para sermos mais explícitos, seguindo as observações de Ong, notamos que as versões orais da história d'"A pedra arrependida" são *mais aditivas do que subordinativas* porque apresentam grande repetição do termo aditivo "e", que as aproximam mais da linguagem oral, sem a subordinação analítica e racional que caracteriza a escrita. Para exemplificar, temos na 1ª versão: "Ele se apaxinou por uma moça aí e essa moça não quis ele [...]". Na 2ª versão: "i onde aqui é [...]; i ele ficô [...]". Na 3ª versão: "[...] i chegou um boiadeiro aqui i a mulher [...]". Na 4ª versão: "I ele pegou i sentou em cima dessa pedra, i ficou lá". Por meio do "i [e]", conseguimos perceber que essas versões trazem uma visível padronização oral, resíduo de uma tradição oral ainda forte nesse aspecto. Retomaremos este assunto no terceiro capítulo desta dissertação.

Outra característica é que os textos orais são mais agregativos do que analíticos. Essa característica está ligada às fórmulas como meio de aparelhar a memória. As bases do pensamento e da expressão fundados na oralidade tendem a ser não tanto meras totalidades, mas agrupamentos de totalidades, tais como termos, frases ou orações paralelas, orações antitéticas, epítetos. Tal característica é expressa na grande carga de epítetos ("Odisseu, o astuto", por exemplo) e outras fórmulas (como provérbios e frases feitas) que evidenciam a expressão oral e que não são aceitas pela "alta" literatura, por incitarem, em sua avaliação, redundância e monotonia na linguagem. À medida que essas expressões são utilizadas, quase não resta espaço para o questionamento das adjetivações: a opinião já viria avalizada, cristalizando, assim, o pensamento.

As nações orais preferem, especialmente no discurso normal, não o soldado, mas o soldado valente; não a princesa, mas a bela princesa; não o carvalho, mas o carvalho robusto. Assim, a expressão oral está carregada de uma quantidade de epítetos e outras bagagens formulares que a cultura altamente escrita rejeita como pesados e tediosamente redundantes em virtude de seu peso agregativo. (ONG, 1998, p. 49).



Assim, podemos comparar as versões orais, que trazem, segundo Ong, esse valor agregativo. Entretanto, ao comparar as versões, encontramos na versão escrita de Maximiano da Matta Teixeira, marcas da oralidade, ao trazer características agregativas comuns em versões orais, tais como o uso de expressões que acompanham a apresentação das personagens: “a *velha* Amância, preta alta, magra, forte, lépida, famosa por seus doces”, “o *forçudo* Jacó, gesticulando, falando com os espíritos, gungunando, pigarreando, gemendo”, “o *velho* Lúcio Coelho, que, segundo alguns supersticiosos, de tão idoso, virava lobisomem na quaresma”, “Jacinta, sua mãe, *crioula* de seus quarenta anos, viçosa e vistosa, em estado de bom uso e de bom abuso”.

Há, ainda, para reforçar o valor agregativo nessa versão escrita, o uso de ditos populares que a aproxima das versões orais: “casamento e mortalha no céu se talha”, “Dominguinho tinha visto passarinho verde”, “Quem quer pegar passarinho não faz Chô!”, “cão de caça vem de raça”. Desse modo, como poderíamos explicar o fato de a versão escrita conter valores agregativos próprios da tradição oral? Comentaremos com maior profundidade, a esse respeito, na análise que compõe o terceiro capítulo deste trabalho.

Outra característica, citada por Ong (1998), é o modo de pensar oral redundante ou “copioso”. Pelo fato de o pensamento requerer algum tipo de continuidade, o uso de elementos como a redundância, a repetição do já dito, mantém tanto o falante quanto o ouvinte na pista certa. A redundância é igualmente propiciada pelas condições físicas da expressão oral diante de um público vasto, situação na qual ela é, na verdade, mais marcada na maioria das conversas face a face. Nem todo mundo, dentre uma multidão ouvinte, compreende cada palavra que um falante pronuncia, mesmo em virtude de problemas acústicos. Convém ao falante dizer a mesma coisa, ou algo equivalente, duas ou mais vezes.

A necessidade que sente o orador de prosseguir enquanto está repassando em sua mente o que dizer em seguida também favorece a redundância. No estilo oral, embora a pausa possa ser benéfica, a hesitação é sempre prejudicial. Por conseguinte, é preferível repetir algo se possível engenhosamente a simplesmente parar de falar enquanto se está à procura da ideia seguinte. As culturas orais estimulam a fluência, o excesso, a loquacidade. Os retóricos

chamariam a isso *cópia*. Por uma espécie de lapso, continuaram a fazê-lo depois de haver adaptado a retórica de uma arte de falar em público para uma arte de escrever.

Ong (1998) acrescenta à estilização formular da cultura oral outra característica, o fato de ser conservador ou tradicional. Nas sociedades orais é preciso despende uma grande energia na transmissão da cultura de geração a geração. O conhecimento deve ser repetido diversas vezes para que as novas gerações possam, arduamente, aprender. Essa necessidade estabelece uma conformação mental altamente tradicionalista ou conservadora, que, compreensivelmente, inibe a experimentação intelectual:

o conhecimento exige um grande esforço e é valioso, e a sociedade tem em alta conta aqueles anciãos e anciãs sábios que se especializam em conservá-lo, que conhecem e podem contar as histórias dos tempos remotos. Pelo fato de armazenar o conhecimento fora da mente, a escrita - e mais ainda a impressão tipográfica - deprecia as figuras do sábio ancião, repetidor do passado, em favor de descobridores mais jovens de algo novo. (ONG, 1998, p. 52).

Para Ong, nas culturas orais, não se gastam energias com novas especulações: a mente é utilizada predominantemente para conservar. Entretanto isso não significa falta de originalidade. No interior dessas culturas, a originalidade narrativa reside não na construção de novas histórias, mas na forma como as velhas narrativas são administradas em uma interação especial com sua audiência, em sua época – “a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente”. (ONG, 1998, p. 53). Na tradição oral os narradores sempre introduzem elementos novos em histórias tradicionais: “Na tradição oral, haverá tantas variantes menores de um mito quantas forem as repetições dele, e a quantidade de repetições pode aumentar indefinidamente”. (ONG, 1998, p. 53).

Outra característica do pensamento oral Ong (1998) a menciona no seu caráter de proximidade ao cotidiano da vida humana. Nas culturas orais, o conhecimento sempre está associado à experiência humana. Até mesmo o que seria desconhecido à vivência imediata é transformado e adaptado às relações e às

necessidades dos indivíduos. Dessa forma, a aprendizagem acontece através da observação e da prática e, em menor proporção, pela explanação verbal e pela utilização de conceitos abstratos.

No caso d"“A pedra arrependida”, a história se concentra num rapaz que se arrependeu de haver se casado. Além da proximidade com o cotidiano, o tom agonístico, na perspectiva de Ong, também caracteriza o pensamento oral. Ao manter o conhecimento imerso na vida cotidiana, a oralidade o situa dentro de um contexto de luta e isso porque há uma tendência à polarização das narrativas orais: de um lado, encontram-se o bem, a virtude e os heróis; de outro, o mal, o vício e os vilões. As relações interpessoais nesse tipo de narrativa são marcadas tanto pela atração quanto pelos antagonismos. Assim, provérbios e enigmas não são usados simplesmente para armazenar conhecimento, mas para envolver as pessoas em um combate verbal e intelectual: “dizer um provérbio ou um enigma desafia os ouvintes a superá-lo com outro mais adequado ou oposto”. (ONG, 1998, p. 55).

Torna-se comum depararmos, nos embates entre personagens, com passagens em que eles alardeiam suas próprias façanhas e/ou investem verbalmente contra um oponente. As culturas orais também revelam esse tom emocional na celebração do comportamento físico. Muitas vezes elas são caracterizadas por uma descrição entusiasmada da violência física, quando as mortes geralmente são monumentais e públicas, atendendo à necessidade de organização da experiência dessas sociedades de uma forma permanentemente memorável.

Ressaltamos, novamente, a história d"“A pedra arrependida”. Nessa história, pontua-se o sofrimento do jovem arrependido com algumas versões trazendo sua morte ou desaparecimento. A Pedra é um local público na cidade e tornou-se motivo para visita mesmo durante o período em que o rapaz lá esteve, à espera do retorno de sua amada. A mãe, parentes, amigos e curiosos faziam visitas para ajudar o arrependido a voltar para casa. Esses elementos corroboram a ideia do tom agonístico.

Em consonância com Ong e outros estudiosos da área, o pensamento oral pode ser caracterizado como mais empático e participativo do que “objetivamente” distanciado. Segundo eles, a escrita separa o conhecedor do

conhecido e estabelece condições de objetividade. A esse respeito, Ong (1998, p. 57) menciona o trabalho desenvolvido por Havelock: “Para uma cultura oral, aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido, deixar-se levar por ele”.

Ong cita como exemplo o declamador do poema épico *The Mwindo Epic*, que, ao narrar, desliza para a primeira pessoa quando descreve ações do herói. Desse modo, a ligação entre narrador, público e personagem se torna íntima e acaba fazendo o personagem épico se dirigir aos escribas que tomam nota de sua declamação: “Vamos, escriba!”. O herói absorve no mundo oral aqueles que o des-oralizam num texto. Como analogia, temos nas versões d’*“A pedra arrependida”* trechos em que isso também acontece, como o fato de o contador da versão se incluir ou incluir o ouvinte na versão contada ou deslizar para a primeira pessoa, como veremos na análise dos contos orais e escrito.

Para Ong, o pensamento oral seria caracterizado também pelo equilíbrio ou homeostase. Ao contrário das sociedades de cultura escrita, as sociedades orais vivem muito em função do presente, que se mantém em equilíbrio ou homeostase, desconsiderando as memórias que não têm importância para a vivência imediata, contribuindo para o equilíbrio social.

O “modo oral... permite que partes inconvenientes do passado sejam esquecidas” em virtude das “exigências de continuidade do presente”. Além disso, os narradores orais hábeis deliberadamente variam suas narrativas tradicionais, porque faz parte de sua habilidade e capacidade de adaptação a novos públicos e a novas situações ou simplesmente de agradar. (HENIGE, 1980, p. 255 apud ONG, 1998, p. 60, grifos do autor).

As forças que governam a homeostase podem ser percebidas quando se reflete sobre a situação das palavras num cenário oral primário. Cada palavra tem seu significado controlado pela "ratificação semântica direta". Na fala de Goody e Watt

isto é, pelas situações reais de vida em que a palavra é usada. O pensamento oral não está interessado em definições abstratas: as palavras adquirem seu significado no contexto em que são expressas, incluindo os gestos, as inflexões vocais, a expressão facial etc. (GOODY; WATT, 1963 apud ONG, 1998, p. 58).

Por fim, Ong (1998) define o pensamento oral como mais situacional e concreto do que abstrato, de certa forma já mencionado. As culturas orais tendem a usar conceitos dentro de quadros de referência situacionais, operacionais, que possuem um mínimo de abstração, que permanecem próximos ao mundo cotidiano da vida humana. Em pesquisa realizada por Luria, durante a década de 30, essa característica é bastante destacada. De acordo com essa pesquisa, apesar de as culturas orais produzirem organizações de pensamento e experiência "inteligentes", jogos intelectuais, classificações, definições, categorizações, processos formais, descrições e outros elementos constitutivos da lógica formal típicos das sociedades letradas, esses elementos não funcionam entre as pessoas pertencentes às culturas orais. Baseados também na pesquisa de Luria, Cook-Gumperz e Gumperz (1981 apud ONG, 1998) concordam que existam diferentes estratégias de racionalização: diferentemente do que acontece na cultura escrita, os membros da cultura oral tendem a não descontextualizar os problemas: o modo de racionalidade da primeira seria "teórico", enquanto o da segunda "empírico".

Paul Zumthor (1993) distingue três tipos de oralidade, que ele irá chamar de vocalidade:

Uma, primária e imediata, não comporta nenhum contato com a escritura. De fato, ela se encontra apenas nas sociedades desprovidas de todo sistema de simbolização gráfica, ou nos grupos sociais isolados e analfabetos. [...] Não há dúvida, entretanto, de que a quase totalidade da poesia medieval realça outros dois tipos de oralidade cujo traço comum é coexistirem com a escritura, no seio de um grupo social. Denominei-os respectivamente oralidade *mista*, quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada; e oralidade *segunda*, quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário. Invertendo o ponto de vista, dir-se-ia que a oralidade mista procede da existência de uma cultura "escrita" (no sentido de "possuidora de uma escritura"); e a oralidade segunda, de uma cultura "letrada" (na qual toda expressão é marcada mais ou menos pela presença da escrita). Entre os séculos VI e XVI, prevaleceu uma situação de oralidade mista ou segunda conforme as épocas, as regiões, as classes sociais, quando não os indivíduos. (ZUMTHOR, 1993, p. 18-19).

Ainda para Zumthor (1993, p. 18), no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa algo a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: *cada uma* das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição oferecida à percepção visual, ou, mais raramente, por esses dois procedimentos conjuntamente. Quando a *comunicação e a recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.

Nesse sentido, quando um poeta canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que integra nessa tradição é a voz. Se o poeta, ao contrário, lê num livro o que os ouvintes escutam, a autoridade provém do livro como tal, objeto visualmente percebido no centro do espetáculo performático; a escritura, com os valores que ela significa e mantém, pertence explicitamente à performance. No canto ou na recitação, mesmo se o texto declamado foi composto por escrito, a escritura permanece escondida. Por isso mesmo, a leitura pública é menos teatral, qualquer que seja a *actio* do leitor: a presença do livro, elemento fixo, freia o movimento dramático, introduzindo nele as conotações originais. Ela não pode, contudo, eliminar a predominância do efeito vocal. (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

#### 1.4.2 Características do pensamento e expressão na escrita

Muitos dos trabalhos realizados no âmbito da oralidade e letramento confirmam que, com a introdução da escrita nas culturas de oralidade primária, todas as dimensões da vida social e cultural sofreram transformações. Goody (1977 apud ONG, 1998) chega a considerar o surgimento da escrita como um fato que divide o pensamento "selvagem" e o pensamento "civilizado".

No texto *As consequências do letramento* (2006), Goody e Watt afirmam que é na obra *Fedro e na Sétima Carta* que se encontra a crítica mais explícita da escrita como meio de transportar pensamentos de valores.

No *Fedro*, Sócrates toma a “natureza da fala e da escrita boa e má” e conta como o rei egípcio Thamus reprovou o deus Toth, que reivindicava que sua invenção da escrita provesse “uma receita para a memória e sabedoria”: “... Se os homens aprenderem isso”, Thamus conclui, “implantarão o esquecimento em suas almas: eles deixarão de exercitar a memória, porque eles confiarão no que está escrito, não mais buscarão em si mesmos as coisas para se lembrarem, mas em marcas externas [...]”. (GOODY e WATT, 2006, p. 48).

Em busca de definir as características e os efeitos da escrita, Ong afirma que a chamada "separação" foi a consequência principal da introdução da escrita. A escrita distancia o conhecido do conhecedor, gerando a "objetividade" da linguagem: entre essas duas extremidades, a escrita entrepõe um objeto palpável, o texto. Em seguida, esse processo de separação se intensifica com a imprensa e os meios eletrônicos.

Além disso, a escrita separa a interpretação do dado, contrariando o que ocorre nas culturas de oralidade primária, assevera o estudioso. Ele argumenta que as pessoas que vivem nessas culturas demonstram certas dificuldades em assimilar o que os letrados caracterizam por "repetição palavra por palavra". Estudos feitos revelaram que quando essas pessoas eram incitadas a repetir o que haviam dito, faziam, na verdade, uma interpretação do que disseram inicialmente, pensando que tivessem repetido.

De acordo com Ong (1998), a escrita também distancia a palavra do som: a evanescência do oral cede lugar ao espaço visual da escrita. A "separação" classificada pelo autor está ligada ao distanciamento, no tempo e no espaço, que acontece na escrita, entre a fonte do ato comunicativo (o escritor) e o recipiente (o leitor); já na comunicação oral, a fonte (o narrador) e o recipiente (o ouvinte) estão sempre presentes. A escrita separa, ainda, a palavra do contexto existencial. Segundo Ong (1986), o mundo da escrita inclui apenas palavras e, no oral, as relações pessoais fazem parte da comunicação. Na oralidade, o contexto inclui sempre mais do que palavras: os elementos não verbais estão sempre presentes,

tornando os significados situacionais. Então a escrita se consolidaria em um discurso autônomo, resultado do pensamento analítico: a comunicação, por esse viés, está menos exposta às pressões sociais do momento imediato.

Walter Ong (1986) afirma que a escrita separa ainda a aprendizagem acadêmica da sabedoria, possibilitando a organização de estruturas abstratas de pensamento sem depender de seus usos atuais ou de sua participação no mundo vital. Quando as culturas começaram o processo de assimilação da escrita, tendiam a colocar ditados de sabedoria em seus textos. Entretanto, tornavam-nos desnaturalizados, pois já tinham sido transformados pela nova tecnologia e não funcionavam da mesma maneira que nas culturas orais. Para Ong, a escrita também dualiza a sociedade entre a 'alta' linguagem, totalmente regida pela escrita, e a 'baixa' linguagem, regida pela oralidade, com a repulsa da escrita. Do mesmo modo, a escrita difere o *grafoleto*<sup>3</sup> de outros dialetos, tornando-o importante e efetivo, diferentemente daqueles que continuam orais. A escrita evidencia e solidifica sua própria forma, tornando-se mais abstrata, ou seja, mais afastada da palavra sonora.

Para o autor, a escrita separa o passado do presente. Como já referido nas culturas de oralidade primária, o passado é usado para elucidar o presente e o que não está ligado a essa finalidade acaba sendo apagado da memória. De fato, há, na perspectiva de Ong (1998), certa ligação do passado em relação ao presente, enquanto, nas culturas escritas, o passado aparenta ter validade por si mesmo, mantendo-se distante do momento atual. Segundo Ong (1986), a escrita separa a administração - civil, religiosa, comercial, entre outras - de outros tipos de atividades sociais. Para o autor, a "administração" é algo ignorado nas culturas orais primárias, haja vista que os líderes interagem de forma concreta com o resto da sociedade. A escrita possibilita ainda a separação da lógica, compreendida como a estrutura do discurso, da retórica, esta entendida como discurso socialmente efetivo.

A escrita, por fim, na concepção de Ong, separa o ser do tempo. Os indivíduos que vivem em culturas orais primárias podem ser sábios e dar algumas explicações para as coisas, mas a ordenação de sequências exatas de causa e efeito solicitada pela filosofia e pelo pensamento científico não é conhecida por eles, inclusive pelos primeiros gregos antes do advento do seu primeiro alfabeto. Com a

---

<sup>3</sup> Dialeto construído com base na escrita.



escrita interiorizada, a verbalização deixa de ser, predominantemente, uma estrutura de ação para tornar-se uma estrutura de "ser". (ONG, 1986).

Aos poucos, as novas formas de documentação e registro foram sendo utilizadas:

Inicialmente, o alfabeto foi usado para registrar a linguagem oral como havia sido antes organizada para a memorização pelo drama, pela epopéia e pela lírica. A revolução conceitual teve início quando se percebeu que o registro oral dos sons lingüísticos podia ser armazenado de maneira nova, não mais dependente dos ritmos empregados para a memorização. Esse registro podia se tornar documento, um conjunto permanente de formas visíveis, não mais construído por fugazes vibrações do ar, mas por formas que podiam ser conservadas até um posterior resgate, ou mesmo esquecidas. (HAVELOCK, 1995, p. 32 apud ONG, 1998).

Essa propagação da escrita gerou outras consequências que puderam ser detectadas em várias sociedades. Segundo Cook-Gumperz e Gumperz (1981 apud ONG, 1998), a aquisição do conhecimento naquele momento requeria uma divisão entre sua transmissão e as práticas cotidianas. Assim, o conhecimento acumulado e a vida cotidiana tornaram-se separados. Devido a esse processo, foram surgindo grupos específicos que utilizavam uma linguagem criada que se diferenciava daquela utilizada na vida cotidiana, a fim de preservar, editar e interpretar a informação escrita. O conhecimento, aos poucos, foi se tornando descontextualizado e formalizado, ocasionando o surgimento de instituições para transmiti-lo de geração em geração: as escolas.

Referimo-nos anteriormente que, para Zumthor (1993, p. 97), o modo de codificação das grafias fazia destas uma base de oralização. Globalmente, a escritura aparece assim na civilização medieval, como uma dessas instituições em que uma comunidade pode, de fato, reconhecer-se, mas em que não pode, no pleno sentido da palavra, comunicar-se. O valor de uso da escrita se reduz na medida em que o manuscrito não pode ser um meio de difusão massivo. Prova-o – levando-se em conta as prováveis perdas acidentais – o escasso número de cópias remanescentes de textos que, às vezes, eram os mais ilustres de seu tempo. A escritura constitui uma ordem particular da realidade; exige a intervenção de *intérpretes* (no duplo sentido da palavra) autorizados.

Teoricamente, a escritura se concebia como sistema secundário de signos, o qual refletia aquele primário, que a voz manipula; mas na prática, pelo uso, repetição e reflexão sobre si, tinha-se elaborado um código escritural, que, por sua vez, tendia a adquirir o ordenamento de um sistema primário. (ZUMTHOR, 1993, p. 110-111).

Apesar da chamada “separação” descrita por Ong (1986), ele afirma que nenhum outro sistema de escrita reestruturou o mundo humano como a escrita alfabética. Ao contrário da linguagem natural, oral, a escrita é artificial; pois não há como escrever “naturalmente”. Dizer que ela é artificial não é condená-la, mas elogiá-la. Ela é artificial, e a artificialidade é natural para os seres humanos, afirma o autor.

Para esse Zumthor assim como para Ong, a escrita deve ser entendida como uma tecnologia, haja vista que reestrutura o pensamento e causa mudanças na relação das pessoas com o mundo. “O uso de uma tecnologia pode enriquecer a mente humana, engrandecer o espírito, libertá-lo, intensificar sua vida interior” (ONG, 1986, p. 33). Isso significa dizer que as tecnologias, se forem verdadeiramente internalizadas pelas pessoas, não degrada a vida, mas a desenvolve.

## 2 TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA NO BRASIL E EM NATIVIDADE – TO

Iniciamos este capítulo com um tópico sobre os estudos da cultura popular no Brasil, apontando as primeiras trilhas percorridas na tentativa de construção de uma identidade nacional e a trajetória da questão do nacional e do popular. Em seguida, apresentamos nossa inserção no tema da cultura popular, com destaque para a tradição oral a partir de uma investigação em Natividade, cidade da região sudeste do Estado do Tocantins.

### 2.1 Cultura popular no Brasil

Para Ricardo Moreno de Melo (2010), no Brasil, os estudos sobre folclore e cultura popular se iniciam na segunda metade do século XIX, sob os presságios da construção de uma identidade nacional. É nessa trilha que se insinua o trabalho pioneiro de Sílvio Romero.

A ideia de Estado Nacional, formulada durante um longo período na Europa, acabou por se definir no século XVIII como um poderoso elemento de coesão e de coerção social. Ele configurou-se como a expressão moderna oriunda da correlação de forças que estavam em jogo naquele momento na Europa.

Na Idade Média um homem se sentiria primeiramente cristão e só depois se diria francês: essa situação se inverte fazendo com que a nacionalidade ocupe o primeiro item de hierarquia de identidade e pertencimento, relegando a identidade religiosa a um segundo plano. (MOREIRA, 1999, p. 312-313).

O Brasil, país integrado periféricamente no sistema capitalista internacional, demorou pouco a discutir a questão nacional que se inicia no século XIX: a busca do caráter e da identidade nacional. Marilena Chauí, em *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*, diferencia os termos caráter e identidade, e para expor essa distinção ela se vale de um esquema traçado pelo historiador inglês Eric

Hobsbawm. Nesse esquema, o pensador define o ano de 1830 como marco do aparecimento do termo nação no vocabulário político. Em sua periodização, Hobsbawm divisa três etapas: de 1830 a 1880 como "princípio de nacionalidade", momento em que se estabelece primordialmente a relação de nação e território, cujo discurso se ligava à economia política liberal; a segunda etapa, de 1880 a 1918, quando se estabeleceu a "ideia nacional" e a nação se ligava à língua e aos discursos que provinham dos intelectuais pequeno-burgueses; e, por último, o período de 1918 a 1950/1960, momento da "questão nacional" associada à consciência nacional e às lealdades políticas defendidas pelos estados e partidos políticos.

Com base nesse esquema elaborado por Hobsbawm, Marilena Chauí define a ideia de caráter nacional ligado ao "princípio de nacionalidade" (1830 a 1880) e à "ideia nacional" (1880 a 1918). O caráter poderia ser entendido como "disposição natural de um povo e sua expressão cultural" e cita Perry Anderson:

O conceito de caráter é em princípio compreensivo, cobrindo todos os traços de um indivíduo ou grupo; ele é auto-suficiente, não necessitando de referência externa para sua definição; e é mutável, permitindo modificações parciais ou gerais. (CHAUÍ, 2000, p. 21).

De acordo com essa perspectiva, o caráter é visto como uma ideologia, que percebe a realidade brasileira ora positiva ora negativamente, mas sempre de um modo pleno e totalizado. Esse caráter se constitui enquanto natureza, motivo pelo qual tem uma realidade determinada, onde cada elemento da composição étnica, ou racial como se dizia então, tinha sua própria característica, e a miscigenação por sua vez era também geradora de um caráter, que, dependendo do autor, era exposto positiva ou negativamente. A exemplo, citamos Silvio Romero que, na busca por uma noção de brasilidade, via na mestiçagem a essência nacional fundada no povo. Essa percepção do Brasil como herdeiro da mestiçagem entre três raças reaparece em Gilberto Freyre, que retomaremos mais adiante.

O caráter era então visto em termos absolutos e não em comparação com outros povos, modo de abordagem que qualificou as análises que convergiram para a definição de uma identidade nacional brasileira. Esse conceito, mais tarde, foi forjado pelo cotejamento do Brasil com as nações industrializadas que compunham

o núcleo do desenvolvimento capitalista de então. A partir da comparação com esses países, o Brasil era entendido como subdesenvolvido, sem uma burguesia nacional que programasse um projeto de desenvolvimento, sem um proletariado apto a realizar um programa de enfrentamento das elites. “Ao contrário do caráter, a identidade nacional se constituiu [ia] como ausência e lacuna”. (CHAUÍ, 1986, p. 28).

Em *Cultura brasileira e identidade nacional*, alguns pontos de inflexão da conceituação do nacional no Brasil são também definidos por Renato Ortiz. Ele nos fala primeiramente sobre as discussões relacionadas à questão do caráter nacional, como distingue Marilena Chauí, para depois se concentrar propriamente em torno da identidade nacional. Ortiz afirma que é no século XIX que se inicia o debate em torno do caráter brasileiro, em momento em que os intelectuais brasileiros estavam envolvidos pelas teses "raciológicas" e evolucionistas em evidência naquela ocasião. Três autores são arrolados como fundadores das Ciências Sociais no Brasil: Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues. Renato Ortiz aponta que o binômio raça/clima constituiu para esses pensadores o paradigma orientador de suas teses. Sílvio Romero tomou por base as análises do historiador inglês Buckle, para quem as civilizações se definiam a partir de fatores como calor, umidade, fertilidade da terra entre outros. Chegou ao ponto de afirmar que a incapacidade civilizatória do Brasil devia-se a um tipo de vento que tínhamos por aqui: os ventos alísios. É uma explicação que pode nos parecer ingênua, mas que contava com o aval dos setores pensantes de então que reivindicavam uma base científica para os argumentos.

Quanto à visão de miscigenação produzida pelo romantismo, Sílvio Romero a ela se opunha. Essa visão excluía o negro e idealizava demais a figura do índio. Ortiz explica que, antes da abolição da escravatura, o negro estava completamente ausente das formulações teóricas do pensamento brasileiro. É somente com o fim da escravidão que o quadro se transforma e o negro aparece como elemento importante na dinâmica da mestiçagem brasileira, sendo compreendido por Sílvio Romero e Nina Rodrigues como até mais importante que o índio.

A partir das críticas de Sílvio Romero ao romantismo, o cruzamento das três raças – a raça branca europeia, o negro africano e o índio autóctone – ou a miscigenação passa a ser entendida como a formadora da identidade nacional. No

entanto, para os três autores citados por Ortiz, o europeu era o primeiro colocado na hierarquia das raças, uma vez que era o elemento civilizador por excelência. A partir desse momento, a miscigenação vai refletir mais do que uma realidade imediatamente constatável, mas uma exigência no sentido de ser um agente de aclimação do europeu, que era, como já dissemos, o agente civilizador. A mestiçagem por sua vez trazia algumas questões inconvenientes. Assim Ortiz se refere à questão:

O mestiço, enquanto produto do cruzamento entre raças desiguais, encerra, para os autores da época, os defeitos e taras transmitidos pela herança biológica. A apatia, a imprevidência, o desequilíbrio moral, intelectual, a inconsistência, seriam dessa forma qualidades naturais do elemento brasileiro. A mestiçagem simbólica traduz, assim, a realidade inferiorizada do elemento mestiço concreto. Dentro dessa perspectiva a miscigenação moral, intelectual e racial do povo brasileiro só pode existir enquanto possibilidade. O ideal nacional é na verdade uma utopia a ser realizada no futuro, ou seja, no processo de branqueamento da sociedade brasileira. É na cadeia da evolução social que poderão ser eliminados os estigmas das "raças inferiores", o que politicamente coloca a construção de um Estado nacional como meta e não como realidade presente. (ORTIZ, 1994, p. 21).

Relacionado à raça e ao clima, mas ao mesmo tempo se descolando desses, surge outro binômio que atravessará todo o século, servindo de fio condutor a outras tantas interpretações do Brasil. Esse binômio será reinterpretado sempre que as condições sociopolíticas assim necessitarem. Referimo-nos aqui ao nacional-popular, peça-chave para o entendimento das diversas explicações que tentaram dar conta de entender o Brasil, ou simplesmente servindo de base para formulações ideológicas elaboradas por grupos hegemônicos da sociedade brasileira.

É importante notar como a busca do que seria o mais legítimo representante de uma nacionalidade encontra nas produções populares a sua mais acabada expressão. Assim foi para o movimento romântico na Europa do século XVIII e foi também aqui no Brasil, quando da investida em se localizar as "fontes originais" de nossa nacionalidade.

Embora os pensadores do século XIX tenham visto na mestiçagem uma possibilidade de solução para as características negativas que constituíam boa parte da nossa formação racial, afinal negros e índios eram considerados atrasados em

relação ao branco europeu, restava um ranço pessimista no que diz respeito ao fatalismo que a abordagem desses pensadores continha. Uma formação social estabelecida a partir de uma herança biológica dava pouca margem a mudanças, produzindo uma espécie de travejamento que teria de ser sobrepujado.

Para Renato Ortiz (1994), essa superação veio com o deslocamento da ideia de raça para a de cultura. Esse momento ajusta-se perfeitamente a um período de intensas mudanças às quais o Brasil estava sendo submetido. As primeiras décadas do século XX foram de intensa atividade intelectual e também de um surto de industrialização que transformaria radicalmente as relações sociais no país.

A consagração do mestiço como ente nacional por excelência ocorre, segundo ele, a partir da reelaboração, feita por Gilberto Freyre, das teses dos pensadores que o antecederam, entre eles Silvio Romero. Na obra de Gilberto Freyre, *Casa grande e senzala*, há o deslocamento do conceito de raça para o de cultura. Essa inflexão atendia extraordinariamente as novas necessidades do momento histórico. Desse modo Ortiz se refere à obra de Freyre:

Gilberto Freyre transforma a negatividade do mestiço em positividade, o que permite completar definitivamente os contornos de uma identidade que há muito vinha sendo desenhada. Só que as condições sociais eram agora diferentes, a sociedade brasileira já não mais se encontrava num período de transição, os rumos do desenvolvimento eram claros e até um novo Estado procurava orientar essas mudanças. O mito das três raças torna-se então plausível e pode se atualizar como ritual. A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambigüidades das teorias racistas, ao serem reelaboradas pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional. (ORTIZ, 1994, p. 41).

Com isso podemos entender como o mito da democracia racial pôde se consolidar enquanto ideologia e também como rito, pois eventos como os citados por Renato Ortiz, como o carnaval e o futebol, podiam, a partir de então, serem a gestualização ou a ritualização do mito. E ainda sobre a obra de Gilberto Freyre, Ortiz diz que ela serviu como "uma carteira de identidade para o brasileiro".

Para Alfredo Bosi (1992, p. 31), "a transposição para o Novo Mundo de padrões de comportamento e linguagem deu resultados díspares. À primeira vista, a

cultura letrada parece repetir, sem alternativa, o modelo europeu; mas, posta em situação, em face do índio, ela é estimulada, para não dizer constrangida, a inventar”.

Assim, segundo Bosi (1992, p. 308), condiz com a tradição da nossa antropologia cultural uma repartição do Brasil em culturas, aplicando-lhes um critério racial: cultura indígena, cultura negra, cultura branca, culturas mestiças. Bosi cita a obra de Arthur Ramos, *Introdução à antropologia brasileira*, terminada em 1943, dividida em capítulos ordenados sobre culturas não européias (culturas indígenas, culturas negras, tudo no plural) e culturas europeias (cultura portuguesa, italiana, alemã etc.), fechando-se pelo exame dos contactos raciais e culturais.

De acordo com o autor, os critérios podem variar passando da raça para a nação e da nação para a classe social (cultura do rico, cultura do pobre, cultura burguesa, cultura operária), mas, de qualquer forma, o reconhecimento do plural é essencial.

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhados por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

No início dos anos 30, com o governo de Getúlio Vargas, a cultura passou a ser vista como um importante locus de interferência do Estado no sentido de se produzir um ideal de homem brasileiro. A música, através do samba, foi um desses lugares onde se travou um combate contra a malandragem, por exemplo. Naquele momento, o Brasil entrava em uma nova etapa de seu desenvolvimento e os grupos hegemônicos sentiam a necessidade de instaurar um imaginário que atendesse às expectativas do capitalismo emergente.

Com o advento do Estado Novo, em 1937, há, de acordo com a professora Lúcia Lippi de Oliveira, uma reconceituação do "popular", no sentido de que o termo apresentava uma ambiguidade que o Estado tentava equacionar:



Por um lado o povo era positivo porque nele se encontrava a alma nacional, associando-se a isso o fato de ser espontâneo, autêntico e puro. Por outro o povo era visto também como inconsciente, analfabeto, deseducado e precisando, pois, da ação do estado no sentido de educá-lo e instruí-lo. (OLIVEIRA, 1992, p. 71).

Para essa incumbência de sentir os interesses das massas e agir no sentido de satisfazê-los, o Estado Novo contava com seus intelectuais que atuavam entre outras frentes, como na questão do "resgate" de tradições populares. As pesquisas advindas desse momento se consolidaram como importantes fontes de informação e até hoje servem de referência a quem se dedica ao tema da pesquisa de cultura popular. Alguns intelectuais do movimento modernista tiveram participação efetiva, como Mário de Andrade.

Outro ciclo econômico e político foi inaugurado na década de 1950 e exigiu novas conceituações no que diz respeito ao nacional e ao popular. "O período anterior foi denominado pelo economista Paul Singer como de dependência tolerada" (CHAUÍ, 1986, p. 34). Essa conceituação dizia respeito ao entendimento que as elites econômicas brasileiras aceitavam no modo como o Brasil foi integrado na divisão internacional do trabalho, cabendo a nós a produção de bens agrícolas, como café, algodão, tabaco e outros. Tal situação muda com a consolidação de uma burguesia nacional, com a qual os intelectuais progressistas e engajados politicamente acreditavam ser possível e necessário o estabelecimento de uma aliança que visasse à superação de atraso. O nacional-desenvolvimentismo era então a ideologia que consagrava a necessidade de se estabelecer no plano nacional o desenvolvimento industrial, como solução para que nos integrássemos ao conjunto de nações desenvolvidas, e os pensadores que elaboraram essas teses estavam agrupados em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Segundo Marilena Chauí, as teses desse instituto surgem no momento em que as elites brasileiras passaram a entender a questão da dependência não mais como "consentimento", mas como "tolerância". Em outras palavras, isso quer dizer que a partir dali iria se compreender a dependência como um dado passível de transformação futura, de modo que sua aceitação era apenas estratégica.

A vinculação desse novo pensamento brasileiro com a cultura se estabelece através do ideário nacional-popular e da própria reavaliação do conceito

de cultura. Ortiz confirma que, nos anos 30, o conceito de raça tinha dado lugar ao de cultura, com a obra *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre. Essa transformação ocorreu sob os auspícios do culturalismo e da antropologia americana na figura de Franz Boas. No entanto, a partir dos anos 50, o quadro cultural seria pensado dentro do quadro filosófico e sociológico.

Os isebianos viam a questão cultural de acordo com categorias que utilizavam para compreender a realidade nacional, a saber: cultura alienada, colonialismo e autenticidade. A condição colonial era vista pelos teóricos dessa corrente como um dado importante da formação cultural brasileira e necessário era que essa condição fosse superada. Assim, não era no passado que se deveriam buscar as fontes de uma nacionalidade genuína, pura e imaculada. A cultura brasileira era percebida como um vir a ser. Consoante a professora Lúcia Lippi de Oliveira esclarece, para os isebianos o homem brasileiro seria

um homem sem passado, alienado no íntimo do seu ser porque fora colonizado, ao qual haviam sido impostos conjuntos culturais transferidos do exterior; tornava-se urgente criar ou descobrir uma cultura nacional válida, que assim se apresentava como um projeto ligado ao futuro, como uma utopia do porvir que serviria de motor à ação. (OLIVEIRA, 1992, p. 71).

Dessa forma, notamos uma desvinculação entre cultura popular como folclore e identidade nacional, e se dissemos cultura popular como folclore é porque, para esses pensadores, rompia-se também a identidade entre esses dois termos. Folclore era a tradição ou o passado, e cultura popular, submetida ao conceito mais geral de cultura, era o presente e como tal era a possibilidade de transformação e de ruptura com o estado de subdesenvolvimento.

Tal visão instrumental da cultura popular deságua como importante estratégia de outro grupo, que, nos anos 60, será herdeiro, de certa forma, do pensamento isebiano. Trata-se do Centro Popular de Cultura (CPC), que procura uma melhor definição para a arte do povo. Para esse grupo, o artista não se distingue do seu público, pois ambos vivem integrados no mesmo anonimato e a elaboração artística não vai além de uma ordenação de dados mais patentes da consciência popular atrasada. Por esse fator, a arte do povo é tratada como sem qualidade artística, ingênua e desajeitada.

A chamada arte popular, produzida por um grupo profissional de especialistas (indústria cultural), era vista, por outro lado, como mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior à primeira, não obstante seu objetivo supremo consistisse em distrair o espectador em vez de formá-lo, entretê-lo e aturdi-lo, despertá-lo para a reflexão e a consciência de si mesmo. Ela abre ao homem a porta para a salvação ao refugiá-lo numa existência utópica e num eu alheio ao seu eu concreto.

Assim, então, ambas possuem caráter ilusório e obscurecedor da realidade, pois expressam o povo apenas em suas manifestações fenomênicas e não em sua essência. Há para os integrantes desse grupo uma distinção entre os construtos da cultura popular, a saber: a arte popular alienada, ou seja, a cultura popular tradicional identificada com o folclore; a arte popular como fruto da elaboração de profissionais e especialistas produzidas para o público das grandes cidades; e, por último, a arte popular revolucionária tal qual propunha o CPC. Ferreira Gullar, participante ativo desse grupo, fala dessa arte popular revolucionária:

Para a jovem intelectualidade brasileira [...] o homem de cultura está também mergulhado nos problemas políticos e sociais, [...] assume ou não a responsabilidade social que lhe cabe. Ninguém está fora da briga. Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária, um tipo de ação sobre a realidade social. (GULLAR, 1965, p. 54).

O CPC tinha em vista dar uma contribuição para que o homem do povo pudesse superar as enormes desvantagens que ele enfrentava para adquirir uma consciência adequada de sua real situação no mundo em que vive e trabalha. A inspiração desse movimento era nitidamente vanguardista, com os intelectuais trabalhando no sentido de promover a consciência social dos estratos mais baixos da sociedade. Nessa visão, o povo não seria capaz de sozinho produzir sua própria "libertação".

Notamos aí um paralelo com a visão desenvolvida nos anos 30 quando, da mesma forma, o governo getulista incentivava os intelectuais para que esses fossem ao encontro das produções da cultura popular, incorporando-as ao projeto de identidade nacional promovido pelo Estado Novo. Da mesma forma, nessa

perspectiva, os intelectuais seriam agentes dessa operação e o povo entendido como incapaz, necessitando, portanto, de uma ação externa que viesse em sua ajuda. Evidente que as finalidades dos dois grupos comparados eram distintas, porém as realizações esquemáticas eram semelhantes.

A abordagem da questão da cultura popular feita pelos integrantes do CPC não se encaminhava no sentido de produzir uma identificação desta com a nação, numa tentativa de construção de identidade nacional, como fora feito por outros grupos que pensavam de dentro do Estado, como no caso dos intelectuais ligados ao Estado Novo. As teorias dos intelectuais do CPC eram formuladas de fora do aparelho do Estado e sua inclinação era a da transformação, da revolução. A atividade desse grupo se situou no período de 1962 a 1964, quando foi interrompida pelo golpe militar.

A questão da cultura popular, além de denunciar as tentativas "escapistas" que tentavam mistificar o conceito de cultura, também se ligava a outra, a saber: a questão da necessidade da participação do intelectual nas lutas de seu tempo. Para Ferreira Gullar,

a expressão "cultura popular" surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que o obriga a uma opção. (GULLAR, 1965, p. 1, grifo do autor).

Os anos subsequentes a 1964 trazem um dado novo na longa trajetória da questão do nacional, do popular e da identidade nacional. De acordo com Renato Ortiz (1994), esse período corresponde à emergência do que ele chama "criação de um mercado de bens simbólicos". Ele deixa claro que já antes existia uma circulação em nível nacional de bens simbólicos, só que não com tanta intensidade e significando tanto na composição do imaginário popular. Esse período corresponde à implantação no Brasil de grandes empresas de comunicação que vão compor com o regime ditatorial uma verdadeira rede de solidariedade. Ortiz aponta que esse é o momento de um deslocamento na formulação identitária brasileira, pois a

implantação da indústria cultural irá produzir um equacionamento no qual se reprocessará a questão da identidade agora pelo viés da questão mercadológica.

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de 'nação integrada' passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (ORTIZ, 1994, p. 165).

Ortiz acrescenta ainda que a equivalência entre cultura popular de massa e cultura nacional se processa primeiramente no âmbito da televisão, mas não se restringe a esta. Tal visão penetrará praticamente todos os campos da cultura.

## **2.2 Contextualizando Natividade**

O arraial de Natividade foi fundado em 1734 por Antônio Ferraz de Araújo, paulista que acompanhou seu tio Bartolomeu Bueno da Silva nas explorações e descobertas das minas de Goiás. As origens de Natividade são bastante contraditórias, entretanto ficamos com a defendida por J. Lopes, por nos parecer mais plausível e verossímil.

Segundo Rodrigues (1978), assim como todos os arraiais antigos do Tocantins, Natividade nasceu sob o signo do ouro, tendo na mineração sua única e exclusiva fonte de riqueza. Só muito depois viria a pecuária, como consequência do grande contrabando com a Bahia, feito através da Serra Geral e trazendo em troca manadas saídas das fazendas do São Francisco. E no correr dos tempos, esgotadas as lavras e tomando alento o criatório, contrário se mostraria o movimento das boiadas.

Quanto ouro saído dessas lavras adormecidas e quanta riqueza continua guardada nas entranhas de sua terra tão generosa quanto sofrida, mostrando ainda hoje, na sua superfície, as cicatrizes das feridas que lhe fizeram. (RODRIGUES, 1978, p. 12).

Natividade situa-se na região sudeste do Estado do Tocantins, a 226 km da capital Palmas, antiga zona mineradora da capitania de Goiás durante o século XVIII. Ela se encontra em um território recortado por cursos d'água. Possui ruas sinuosas e estreitas, grandes muralhas de pedras contornam montanhas, imprimindo características únicas à cidade. Sua arquitetura apresenta fortes características do período colonial. Possui um conjunto arquitetônico colonial de valor relevante que foi conservado durante décadas por seus moradores. Seu centro histórico (18 alqueires) tombado como Patrimônio Histórico e Artístico Nacional abriga diversas edificações de valor histórico como, por exemplo: a casa onde viveu o ouvidor Theotônio Segurado, a Igreja de Nossa Senhora da Natividade, a Igreja de São Benedito, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, que se encontra hoje em ruínas, e um conjunto de casas coloniais que vem sendo restaurado pelo IPHAN, o Programa Monumenta e a comunidade nativitana. Alguns estudos apontam que várias casas construídas nessa época foram edificadas sobre os alicerces de antigas moradias. Outras permanecem, mas foram alteradas. Então não se pode definir exatamente como colonial a arquitetura em Natividade, fato que evidencia a necessidade de maior aprofundamento sobre a questão.

No início do século XVIII, são descobertas as primeiras minas de ouro de Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. Multidões de homens e animais, trazendo o suficiente para sobrevivência, adentravam o interior da colônia em busca do metal. Neste processo, foram surgindo os primeiros arraiais oriundos da mineração no norte da capitania de Goiás. Segundo Horieste Gomes e Antônio Teixeira Neto, “estes arraiais eram, dentre outros: Natividade, Arraias, Chapada de Natividade, São Félix e Barra da Palma”. (APOLINÁRIO, 2000, p. 39).

Natividade foi reconhecida enquanto Patrimônio Histórico Nacional desde 1987 e é a única cidade no Tocantins tombada em instância nacional, fazendo parte do Programa Monumenta/BID, que tem como fundamento a preservação do Patrimônio Histórico Urbano Brasileiro.

Não obstante, o que se destaca principalmente em Natividade é a preservação dos traços de influência africana e portuguesa, o que se expressa em muitas de suas manifestações culturais, em seu cotidiano e também pela permanência de comunidades remanescentes de quilombos na região. Por isso,

muitas manifestações culturais e folclóricas do Estado do Tocantins tiveram suas origens no município de Natividade, considerada berço cultural do Estado.

As manifestações populares, que atravessaram séculos, continuam bastante vivas, respeitadas e sendo transmitidas ao longo do tempo de geração para geração. Durante os períodos festivos, em especial a festa religiosa do Divino Espírito Santo, alguns moradores contam histórias.

A celebração do Divino Espírito Santo tem sua origem no catolicismo português e chegou ao Brasil no século XVI. As folias do Divino anunciam a presença do Espírito Santo, representando as andanças de Jesus Cristo e seus 12 apóstolos, levando a sua luz e a sua mensagem. A rigor, a festa do Divino deveria coincidir com o Domingo de Pentecostes, no calendário católico, que ocorre aproximadamente 50 dias após a Páscoa, ou seja, num prazo que compreenderia exatamente os 40 dias do giro da folia e o novenário. Os foliões que representam os apóstolos andam em grupo de 12 ou mais homens, conduzidos por um chefe, o alferes, em jornada pelo sertão. Esse grupo percorre as casas dos lavradores, abençoando as famílias e unindo-as em torno da celebração da festa que se aproxima. Saem a cavalo e, quando chegam às fazendas para o pouso, cantam a licença, pedindo ritualmente acolhida.

Sua origem divide os historiadores. Uma versão é de que teria sido idealizada e institucionalizada por Isabel, santa e rainha de Portugal, e pelo rei Dom Diniz, no século XIV, com o intuito de angariar fundos para a construção da Igreja do Divino Espírito Santo, na cidade de Alenquer. Outros estudiosos afirmam que D. Isabel fez a promessa de propagar a devoção ao Espírito Santo, em Portugal e em todas as suas colônias, tão logo terminasse a guerra contra a Espanha.

Motivada por promessa ou para coletar recursos, o fato é que a devoção ao Divino espalhou-se no mundo novo conquistado pelos navegadores portugueses. A celebração também ficou conhecida pelo nome litúrgico de Festa de Pentecostes, palavra grega que significa "cinquenta dias". Para os devotos católicos, o acréscimo de "divino" indica a importância suprema atribuída ao Espírito Santo, terceiro integrante da Santíssima Trindade. Dizem as Escrituras que a vinda do Espírito Santo foi anunciada por Jesus aos apóstolos como a chegada do "advogado e

consolador". É Ele quem guia e conduz a Igreja pelos caminhos do mundo e da história. Sob a invocação do Espírito Santo, os conclaves elegem os Papas.

No Brasil, a crença no Espírito Santo é reconhecida como uma das principais manifestações de religiosidade popular, em especial na região central do País, onde ocupa o lugar que, no Nordeste e no Sudeste, é reservado aos santos padroeiros, como os juninos. Os festejos estão ligados ao período da mineração de ouro e se preservaram, principalmente, nas antigas cidades goianas<sup>4</sup> do século XVIII.

Bernardo Élis no conto "A enxada", faz uma alusão à festa do Divino:

[...] olhava-se para a banda da mata, vinha gente. Olhava-se para o lado do Barreiro, vinha gente. Para onde quer que se olhasse estava gente chegando para a festa do Divino Espírito Santo: gente de cavalo, carqueirama, carros de bois e uns poucos de a pé... (ÉLIS, 1979, p. 55).

Ele descreve a preparação e o clima que antecede a festa:

[...] a cidade inteira retinia com o retintim das enxadas, as casas se abrindo, arranchando os que vinham de fora, as enxadas limpando os quintais, as fogueiras e os mastros se erguendo, as pencas de laranjas e ramos de flores sendo pendurados aqui e ali. E seu Amadeus das Porteiras, Imperador do Divino, e um batalhão de mulheres preparando os doces e as bebidas para a mesa farta [...] mulheres hábeis na fabricação das verônicas, alfinins, doces de cidra e mamão, as quais favoreciam o festeiro no arranjo dos enfeites para a mesada. (ÉLIS, 1979, p. 57).

Essa alegria toda que envolvia a cidade nos faz crer que o autor joga aí uma antítese flagrante: a injustiça e a miséria da família do personagem Piano diante de tanta pompa e fartura dos poderosos. Assim, Bernardo Élis registra com minúcias a preparação da celebração da Festa do Divino Espírito Santo e também põe o dedo na ferida social.

Segundo Simone Camelo Araújo (1995), coordenadora da Associação Comunitária Cultural de Natividade, possivelmente essa celebração vem desde o início da povoação e os primeiros registros começam a partir de 1904, com os

---

<sup>4</sup> No século XVIII, o Estado do Tocantins ainda não havia sido formado. As terras que hoje pertencem a esse estado pertenciam ao Estado de Goiás.



nomes dos Imperadores que comandaram as celebrações. Assim, a coordenadora da ASCCUNA conta-nos como acontecem as Folias do Divino Espírito Santo em Natividade.

No Domingo de Pentecostes, comenta Araújo (1995), as Folias fazem a sua entrada na cidade. Mas a festa começa bem antes com os sorteios dos festeiros, a Missa da Páscoa, a saída e a chegada das Folias, o Tríduo do Divino, a Esmola Geral, a Festa do Capitão do Mastro, a Missa do Divino, a Festa do Imperador e a Transmissão da Coroa.

Depois do sorteio, o Capitão do Mastro retira o estandarte do Divino do alto do mastro que está na porta da Igreja Matriz e guarda-o em sua casa. Imediatamente, entram em cena os Despachantes das Folias, incumbidos de auxiliar o Imperador na importante tarefa, que dura o ano todo, de comandar os preparativos e de definir os caminhos a serem trilhados pelos festeiros na próxima festa. Cada grupo da folia é batizado com o nome da região que vai percorrer: Folia de Cima, Folia do Outro Lado do Rio, Folia das Gerais.

Na quinta-feira que antecede o início do giro, são recolhidos os ornamentos do altar da Matriz e cobertas as imagens sacras com tecido roxo. No dia seguinte, cobre-se o altar com as bandeiras, que ali permanecem até a noite de sábado, quando são abençoadas com água benta, durante a Missa da Páscoa. A partir daí, os três Alferes, acompanhados pelo povo, seguem em procissão até a casa do Imperador, onde é servida a ceia. Começam, então, as apresentações com o Bendito sendo cantado logo após o jantar.

As festividades duram a noite toda, com catiras e rodas, até a hora do almoço do Domingo de Páscoa, também servido na casa do Imperador. Em seguida, vão todos para a Igreja Matriz, onde são entoados novos louvores, sob as bênçãos de Nossa Senhora da Natividade. No dia seguinte, os cavaleiros iniciam os giros.

Passados os quarenta dias, os grupos voltam a Natividade, em meio a uma cerimônia grandiosa, conhecida como Encontro ou Chegada das Folias. Esse momento acontece em um espaço destinado para isso, o foliódromo.

Araújo (1995) comenta que, no sábado à tarde, véspera de Pentecostes, os moradores são visitados pelo Divino por meio da Esmola Geral. Reúnem-se na Igreja Matriz cerca de vinte e cinco bandeiras do Divino no mastro, que são levadas

por um Alferes e uma Esmoleira a cada residência de devoto. Enquanto isso, a comunidade que se encontra na Igreja sai acompanhando a grande Bandeira da Misericórdia pelas principais ruas da cidade. À noite, acontece a missa solene do capitão e da rainha, e a derrubada do mastro. Em seguida, acontece uma grandiosa festa. Simone esclarece que o festejo divide-se, de maneira clara e delimitada, em duas partes: uma religiosa e outra profana.

No domingo de Pentecostes, é realizada a Cerimônia da Coroação. Organiza-se o cortejo – chamado de Reinado – da casa do Imperador até a igreja. O Imperador, o Capitão do Mastro e seus familiares são colocados dentro de um quadrado, formado por varas de madeira enfeitada. Na frente, a Bandeira da Misericórdia. Em seguida, vêm as três bandeiras do Divino, que fizeram o giro de quarenta dias. Precedendo os festeiros, os anjos vestidos de branco. De vermelho estão os Porta-Dons, que são sete jovens, as Porta-Almofadas – duas adolescentes – e a Porta-Bíblia. Atrás, seguem os músicos e as pessoas que acompanham acenando com bandeirinhas. Depois da chegada do Reinado na Igreja Matriz, o padre celebra a missa, que sempre tem como tema o Espírito Santo.

Os festejos em Natividade terminam com um jantar, servido na casa do Imperador e seguido de rodas, catiras e histórias. Nesse momento, a Folia do Divino deixa de ser apenas a maior festa tradicional do Tocantins para se tornar também um patrimônio cultural, à medida que expressa as tradições e os costumes do povo nativitano.

Essas histórias, frutos de vivências, colhidas na observação ou recebidas oralmente, são assimiladas à sua matéria interior antes de serem comunicadas aos ouvintes como experiência.

Segundo Benjamin (1994), narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando, e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece ou fia enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o captura, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar.

A voz do contador oral sempre pode interferir no seu discurso, pois há todo um repertório no modo de contar e nos detalhes do modo como se conta: entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões, que são elaboradas pelo contador a fim de conquistar e manter a atenção do seu interlocutor. De maneira que a narrativa torna-se uma forma artesanal de comunicação. Não pretende transmitir o puro “em si” da coisa, como uma informação ou um relatório. Mergulha a coisa na vida de quem relata, a fim de extraí-la outra vez dela. É assim que adere à narrativa a marca de quem narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro.

Narrar, portanto, não é, de forma alguma, apenas obra da voz. No ato de narrar intervém a atividade da mão que, em gestos aprendidos no trabalho, apóia de cem maneiras diferentes aquilo que se pronuncia. A relação que o narrador tem com a vida humana (sua matéria) é uma relação artesanal.

O modo de contar história dos contadores de Natividade, que revivenciam seus mitos, suas lendas vindas de muito longe, dos recuados tempos de arraial, e os faz chegar até nós através da credence popular, os aproxima sobremaneira dos contadores de histórias do autêntico narrador descrito por Walter Benjamin (1994). Consoante as afirmações feitas, a figura do narrador só se torna plenamente tangível quando se tem em mente os dois grupos representados pelo “camponês sedentário” e pelo “marinheiro mercante”.

O narrador, a exemplo do “camponês sedentário”, permanece em Natividade, conhece as histórias, as tradições e preserva as raízes de sua terra ao contar as “supostas” vivências, próprias e alheias. Crônicas aprendidas de ouvido e que remontam a uma Natividade do passado.

Depositário da cultura de tempos idos, o narrador repassa o seu patrimônio mnemônico para os mais jovens através das histórias que lhes conta. Esse patrimônio imaterial deixado pelos seus ancestrais é transmitido através da linguagem. “Ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa. É certo que deixa também recordações [...]”. (PASCAL apud BENJAMIN, 1994, p. 67).

Destarte, os contadores de histórias assumem para si a tarefa de guardiães da memória da tribo. Como os amautas entre os incas, foram educados para memorizar, para preservar os feitos da sua raça, de modo que nada fosse

esquecido, como os aedos, os rapsodos gregos, que conservaram a história de Homero. (PIÑON, 1997, p. 88). Função urgente e necessária de preservar do esquecimento as estórias, as lendas, o folclore de sua gente e o de boca em boca, contando para lembrar aos mais jovens essa memória.

Remontando, pois, a esse modelo arcaico de narrador, os contadores da história objeto de nosso trabalho, “A pedra arrependida”, Joaquim Rodrigues de Cerqueira, Felisberta Pereira da Silva, Filadélfio Nunes e Breno Suarte Cruz, valem-se de algumas fórmulas lapidares para narrar.

As narrativas orais<sup>5</sup> utilizadas para análise foram recolhidas e gravadas nos dias 29 do mês de maio do ano de 2009 e de 10 a 13 de fevereiro de 2010 na cidade de Natividade – TO. A transcrição foi feita seguindo as normas do CPDOC. No dia 29 de maio de 2009, na cidade de Natividade – TO, entrevistamos o senhor Joaquim Rodrigues de Cerqueira.

Do dia 10 ao dia 13 de fevereiro de 2010, entrevistamos a senhora Felisberta Pereira da Silva e os senhores Filadélfio Nunes (Sonhador Ressuscitado, como prefere ser tratado) e Breno Suarte Cruz, que também contaram a história d’A pedra arrependida”.

---

<sup>5</sup> Preservou-se a linguagem oral, tal como foi proferida, para possibilitar uma análise desse tipo de discurso, muito diferente do texto escrito.

### 3 TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA: VERSÕES E ANÁLISE DE “A PEDRA ARREPENDIDA”

Investigamos, inicialmente, neste capítulo, as formas do conto popular, com a ideia de tentar definir, ou ao menos buscar uma definição para as versões que recolhemos em Natividade sobre a história d’A pedra arrependida”. Abordamos aspectos representativos do conto popular e, a partir daí, selecionamos e apresentamos as versões com uma análise crítica em busca de reconhecimento e valorização da tradição oral.

#### 3.1 Forma Simples: o conto popular

Definir o conto não é uma tarefa fácil. Júlio Cortázar (1974, p. 149) diz que esse gênero é de difícil definição, pois é “esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo”. Entretanto, a partir de alguns estudos acerca desse assunto, tentaremos encontrar uma possível definição.

Nádia Batella Gotlib (1995) afirma que, para Júlio Cortázar, há três acepções para a palavra conto, que pode ser um relato de um acontecimento, uma narração oral ou escrita de um acontecimento falso ou uma fábula que é usada para ensinar ou divertir crianças.

É uma verdadeira máquina literária de criar interesse e movimentos espirituais capazes de dinamizar a obra, de projetá-la no leitor [*ouvinte*] até reduzi-lo à passividade, pois só assim o atingirá a mensagem na sua total pureza. (CORTÁZAR, 1974, p.146, grifo nosso).

De fato, os contos são modos de contar alguma coisa, por isso apresentam uma sucessão de acontecimentos sobre nós, acerca de nós e para nós, definidos num tempo e espaço.

No conto, realidade e ficção misturam-se, pois lhe é permitido inventar, diferentemente de um relato, em que se copia uma história:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato copia-se; um conto inventa-se, afirma Raul Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. (GOTLIB, 1995, p. 12).

É importante lembrar que há diferença entre um relato e a literatura, pois aquele pode ser um documento e esta não o é, pelo menos a princípio. No entanto, há diversos recursos literários que o narrador utiliza para registrar a realidade. Sendo assim, esta já seria uma invenção, dependendo de qual ponto de vista o narrador escolhe.

Segundo Cortázar (1974), o conto pode ser comparado com outros gêneros, como o romance, que é uma narrativa mais longa, ou a fábula e a parábola, que apresentam animais e pessoas, respectivamente, como personagens e possuem uma moral no final; destas o conto herdou a economia de estilo e a temática reduzida. No conto há noção de limite, ele é mais concentrado, possuindo um episódio central, objetivo, sendo que o romance contém mais cenas, é mais longo, mais detalhado.

Assim, Cortázar (1974, p. 151) compara o romance com o cinema e o conto com a fotografia, “na medida em que o filme é em princípio uma ordem aberta, romanesca [...] que a fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia”.

De acordo com Alfredo Bosi (1975), o conto tem exercido ainda e sempre o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem, onde o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Desse modo, Bosi (1975, p. 7) o define como “narrativa curta que condensa e potencializa no seu espaço todas as possibilidades de ficção”. Complementando a definição de Bosi, Cortázar (1974, p. 152) alude que se surpreenderia se “se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos” nesse tipo de narrativa curta.

Ampliando a definição, não se pode deixar de lado o que comenta Edgar Allan Poe (apud CORTÁZAR, 1974, p. 150-151): “o conto é uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”.

É importante para o trabalho, no entanto, ressaltar o ponto de vista de André Jolles (1930), para quem o conto só adotou o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Contos para crianças e famílias*.

A poesia é aquilo que passa em estado de pureza e sem alterações do coração para as palavras; por conseguinte, é algo que brota incessantemente de um impulso natural e é captado por uma faculdade inata; a poesia popular sai do coração do Todo; o que entendo por poesia artística sai da alma individual. Por isso, é que a poesia moderna assinala os seus autores, ao passo que a antiga não sabe nome algum; ela não é produzida por um, dois ou três, é a soma de Todo. (GRIMM apud JOLLES, 1930, p. 183).

Assim, nas palavras de Jolles (1930), para Grimm, a poesia artística é uma “elaboração”, e a poesia natural “uma criação espontânea”. Essa poesia natural foi chamada mais tarde por André Jolles de *Forma Simples*. Segundo ainda o autor, Jacob Grimm percebeu no conto um “fundo” que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras. Esse “fundo” é entendido como a Forma Simples do conto pelo estudioso:

[...] à segunda demos o nome de *Conto* e afirmamos ser uma Forma Simples. Ou, para usar a terminologia de Jacob Grimm, diremos que a primeira forma é poesia artística, “elaboração”, e a segunda é poesia da Natureza, “criação espontânea”. (JOLLES, 1930, p. 192, grifo do autor).

A diferença entre ambas está no fato de que os contos enquanto formas simples circulam no povo antes de passar da tradição popular à literatura, ao passo que a forma artística é livremente imaginada por seu autor.

De acordo com Jolles (1930), na Forma Simples a linguagem permanece fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante.

O conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua *mobilidade*, sua *generalidade* e – o que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua *pluralidade*. (JOLLES, 1930, p. 194 -195, grifos do autor).

É comum dizer que qualquer um pode contar um conto com suas próprias palavras. Entretanto, contar com “suas próprias palavras” não quer dizer das palavras de um indivíduo que seria a força executora e daria à forma uma realização ímpar, conferindo-lhe seu cunho pessoal; a verdadeira força de execução é aqui a linguagem, na qual a forma recebe realizações sucessivas e sempre renovadas, afirma Jolles. As “próprias palavras”, na Forma Simples, são “*palavras próprias da forma*, que de cada vez e da mesma maneira se dá a si mesma uma nova execução” (JOLLES, 1930, p. 195, grifo do autor). Isso também está relacionado a tudo que diz respeito à Forma Simples, como personagens, lugares e incidentes.

A ideia de que tudo deva passar-se no universo de acordo com nossa expectativa é fundamental para a forma do conto, pois determina o universo deste. Daí, o conto ter seu caráter de narrativa moral. Esse princípio que rege e determina essa Forma é chamado por Jolles de “disposição mental”. Na introdução do livro *Contos do passado com moralidades*, Charles Perrault afirma:

Em todos eles a virtude é recompensada e o vício punido. Tendem todos a mostrar a vantagem que existe em sermos honestos, pacientes, refletidos, trabalhadores, obedientes, e o mal que recai sobre todos os que não o são... Por muito frívolas e estranhas que estas fábulas sejam em suas aventuras, é certo que estimulam nas crianças o desejo de se assemelhar aos que elas vêem tornar-se felizes, e ao mesmo tempo, o temor de que lhes ocorram os infortúnios com que os perversos foram punidos por suas maldades... (apud JOLLES, 1930, p. 198).

Esse fenômeno é chamado por Jolles de “ética do acontecimento ou moral ingênua”. Esse julgamento de ética ingênua é de ordem afetiva, é puramente ético, ou seja, absoluto. Partindo desse julgamento para determinar a Forma do Conto, tem-se no Conto uma forma em que o acontecimento e o curso das coisas obedecem a uma ordem tal que satisfazem completamente as exigências da moral ingênua e que, destarte, “serão ‘bons’ e ‘justos’ segundo nosso juízo sentimental



absoluto”. (JOLLES, 1930, p. 200). Dessa forma, o conto opõe-se totalmente aos acontecimentos reais no universo.

No que se refere ao termo conto popular, Irene Machado, em “O conto popular como um gênero narrativo”, publicado no livro *Literatura e redação*, assevera que o conto popular é um dos gêneros literários da tradição oral mais antigos. Ela nos alerta da necessidade de termos muito claro o que se deve entender por popular, quando se trata de gêneros literários:

Popular é, portanto, uma manifestação cultural de caráter universal, nascida de modo espontâneo e totalmente indiferente a tudo que seja imposto pela cultura oficial. Também não pode ser entendido como sinônimo de regional, pois isto eliminaria a tendência universalizante das manifestações populares. Quer dizer, as criações populares não conhecem normas nem limites. Elas estão acima de qualquer tipo de aprovação social. (MACHADO, 1994, p. 36).

Embora o conto popular tenha um caráter universal, seja uma criação coletiva e tenha vivido muito tempo, graças à transmissão oral, Machado afirma que o conto popular apresenta um modo narrativo que o diferencia diante de outros tipos narrativos. Por isso, pode-se dizer que “o conto popular é um gênero narrativo que desenvolve traços que se repetem em histórias criadas nos mais variados locais e épocas. Suas características composicionais não conhecem fronteiras de tempo nem de lugar”. (MACHADO, 1994, p. 36).

Mesmo com essa liberdade e essa espontaneidade, o contador cria dentro de algumas condições muito especiais do meio em que ele vive, pois aprender a contar histórias significa respeitar algumas técnicas que outros narradores já utilizaram e que a tradição conservou:

[...] as mais variadas histórias sempre apresentarão algumas características composicionais que certamente serão reconhecidas por qualquer pessoa em qualquer canto do mundo. Estas características ou traços, que não podem ser confundidos com nenhuma norma, deram ao conto uma certa aparência comum. (MACHADO, 1994, p. 38).

Tal aparência ou estrutura enfatizada por Machado (1994) foi chamada por vários autores de “fórmula do conto”. Identificar a fórmula do conto popular não é

apenas reconhecer as características de sua composição, mas também adquirir técnicas fundamentais para qualquer narrativa.

Corroborando esse pensamento, Cascudo (1984, p. 244) afirma:

Cada conto é formado por uma série de episódios, de situações sucessivas [...]. Esses episódios são os elementos. A combinação desses elementos faz o conto popular ir viajando através de países, substituindo elementos pelos locais, livrando-se deles ao emigrar, tomando outros, etc.

Os contos orais que dispusemos dos nossos antepassados, ocasionados principalmente de reuniões comunitárias ou familiares, conversas casuais que aconteciam naquela época, são as grandes fontes de sabedoria do povo que nos foram deixadas. Segundo Ribeiro (2007, p. 14),

a expressão de literatura tradicional de transmissão oral faz ressaltar a mais importante característica desta literatura, ou seja, a sua permanência ao longo dos tempos, sem suportes escritos. A sua divulgação assenta na oralidade. A persistência no tempo não dependeu da escrita, ou seja, de um código de grafemas.

Por não existir arrimos escritos, há a existência de várias versões sobre o mesmo conto de tradição oral. Assim, dá-se ao emissor a liberdade de passar adiante uma versão adaptada ao seu “estilo”.

Sendo o conto popular uma narrativa inventada pelo povo, um relato simples e breve com uma finalidade lúdica e moralizante, ele acaba concedendo aos mais novos um instrumento que os levam a reflexões interiores com valores e comportamentos apreciados como aceitáveis pela sociedade. Desse modo, o conto popular constitui, sobremaneira, a memória de um grupo que, oralmente, vincula valores, condicionando assim comportamentos e atitudes.

### **3.2 Versões e análise do conto “A pedra arrependida”**

Analisamos aqui as versões transcritas do conto “A pedra arrependida”, apresentadas no corpo desta dissertação para uma abordagem crítica da pesquisa

feita em Natividade. Nesses textos, há muitas modificações que não se limitam às situações e à linguagem, principalmente entre as versões orais e a escrita, transcrita por Maximiano da Matta Teixeira. Entretanto, há um eixo narrativo que se mantém, o que permite identificar a fórmula da qual essas versões derivaram.

**(1ª versão – recontada por Joaquim Rodrigues de Cerqueira, 73 anos)**

Aqui tinha um sujeito que chamava-se Abélu. Ele foi apaxinou por uma moça aí e essa moça não quis ele, num queria mais ele.

Era pá casá, ela foi e fez questão de desmanchar o casamento. E ele foi, saiu ai no rumo *do aer...* Do (gaguejou) Campo Santo e lá ele ficou de coque [silêncio] sentado numa pedra, e aí, minha querida, tempo, quase num andava ninguém, aí saiu um pessoal pa í panhá lenha [silêncio] de manhã, e ele tava lá, um rapaz daqui (gaguejou) da comunidade e (gaguejou) da tradicionalidade do lugar, ta lá.

- Que que se tem que se teve aí Abélu? Que que houve que cê tá tão triste?

E ele foi e falou assim: é porque fulana tinha largado ele, e ele estava ali totalmente arrependido de tudo qu'ele fez. Aí, essa pedra passou a ser pedra arrependida.

Dotor [Moaci]\* escreveu muito isso: “pedra arrependida”. Que tinha naquela istrada, ela hoje num existe mais.

Engraçado, ele (gaguejou) arrependeu do casamento, que dizer que a moça largou e foi pra lá, e ficou pedra arrependida.

Num é?

\* Nome sujeito a confirmação

Essa versão foi colhida no dia 29/05/2009 quando foram entrevistados os senhores Alarico Lino Suarte e Joaquim Rodrigues de Cerqueira.

A entrevista com o segundo, Seu Joaquim, seguiu de forma tranquila e ele pareceu mais acostumado com esse tipo de entrevista, pois é o principal responsável pela conservação da memória do povo nativitano, de acordo com a coordenadora da ASCCUNA. Seu Joaquim tem 73 anos<sup>6</sup> vividos em Natividade e concluiu o Ensino Médio (na sua época se dizia Segundo Grau). Foi nomeado juiz de paz por 12 anos pela Comarca de Goiânia em Natividade (quando o Estado do Tocantins ainda era Goiás). Depois foi funcionário público do DETRAN, comerciante de tecidos por 19 anos e hoje é pecuarista.

<sup>6</sup> Os dados sobre os entrevistados são referentes ao período em que foram feitas as entrevistas.

Na versão de Seu Joaquim, podemos notar o vocabulário regional marcado pela sintaxe rústica, que obedece mais à lógica de um falar que traz na repetição recursos sintáticos inusitados como os que acontecem com o uso do termo “aí”, ilustrado nas seguintes frases: “Ele foi apaxonou por uma *moça aí*”, “essa *moça* não quis ele, num queria mais ele”, “e *aí*, minha querida, tempo, quase num andava ninguém, *aí* saiu um pessoal pa í”, “que se teve *aí* Abélu?”, “*Aí*, essa pedra passou a ser pedra arrependida.”

Sobre o uso do termo *aí*, podemos afirmar que traz várias funções sintáticas: uma delas de marcador de lugar (advérbio), de um qualificativo e de um recurso mnemônico. Quando o narrador diz “uma *moça aí*” significa uma *moça* qualquer, pois maior importância ele quer dar ao rapaz que estava apaixonado. É o rapaz que sofre, que se arrepende do casamento e que ficou largado, sozinho, na Pedra Arrependida. Dessa forma, Seu Joaquim reforça a figura do jovem arrependido que é “um rapaz daqui da comunidade e da tradicionalidade do lugar, tá lá”. Como recurso mnemônico, o *aí* serve como um marcador para dar tempo de trazer o restante do enredo da memória à fala.

Esse recurso, segundo Ong (1998), tende a ser mais aditivo que subordinativo, constituindo a forma principal de Seu Joaquim expressar o pensamento. Além disso, o recurso é mais agregativo porque é um meio de aparelhar a memória, evidenciando marcas da oralidade, não aceitas num texto escrito, por trazer redundância na linguagem. Para Ong, isso acontece em partes porque o modo de pensar oral é também redundante ou “copioso”. A repetição do já dito mantém o falante e o ouvinte na mesma sintonia. Por isso Seu Joaquim tem a necessidade de repetir as palavras enquanto prepara em sua mente o que dirá em seguida.

No que diz respeito ao vocabulário, é sobre o léxico que se constrói a narrativa oralizada pelo Seu Joaquim, que seleciona as palavras para estruturar o enredo da história d’A pedra arrependida”. Chamamos atenção para um traço estilístico que, segundo Gotlib (1995), traz uma característica do conto, pois, a partir do ponto de vista do narrador, mescla ficção e realidade, juntando elementos documentais do contexto que não podem ser desprezados na construção do sentido

da narrativa oral. O rapaz arrependido é um jovem da comunidade, do local, trazendo assim elementos de verossimilhança para dar credibilidade ao texto.

Vejamos a segunda versão, que nos é recontada por Felisberta Pereira da Silva.

**(2ª versão – recontada por Felisberta Pereira da Silva, 51 anos)**

A forma qui eu sei é qui tinha uma pessoa qui'era apaxonada por uma morena muito bunita, mas sempre eles brigavam, né? Depois faziam as pazes, continuavam numa boa. I eles, um dia eli si decidiui qui ia acabá com a vida dela, porque não agüentava mais aquele tormento, i saiu em direção [gagejou] uma pessoa, ela tinha saído com outro i ele foi atrás.

I hoje ondi qui é a avenida Contorno, tem uma pedra, i ele sentô nessa pedra. É, muitas pessoa falava pra ele: - não faça isso, não faça! E ele: - vô fazê! Ele era meio bobinho.

I ele ficô, sentado nessa pedra. Levavam cumida, levava água i ele não sabia onde ela tinha ido. I eli ficô pensando naquilo, naquilo, naquela coisa qui tava dano tanto problema, i veiu arrependimentu. I u dia, eli acabou, o pessoal foi lá i ele istava morto. Aí, infelizmente eles tiraram a pedra de lá. Tiraram a pedra, hoje tem um comércio no local. Tinha a pedra, tinha uma placa identificano. Só qui eles acabaram cum tudo. Então eu acho assim, qui aqui a gente tem qui tê mais interesse di preservá esses locais. Cada vez qui eu passo lá, eu falo: - Ôh meu Deus, porque tiraru essa placa daqui?

É uma história simples, era uma paixão, mal vivida, qui a pessoa acabo arrependeno du ato que ia praticá, sentô nessa pedra, ricusou saí i ficou ali, até u dia qui chegaro lá, eli tava morto.

Não é uma coisa assim tão complicada. [riso]

Nessa versão, recontada por Felisberta Pereira da Silva, assessora de serviço social, guia de turismo, criadora, coordenadora e dançarina do grupo de súcia Mãe Ana e benzedeira, 51 anos, há um enfoque sobre a preservação do patrimônio local.

Felisberta nasceu em Natividade, cursou o Ensino Médio e é detentora de uma memória ímpar sobre a cidade. Ela contou a história d" A pedra arrependida" e a bela história da Cova de mãe Ana, a preferida dela. Na oportunidade, ela ressalta o desejo de fazer um trabalho de reconhecimento dos grupos de benzedeiros e contadores de histórias, pois essas atividades estão sendo perdidas pela não valorização do povo nativitano no que diz respeito à sua cultura.

Acreditamos que a versão recontada por Felisberta traz a espontaneidade e a naturalidade para mostrar que a historia foi uma paixão mal vivida, ou seja,

apresenta causa e consequência para o desfecho ao mesmo tempo que traz um alto grau de conscientização para o descaso com o que é local. O fato de retirarem a pedra e logo em seguida a placa que indicava o local onde o rapaz morreu é dado como destruição e perda da própria identidade do povo nativitano e mostra a interpretação do que ficou (ou não) registrado nas cabeças das pessoas. E Felisberta entra no conto se colocando como personagem que vive a história: “Cada vez qui eu passo lá, eu falo: - Ôh meu Deus, porque tiraru essa placa daqui?”.

Felisberta começa o reconto dizendo: “A forma qui eu sei”, colocando-se como peça importante na contação da história. Em termos narrativos, a credibilidade do conto se atesta não só no nível diegético, mas também metadieético, na medida em que Felisberta se coloca como autora e autenticadora dos fatos que descreve. Em outras palavras, Felisberta não apenas conta a história, ela se torna ferramenta que dá autoridade ao que é contado, voltando o texto para si mesmo, como um trabalho metalinguístico. Quando se refere a uma forma que ela conhece, indica que há outras formas e que podem ser contadas de maneiras diferentes da que ela irá contar.

Nesse sentido, ela demonstra o papel que a memória individual ganha pela circunstância que envolve o evento. De acordo com a versão, o local onde o fato aconteceu era a Avenida Contorno e reflete a ocupação que ocorre no lugar, que é invadido pelo crescimento da cidade: “Aí, infelizmente eles tiraram a pedra de lá. Tiraram a pedra, hoje tem um comércio no local”.

O aparecimento explícito da causalidade narrativa – o envolvimento da mulher com o boiadeiro – explicita também um senso de narrador conscientizado da narrativa que conta. Há detalhes psicológicos, retardamento narrativo (na ampliação desses detalhes) e a avaliação ou participação da opinião do narrador no relato, por exemplo “Ele era bobinho”.

Agora, vejamos a terceira versão recontada por uma pessoa muito brincalhona e de bem com a vida, que usa para se identificar o nome de Sonhador Ressuscitado.

**(3ª versão – recontada por Sonhador Ressuscitado, 64 anos)**

Bom, tem aqui em Natividade i em toda cidade inter... [gaguejou] du interior tem suas lendas, suas crendices.

I aqui em Natividade tem a as histórias da Pedra Arrependida, da Cova de Mãe Ana, da serpente qui fixa a cauda na igreja i o resto tá lá na Lagoa da Encantada.

I a a pedra arrependida, u u casal aqui, iam muito bem, não tinham filhos, i chegou um boiadero aqui i a mulher, si, cumu diz, si imbelezou com o boiadero i foi embora. I ele saiu acumpanhano até um pedaço da istrada. Naquele tempo, cidade piquena, num tinha quasi ninguém, cidade pacata, chegava à noite tudo silêncio, num tinha nergia elétrica, num tinha nada, i eli ficou naquela isperança, que'la voltasse, i sentô lá numa pedra lá, dias i dias, noitis i noitis.

A mãe levava cumida, levava água. Eli num cumia nada. Num tinha ú qui fazia cum qui eli si disistissi, saissi dali i cumesse alguma coisa. I certa [gajejou] manhã a mãe chegou eli já tava morto já. Muitos dias sem cumê nem bebê nada. **Cumu** diz, naquela isperança qui ela voltasse, isperança qui ela voltasse, ela num vai voltá, ela vai, vai voltá, sei, garanto qu'ela gosta de mim.

Sei qu'eli ficou lá seus dias lá, i até u dia qui eli morreu. I ninguém sabi qui distino que'la foi, ninguém vê falá mais nela nem nu boiadero.

Ele [trecho ininteligível] da mãe viu eli morto lá, muitos dias sem cume, sem bebe. Nada, clemença da mãe, nem di, di popular, di ninguém fizesse qu'eli cumesse alguma coisa ou bebesse alguma coisa, sentado todo tempo. Nuitecia e maincia deitadu, num importava si chovesse, fizesse sol, mas era lá todo tempo sentado, cabisbaxo, com a mão a [gajejou] o queixo pertu das mãos. I divia si si lamentar, mas num silêncio qui ninguém intidia, só ele mesmo, sentindo a [gajejou] a falta, a ausência da cumpanheira, qui **ninguém** isperava aquilo, esperandu qui ela voltassi i nunca voltou.

Nessa versão, o nosso contista – uma pessoa muito alegre e brincalhona, que contagia a todos com seu jeito de ser, sempre de bem com a vida – situa o espaço onde acontece a história: a cidade onde nasceu, Natividade. O senhor Filadélfio Nunes, conhecido por Filas, mas que prefere ser identificado por *Sonhador Ressuscitado*, cursou até a 5ª série do ensino fundamental, é funcionário público, trabalha de guarda no museu da cidade, e tem 139 anos (ele conta os dias e as noites, o que significa no nosso calendário que ele tem 64 anos).

Sonhador Ressuscitado inicia sua contação com um pequeno intróito, no qual fala sobre Natividade, suas crenças e lendas:

Bom, tem aqui em Natividade i em toda cidade inter... [gajejou] du interior tem suas lendas, suas crendices.

I aqui em Natividade tem a as histórias da Pedra arrependida, da Cova de mãe Ana, da serpente qui fixa a cauda na igreja i o resto tá lá na Lagoa da encantada.

Com essa introdução, antes de entrar na história propriamente, ele sinaliza para o ouvinte as várias lendas e crenças que existem em Natividade e “toda cidade do interior” e cria uma realidade verossímil, reconhecível, recomposta por um critério seletivo. Seletivo porque, ao dizer toda cidade do interior, exclui as capitais. Por outro viés, mostra que as cidades do interior possuem lendas e crenças que não existem nas outras e com isso chama atenção para as histórias d’A pedra arrependida”, da Cova de mãe Ana e da serpente que habita a Lagoa encantada.

Além disso, nosso contador faz uma descrição da cidade de Natividade do passado: a cidade era pequena, poucos habitantes, não tinha energia elétrica e com poucos recursos. À noite tudo era silêncio, assim como o rapaz personagem que se silencia. Notamos que a falta de esperança e aquele silêncio da cidade é uma extensão do sentimento da personagem, simbolizando as sensações vividas pelo jovem abandonado, que se entrega a uma ausência e termina morrendo. Isso acrescenta à narrativa a atmosfera psicológica vivida pelo jovem, detalhando afetivamente a ‘verossimilhança’ do relatado.

A maneira como o contador expressa a angústia da mãe, a intervenção dos moradores que tentam animar o rapaz e trazê-lo de volta à vida, envolve o ouvinte. Ele põe em evidência esse fato ao repeti-lo, explicando que a mãe levava comida, tentava trazê-lo de volta para casa, mas acabou encontrando-o morto. E até o fato de o contador mesclar sua fala com a fala do jovem abandonado: “Cumú diz, naquela isperança qui ela voltasse, isperança qui ela voltasse, ela num vai voltá, ela vai, vai voltá, sei, garanto qu’ela gosta de mim” fazendo emergir o discurso indireto livre, onde

[...] a retórica do autor e a do herói podem eventualmente sobrepor-se uma à outra; suas vozes, então, fundem-se e criam-se longos períodos que pertencem simultaneamente à narrativa do autor e ao discurso interior (por vezes mesmo exterior) do herói. (BAKHTIN, 1997, p. 172).

O resultado é uma técnica narrativa de efeito estilístico. Neste caso, quem conta a história mistura sua fala à da personagem, reproduzindo indiretamente o sentimento e o desejo do jovem abandonado.

**(4ª versão – recontada por Breno Suarte Cruz, 19 anos)**



Bom, na época aqui, a praia era dividida: dos homens e das mulheres. Os homens não podiam banhá na das mulheres, nem as mulheres na dos homens. E aí, um certo dia, um rapaz chamado Duminginho ía passando di frente a praia das mulheres, i por ela si apaxonou. E aí foi quando tudo começou, um romance muito bunito, tudu, vividu pelos dois, mas qui na realidade, entendeu, infelizmente a mãe dele não aceitava, dona Justina, não aceitava u romance, dizia mo... , dizia qui a moça era de família ruim, dii má índole ruim, i não apoiava.

I ele começou a a ter conflito familiar com a mãe, tudu, porque ele quiria porque quiria, entendeu, namorar com a moça, casá cum ela, e aí ele marcou até um casamento na igreja São Benedito. I a mãe deli, é, não aceitou o casamento, tudu, e aí no dia do casamento, eu acho qui ela fez com qui eli disistissi du casamento. I eli disistiu. Aí, ela ela sumiu assim, da cidade, ela [gagejou] fugiu deli, por um tempo, e eli encontrou uma pedra, “canga” muito grande, ondi era localizada num local qui hoje é a Avenida Contorno aqui em Natividade, essa pedra ficava localizada lá.

Só qui antes era só mato, hoje já é urbanizado. I ele pegou i sentou em cima dessa pedra, i ficou lá. A mãe dele levava água, levava cumida, tudu, i ele ficava lá.

A mãe dele perguntava pra ele as coisa, que qui ele tinha, ele não falava nada. E aí ela levava cumida, levava água i ele sem responde nada. Aí, um certu momento ela foi lá levar dinovo alguma coisa pra eli, i ele já tinha disparicido daquele local. I aí ela começou procurar eli por festa, assim da pedra, na vizinhança, na na casa dus amigus, familiaris i nus apo [gagejou], nus assentamentos, nus nas nas nus setores di Natividade, nas fazendas, entendeu? I nas cidades vizinhas, i nada di encontrá o rapaz Duminginho. I até hoje não si sabe si ele sumiu dali porque alguém tirou eli dali criminalmente, fazendo algum mal, si ele fugiu com a sua amada, ou si ele desapareceu dali misteriosamente, que é u qui o povo mas acha qui deve ter acontecido.

I é por issu que ficou é, denominadu pedra arrependida, aquele local, aquela pedra, porque eli desapareceu daquele local no momento em que’le estava arrependido pela uma paixão não não concretizada, e aí ficou pedra arrependida o nome da lenda.

A versão dessa vez é do estudante de ensino médio, Breno Suarte Cruz, 19 anos, nascido em Natividade. Ele teve acesso à história d’A pedra arrependida” por intermédio da leitura do livro de Maximiano da Matta Teixeira: *Outras estórias de Goiás: lendas, terra e gente*, edição de 1983, com o objetivo de fazer um cordel para apresentar no Colégio Estadual Dr. Quintiliano da Silva, onde estudava.

A versão de Breno, pautada na história de “Duminginho”, um jovem que se apaixona por uma jovem, situa o local onde o fato acontece na Avenida Contorno em Natividade. Esse elemento identificador, elo entre a história e sua afirmação

como realidade vivida na cidade, a aproxima da origem da lenda d" A pedra arrependida".

Aí, ela ela sumiu assim, da cidade, ela [gaguejou] fugiu deli, por um tempo, e eli encontrou uma pedra, "canga" muito grande, ondi era localizada num local qui hoje é a avenida Contorno aqui em Natividade, essa pedra ficava localizada lá.

A rigor, Breno tece comparações entre a Natividade do passado e a do presente: "Só qui antes era só mato, hoje já é urbanizado". Isto faz suscitar o movimento de urbanização e traçado da cidade, colocando-a em um lugar de destaque. No final da história, Duminginho desaparece e não é encontrado em lugar algum por sua mãe e amigos. O fato de a personagem não morrer é um final diferente das outras versões, em que o jovem abandonado morre de desgosto. Com isso há uma diferenciação mais moderna e menos romântica da história d" A pedra arrependida, que nem por isso muda de nome.

### 3.3 Aproximações críticas das versões

Fazendo uma análise da história d" A pedra arrependida", evidenciamos que as versões coletadas apresentam características da oralidade descritas por Walter Ong como, por exemplo, serem mais aditivas, mais agregativas, redundantes, conservadoras ou tradicionais, serem mais próximas do cotidiano e trazerem o tom agonístico. Podemos confirmar o veio popular, pois são oriundas de uma mesma lenda. Elas apresentam uma roupagem diferente, mas conservam um mesmo núcleo: alguém se arrependeu de algo e sentou-se em uma pedra que, por esse fato, recebeu o nome de "A pedra arrependida". O tom também é moralizante, respondendo a uma ética, conforme Jolles, especialmente a partir da segunda versão. Essas características a tornam patrimônio cultural popular.

O fato de essa história ser preservada ao longo do tempo e de ser passada de geração a geração, e apresentar variações de uma versão para outra, a torna *tradicional*, no sentido que Jolles (1930) analisa as formas simples. Jolles

reforça a diferença entre a poesia artística e a criação espontânea pelo fato de as formas simples circularem no povo antes de passarem da tradição popular à literatura. É nesse sentido que chamamos tradicional a história d’A pedra arrependida”: houve um tempo em que ela era contada pela coletividade, até entrar na literatura; da mesma forma, apresenta uma forma do conto simples, atendendo a uma moralidade e a um núcleo central.

Quanto às características apontadas por Ong, entre as quais a adição, apresentamos nas versões orais o uso dos conectivos, como no excerto da primeira versão: “Ele foi apaixonou por uma moça aí e essa moça não quis ele [...]. ela foi e fez questão de desmanchar o casamento. *E* ele foi, [...] e lá ele ficou de coque sentado numa pedra, e aí, minha querida, [...] e ele tava lá”. Somente neste trecho vimos seis “e” introdutórios.

Vejamos a segunda versão, de Felisberta, com nove “e” somente na primeira parte:

A forma qui eu sei é qui tinha uma pessoa qui’era apaxonada por uma morena muito bunita, mas sempre eles brigavam, né? Depois faziam as pazes, continuavam numa boa. **I** eles, um dia eli si decidiu qui ia acabá com a vida dela, porque não agüentava mais aquele tormento, **i** saiu em direção [gaguejou] uma pessoa, ela tinha saído com outro **i** ele foi atrás.

**I** hoje ondi qui é a avenida Contorno, tem uma pedra, **i** ele sentô nessa pedra. **É**, muitas pessoa falava pra ele: - não faça isso, não faça! **E** ele: - vô fazê! Ele era meio bobinho.

**I** ele ficô, sentado nessa pedra. Levavam cumida, levava água **i** ele [...].

Podemos notar que há a repetição do “e” como recurso mnemônico e como característica diferencial entre as versões orais e o texto escrito, como veremos adiante. As versões do Sonhador Ressuscitado e de Breno Suarte também são bastante aditivas em relação ao texto escrito da versão de Maximiano da Matta, que traduz o “e” por outras formas como “que”, “ainda”, “mesmo”, “depois” ou “enquanto”.

Assim, as versões orais d’A pedra arrependida” são mais aditivas em relação ao texto escrito porque tendem a uma padronização oral enquanto a versão

escrita tende a trabalhar com maior rigor os termos para não haver muitas repetições desnecessárias.

As quatro versões são mais agregativas do que analíticas, embora a quarta versão se aproxime mais da escrita que as outras. Isso se dá pelos termos que são usados para aparelhar a memória, como o uso do “aí”, do “entende?”, do “né” e de recursos mnemônicos, como alguns léxicos que reforçam qualidades, fazem repetições, usam redundâncias em virtude de seu peso agregativo, como observa Ong (1998).

A respeito da redundância, abrimos um parêntese para mostrar que todas as versões repetem o já dito, ou seja, são redundantes seja em maior ou menor grau. Vejamos: 1ª versão: “[...] e ele estava ali totalmente arrependido [...] arrependeu do casamento [...]”. 2ª versão: “l ele fico pensando naquilo, naquilo, naquela coisa que tava dano tanto problema [...]”. Na 3ª versão: “[...] naquela isperança qui ela voltasse, isperança qui ela voltasse, ela num vai voltá, ela vai, vai voltá, sei, garanto qu’ela gosta de mim”. Na 4ª versão: “[...] infelizmente a mãe dele não aceitava, dona Justina, não aceitava u romance [...]”. Contudo, observamos a presença de um fio condutor em todas as versões sob a figura da personagem principal, o envolvimento com um casamento, a desesperança e o arrependimento, o desfecho trágico.

No caso d’A pedra arrependida”, trata-se de um rapaz apaixonado por uma moça: na 1ª versão, “chamava-se Abélu. Ele foi apaxonou por uma moça aí e essa moça não quis ele, num queria mais ele”. Na 2ª versão, “tinha uma pessoa qui’era apaxonada por uma morena muito bunita, mas sempre eles brigavam, né?”. Na 3ª versão, “u casal aqui, iam muito bem, não tinham filhos”. Na 4ª versão, “um rapaz chamado Duminginho ia passando di frente a praia das mulheres, i por ela si apaxonou”.

A esse respeito, Ong (1998) explica que o modo de contar a história sofre mudanças, pois os narradores podem introduzir elementos novos na história. Entretanto, há um elemento que se mantém idêntico a si mesmo, até quando narrado por outras palavras. Nesse sentido, Jolles (1930) reforça os contos como formas simples, pois circulam entre o povo e somente depois passam a integrar a literatura. Assim a história d’A pedra arrependida”, apesar dos elementos variantes nas diversas versões, trata-se de uma forma simples.

Acreditamos que a metonimização da figura do jovem arrependido em pedra trata-se, além do processo simbólico de substituição do ser pela coisa, ou seja, o jovem arrependido transforma-se em pedra arrependida, de um eixo narrativo de formação mnemônica: a materialidade, a mineralidade e a estabilidade de uma pedra ao longo do tempo é uma forma de simbolizar, totemizar e manter na lembrança uma ética tradicional. Tanto é que os contadores realçam enfaticamente o fator mudança e a antinomia hoje e ontem. E são histórias contadas durante as festividades tradicionais.

Na 1ª versão, temos a informalidade de expressões como o uso do “aí”, “ficou de coque”, “panhá lenha” que demonstram elementos de comportamento e de uso local. Na 2ª versão, temos o uso do “né”, que, além de marcar a informalidade do texto, indica um recurso fático da linguagem, como se se estivesse testando o canal, ou seja, verificando se o interlocutor, no caso o ouvinte, está entendendo a história. O uso de elementos coloquiais como “numa boa” mostram também a informalidade do discurso. Na terceira versão, as marcas de informalidade de expressões estão em palavras como “cumu”, “nuiticia e maincia”, “intindia”, mostram no estilo desse contador a sua preocupação em imprimir clareza ao que conta, repetindo e acrescentando detalhes, e convencer a quem o escuta. O pensamento dele, expresso pela palavra falada, traz marcas de emoção e de afetividade que também ajudam a entender a informalidade das expressões. Na quarta versão, temos, novamente, o uso de expressões como o “aí”, que, além de marcar a informalidade, indica um recurso mnemônico.

Importante ressaltar que as marcas da informalidade das expressões revelam sua inspiração na vida popular das zonas rurais, mas não apresentam uma estrutura paralelística sequencial porque, assim como a vida dos seres humanos, em que o paralelismo das frases corrobora para uma repetição, a narrativa oral não se preocupa com a sequência exata dos fatos.

A referência a lugares situados em Natividade (TO) e à própria cidade - Campo Santo, Avenida Contorno, Igreja São Benedito e Natividade - é um recurso para historicizar e dar o acontecimento lendário como ‘verdadeiro’ e retratar uma situação verossímil - um rapaz sofre por amor. Os episódios relatados aproximam a narrativa do cotidiano da vida humana. Ainda por esse viés, Jolles (1930, p. 202)

comenta: “A localização histórica [...] avizinham-no da realidade”. Assim, a temática é relacionada à vida cotidiana, a situações concretas, os problemas são contextualizados.

O embate, de *tom agonístico*, entre o bem e o mal, o certo e o errado, também está presente nas versões, mas se evidencia mais na versão escrita, sobre a qual discorreremos mais adiante. Sobre o tom agonístico, é importante ressaltar que as versões trazem resquícios de uma visão moralizante e misógena da mulher, vista como o caminho da perdição do homem. Aliás, essa característica dominou quase que completamente a Idade Média, com a presença de textos antifemininos e que desabonam a conduta da mulher.

Observamos que, em todas as versões, a mulher é a causadora da desordem, por provocar o sofrimento do jovem arrependido, dando à história o tom agonístico. Assim, vemos uma mulher bonita, sedutora, encantadora, mas que, ao final destrói o homem, assim como Eva, Dalila, Bathsheba e outras mulheres que povoaram a história da humanidade. Segundo Ong (1998), os sofrimentos físicos explicam em parte as mostras de violência nas primitivas formas artísticas verbais. No caso das versões, inclusive na escrita, em todas é bastante patente o sofrimento do jovem arrependido.

Uma categoria emprestada de Ong (1998) é em relação aos mais empáticos do que objetivamente distanciados. De acordo com o estudioso, a escrita separa o conhecedor do conhecido, estabelecendo condições para a objetividade, no sentido de um distanciamento individual. Numa cultura oral, o narrador desliza para a primeira pessoa quando descreve as ações do herói, como pudemos ver na terceira versão, de Sonhador Ressuscitado, em que ele usa o discurso indireto livre, mesclando sua fala à da personagem.

Ainda seguindo as categorias emprestadas de Ong, acrescentamos às versões o fato de querer determinar valores, o que as tornam equilibradas ou homeostáticas<sup>7</sup>. As sociedades orais vivem predominantemente num presente que

---

<sup>7</sup> Esse termo vem da Biologia, significa equilíbrio de todos os seres vivos. Ong usa esse termo no sentido de que as sociedades orais podem ser caracterizadas assim por viverem num presente que se mantém em equilíbrio ou homeostase. Os significados das palavras estão relacionados a situações da vida real no tempo presente, em que a palavra é usada aqui e agora. Mesmo que em

impõe sua própria economia sobre o passado e o futuro, visando um equilíbrio aceitável em seu contexto de vida. Semelhante a Ong, Good e Watt (2006) também afirmam que

[...] Em sociedades orais, a tradição cultural é transmitida quase que completamente através de comunicação face-a-face; mudanças em seu conteúdo são acompanhadas pelo processo homeostático de esquecer ou transformar essas partes da tradição que deixam de ser necessárias ou pertinentes.(p. 76).

Isso ocorre devido a essas sociedades viverem em função do presente e só valorizarem o que tem importância para a vivência imediata, refletindo o interesse particular do povo em questão, contribuindo para o equilíbrio social. Não se preserva na memória o que não é importante, daí a brevidade do conto e o fato de ir diretamente ao assunto. As palavras adquirem seu significado no contexto em que são expressas, incluindo gestos, inflexões vocais, expressão facial e outros.

Nas versões apresentadas, notamos a presença de um discurso que busca a preservação dos valores, crenças e lendas de Natividade. Na versão da Felisberta, isso pode ser observado, pois ela percebe, assim como o Seu Joaquim, a necessidade de preservar a cultura nativitana e, principalmente, repassar esses valores para os mais jovens e sentir que eles respeitam isso. A tradição oral está se perdendo.

A escrita é uma tecnologia que, segundo Ong (1986), causou a chamada “separação”. Apesar de esse fenômeno, já descrito aqui, ter enfraquecido a narrativa oral, é graças à sua invenção que temos a possibilidade de entrar em contato com obras tradicionais de transmissão oral. A passagem da oralidade para a escrita é uma forma de salvar muitas tradições que, de certo modo, desapareceriam. A seguir, apresentamos a versão escrita de Maximiano da Matta Teixeira.

Na versão escrita por Teixeira (1983) do conto tradicional de transmissão oral “A pedra arrependida”, um rapaz negro, por nome Dominginho, apaixona-se por Mariana. Essa versão é mais desenvolvida com relação às versões narradas oralmente, o que possibilita que façamos uma análise mais detalhada da história. Primeiramente, o escritor descreve a cidade de Natividade (TO), local onde a história

---

situações passadas essas palavras tenham tido outro significado, o que vai importar é o significado que ela assume no presente.

aconteceu, retratando as condições geográficas, as festas religiosas, e as características e os costumes vivenciados pelo povo daquele lugar, na figura de Amância, uma pessoa representativa da cidade.

Aportando de avião em Natividade, indo do campo para o antigo arraial de São Luís, que viajante poderá seguir por um dos dois caminhos de acesso: pela estrada nova, que passa nas proximidades da Cova de Mãe Ana, ou pela antiga, sendo que, por esta, percorrida a pequena distância de uns dois quilômetros, estará entrando na cidade. Pouco antes vencerá uma planura onde, ainda no começo do século, corriam as cavalhadas e era o ponto de encontro das folias do Divino. Foi ali, um dia destes, aí por mil novecentos e vinte, que, tendo ido apanhar lenha no mato, a velha Amância, preta alta, magra, forte, lépida, famosa por seus doces, os de banana como se envernizados, levemente constringentes, uma gostosura de virar o branco dos olhos para cima, foi ali naquela várzea que, indo com seu facão a fim de cortar gravetos para seu fogão de trempe, ela sentiu que o chão tremia e ressoava como é comum naquele trecho, principalmente no período chuvoso, um tum-tum-tum que é irresistível convite à correria a meninada. (TEIXEIRA, 1983, p. 23).

O narrador indica-nos a existência de dois caminhos de acesso a Natividade, a estrada nova e a antiga, como a indicar as duas possibilidades, a do moderno e a da tradição que a cidade retém em si, embora permeie mais o patrimônio cultural tradicional que Natividade representa para a região, porque as duas também dão acesso a aspectos pitorescos e simbólicos da cidade, como a Cova de Mãe Ana ou os caminhos percorridos pelas cavalhadas e pelas folias do Divino. Em seguida, narra o ponto crucial para o início do conto:

Se alguém parar para bater fotografia daquela pedra, que tem sua estória, e é aqui que a estória começa, e é já que alguns garotos e algumas mulheres também, criaturas curiosas, estão dizendo, sucessivamente, no afã de informar:

- É a Pedra Arrependida!
- É a Pedra Arrependida!
- É a Pedra Arrependida! (TEIXEIRA, 1983, p. 24).

A fórmula introdutória do conto situa-nos num passado indeterminado: “Faz muito, muito tempo. Quando os fatos se sucederam a cidade não era nem ainda vila, era só conhecida como Rua [...]”. (TEIXEIRA, 1983, p. 24) o que, por sua vez, marca a entrada no mundo da ficção.



O autor relata o encontro de Dominginho com Mariana: “quem é que ele vê completamente nua, sentada em uma pedra [...] ninguém mais, ninguém menos que Mariana, um pedaço de morena que ele conhecia desde muitos anos, que sempre procurava se aproximar dele”. (TEIXEIRA, 1983, p. 25). A partir desse momento será enfatizada a concretização do amor carnal entre ambos, visto que Mariana, considerada objeto de sedução, encanta o coração do moço. Desde já uma perspectiva fundamental se levanta pela diferença entre as versões oral e escrita: a permissividade da nudez, além de reforçar a questão da desordem exercida pela mulher, que, no caso era Mariana, conhecida de Dominginho’, e que, portanto, estaria se ‘oferecendo a ele, apresenta aspectos que não pertencem ao universo tradicional, mas conservador, da oralidade. Dentro dessa perspectiva, a personagem, ao ver a mulher nua, sente-se totalmente homem: “Sentiu-se outro homem. Ou melhor, sentiu-se homem”. (TEIXEIRA, 1983, p. 25). É visível a transformação da personalidade de Dominginho a partir desse momento:

Como jamais acontecera com ele, sempre circunspecto, introvertido, chegou à sua casa saltitando, cantarolando, assobiando, abraçando a mãe, rodopiando com ela pela sala.

- Filho, que foi que aconteceu com você, criatura de Deus?

- Nada, mãe, é que hoje me sinto muito feliz. (TEIXEIRA, 1983, p. 25).

Apesar de não falar o que estava realmente acontecendo, dona Jacinta já desconfiava:

O coração de Jacinta – coração de mãe não engana – bateu forte dando sinal de alarma: Dominginho tinha visto passarinho verde. Quem seria a sirigaita que estava querendo lhe roubar o filhinho? (TEIXEIRA, 1983, p. 26).

O auto-oferecimento de Mariana e o ‘coração de mãe’ em relação ao ‘filhinho’ indiciam e antecipam, nessa narrativa escrita, o embate entre mãe, filho e nora (que o termo ‘sirigaita’ aponta), uma das causas a partir das quais a história desenrola. A antecipação não pertence, de fato, ao mundo oral, porque o narrador não tem, nesse, a pretensão de ‘montar’ uma história muito coesa, mas, especialmente, como informa Jolles, constituir uma moralidade, no caso a

obediência aos antecessores, uma das causas do castigo ou sacrifício final de Dominginho. À narrativa oral basta a infração, sem preparo antecipatório feito pelo narrador.

Os “diz-que-diz-que das comadres” se responsabilizam em divulgar o romance de Dominginho e Mariana. Um dia ele pediu licença para sua mãe, para que pudesse se casar. Sua mãe não queria o casamento, porque, para ela, Mariana era uma moça vaidosa, que não iria retribuir nenhum amor, apenas satisfazer os próprios caprichos. “– Filho, não case com aquela moça, não. Ela é vaidosa, regateira e você não vai dar conta de sustentar seu luxo”. (TEIXEIRA, 1983, p. 26).

Entretanto, ele não a obedece. E a contragosto da mãe, acaba se casando com Mariana. “Os conselhos de nada valeram, agindo, antes, como incitamento à rebeldia”. (TEIXEIRA, 1983, p. 26). O narrador do conto escrito revela desde já a sua posição em relação ao trato cotidiano das relações familiares, na asserção avaliativa do lugar-comum de que a proibição gera mais rebeldia ou desejo.

Apesar de serem de família humilde, a festa do casamento foi grandiosa. No início, o casamento era um mar de rosas, mas, com o tempo, mudou.

No quarto mês as coisas começaram a demudar, Jacinta passando a ser hostilizada, a princípio veladamente e depois abertamente, pela nora, a esse estado de beligerância seguindo-se a guerra declarada. (TEIXEIRA, 1983, p. 27).

Assim, Mariana só confirma sua personalidade. Algo que já foi pronunciado anteriormente por Jacinta.

– Mingo, sua mãe podia procurar outro lugar para morar. Mingo, eu queria uma sandália igual à da Mariinha, com pom-pom no bico para ir à Igreja. Mingo, bem que eu queria um xale igualzinho ao da Bilu, vindo da estrangeira. Mingo, me dá um vestido de tafetá. Mingo, porque Mingo mais Mingo. Mingo, sua mãe não gosta de mim. Mingo, sua mãe está me olhando com raiva. Mingo, ou ela ou eu. A vida dos três virou verdadeiro inferno. (TEIXEIRA, 1983, p. 27).

Dominginho percebe o infortúnio que o cercava, seu casamento se tornando intolerável. O personagem começa a entrar em declínio psicológico e sentimental. “Um dia, Dominginho desapareceu. A vila toda, que vinha

acompanhando o desenrolar de sua tragédia, ficou em alvoroço, todo mundo a procurá-lo nos arredores, mãe e mulher unidas pela aflição”. (TEIXEIRA, 1983, p. 27). Depois de muita procura o encontraram sentado em uma pedra.

Em menos de uma semana, ele tornou a desaparecer, mas, dessa vez, Mariana não foi procurá-lo junto com Jacinta, pois “já havia fugido para o Estado da Bahia, acompanhando um boiadeiro de Santa Rita do Rio Preto com quem Dominginho, antes de sua primeira fugida, a havia surpreendido em doce colóquio”. (TEIXEIRA, 1983, p. 27). Esse então era mais um motivo pelo qual Dominginho havia se arrependido do casamento e estava fugindo. Suas fugas passaram a ser constantes, tanto que sua mãe, acompanhada de uma ou outra amiga, não ia até o local no intuito de trazê-lo, mas de levar-lhe comida e roupa limpa. O arrependido começa a definhar física e sentimentalmente. A postura de Dominginho deixava transparecer o estado de espírito em que se encontrava: “ficava imóvel, chapéu de massa na cabeça, mas as mãos na testa como se em profunda meditação”. (TEIXEIRA, 1983, p. 27). Essa situação na qual o personagem se encontrava levava-nos a antecipar qual será o seu fim.

Até que certa manhã, como fazia todos os dias, ao se aproximar do lugar para levar alimentos, Jacinta viu que ele tinha alcançado repouso perpétuo. Rezam as crônicas que, até então e nem depois, nunca houve enterro com tamanho acompanhamento. De gente e de pranto, de povo e lágrimas. (TEIXEIRA, 1983, p. 28).

O lugar que antes lhe serviu de refúgio agora era lugar de meditação e reflexão, porque “à guisa de epitáfio uma placa assinala o lugar de sua morte: ‘Caminheiro! Nesta pedra desapareceu um inditoso jovem nativitano destruído pelo amor, consumido pelo arrependimento’”. (TEIXEIRA, 1983, p. 28). Com relação ao motivo de sua morte, o narrador afirma que, se existisse médico em Natividade naquela época para dar o diagnóstico, ele só poderia ser: “*Causa mortis*: paixão”.

O lugar em que Dominginho se refugiava, no Largo de São Benedito, em cima de uma rocha isolada, dá nome ao conto. “O povo batizou o bloco não como Pedra do Arrependido, mas como Pedra Arrependida”. (TEIXEIRA, 1983, p. 28).

Essa história é essencialmente exemplar, próximo ao mundo cotidiano da vida humana. Por seu intermédio podemos verificar a presença da paixão não

dominada, com o *pathos* sobrepondo-se à razão e determinando o desencadeamento de uma fatalidade, a morte de Abelú ou Dominginho. Nesse sentido, a paixão pode ser vista como uma doença da alma, que gera infelicidade. Para Ong (1998), essa é uma representação do mundo polarizado, dicotomizado entre o bem e o mal, entre a virtude e o vício, entre o vilão e o herói.

Sua mãe faz grandes esforços para reconduzi-lo ao caminho da razão e evitar que a desgraça se consuma. Exerce, portanto, a mesma função que tantas vezes as nutrizes exerceram nas tragédias clássicas: encarna o bom senso, que se opõe ao desenfreamento dos sentimentos e representa o *alter ego* do rapaz, possibilitando a exibição do conflito que se estabelece na mente conturbada, determinada por um dualismo natural, o *Agón*.

Se ainda mantém uma moralidade de senso e de lugar-comuns, afinal conservadora de dever de obediência, arrependimento de atos desmedidos, etc., presente também na moralidade do conto simples narrado pelo mundo oral de Natividade, enquanto conto escrito, no entanto, busca manter as causalidades e os recursos a que o conto artístico, ainda segundo Jolles, recorre: descrições detalhadas, pretextos narrativos, antecipações, suspenses, intromissão de opiniões pessoais etc.

O enredo dessa história é o mesmo do conto “Mágoa de Vaqueiro”, de Hugo de Carvalho Ramos, presente na obra *Tropas e Boiadas* (1984). Apesar da diversidade de suas regiões de origem e das suas diferenças, as narrativas apresentam enormes semelhanças. Semelhanças essas que só podem ser explicadas pela existência de uma fonte comum: fusão das influências populares arcaicas, recebidas de fontes orais.

Em “Mágoa de Vaqueiro” tem-se a história de uma moça que foge com um rapaz, deixando seu pai, um vaqueiro, mortificado. Desolado diante de tanta tristeza, senta-se em um cupinzeiro. “E num desalento, amparou-se ao cupinzeiro que erguia o seu cone crivado à frente da palhoça, a olhar emudecido, em desespero”. (RAMOS, 1984, p. 35). Ficou ali durante horas, até a sua morte:

Continuava recostado no cômodo dos cupins, mão no queixo, olhando extático; somente, agora, a cabeça bronzeada pendia mais flacidamente sobre o peito de vaqueano, e o olhar com que via, era inexpressivo e desvidrado, desmedidamente aberto [...].

Morrera, ouvindo os ecos que lá iam do aboiado, a rolar magoadamente, de quebrada em quebrada. (RAMOS, 1984, p. 36).

Confirmamos assim que a história é semelhante, ao retratar a questão da perda. Em uma, o rapaz perde a mulher amada; em outra, o pai perde a filha querida. E diante de tal situação, ambos encontram a mesma solução para tanto desalento. Um senta-se em uma pedra e o outro em um cupinzeiro, permanecendo ali até a morte.

Em uma análise comparativa entre o texto oral e o escrito d" A pedra arrependida", percebemos que o escrito preenche a narrativa oral, seja com descrições, seja com ações (causalidades: o amor, a mãe e a nora em briga, a traição e a fuga) e com aprofundamento de personagens, palavras do narrador, explicações.

Na primeira versão apresentada por Seu Joaquim, temos apenas o nome de Abélu, o rapaz arrependido. Sua apaixonada é tratada como "moça" e "fulana": "Ele foi apaxonou por uma *moça* aí e essa *moça* não quis ele [...] E ele foi e falou assim: é porque *fulana* tinha largado ele [...] arrependeu do casamento, que dizer que a *moça* largou e foi pra lá".

A segunda versão, apresentada por Felisberta, não apresenta nomes das personagens. Elas são tratadas como "pessoa", "morena muito bonita", "ele", "ela", "eles": "tinha uma *pessoa* qui'era apaxonada por uma *morena muito bunita*, mas sempre *eles* brigavam, né? [...] I *eles*, um dia *eli* si decidiu qui ia acabá com a vida dela [...] *ela* tinha saído como outro i *ele* foi atrás. [...] i *ele* sentô nessa pedra. [...]".

Corroborando a primeira e a segunda versão, a terceira, recontada por Sonhador Ressuscitado, também não faz menção aos nomes das personagens: "u casal aqui, iam muito bem, não tinham filhos [...] a mulher, si, cumu diz, si imbelezou com o boiadeiro i foi embora. E ele saiu acumpanhando [...] A mãe levava cumida, levava água [...]".

A rigor, as narrativas orais nem sempre são assinaladas com detalhes, como os nomes das personagens. Vimos que não há uma referência aos nomes do rapaz, da moça, da mãe, e o que se destaca é o sofrimento, a agonia e a morte do rapaz. A quarta versão, recontada por Breno, está mais próxima da versão escrita, pois já faz uma referência ao nome do rapaz que se chama Duminginho, a mãe

dona Justina e faz menção a espaços geográficos, como a igreja São Benedito, a Avenida Contorno, em Natividade.

A versão escrita traz os nomes das personagens e descrições delas: “Dominguinho, filho único, órfão de pai aos dez anos, ao tempo com vinte e dois [...] Jacinta, sua mãe, crioula de seus quarenta anos, viçosa e vistosa, em estado de bom uso e de bom abuso [...] Mariana, um pedaço de morena que ele conhecia desde muitos anos, que sempre procurava se aproximar dele [...]”.

Acreditamos que a quarta versão se aproxima mais da escrita porque o conto foi preparado a partir da leitura do texto de Teixeira. A versão escrita usa o recurso da pausa descritiva, ou seja, faz a descrição física das personagens, faz comentários a respeito da vida cotidiana e de detalhes sobre o relacionamento social, envolvendo Dominguinho, Mariana e a mãe dele, dona Jacinta. Isso não é descrito nas versões orais.

Há também, na escrita, as digressões do narrador, suas explicações que ajudam o leitor a compreender os acontecimentos:

Aconteceu que indo ele numa cálida manhã de setembro cuidar de alguns animais de seu padrinho soltos na Larga do Rei, no alto da serra, estando, descuidado, andando de mansinho, beiradeando a Praia, cá em baixo, ao defrontar os Poções, de águas límpidas, transparentes, quem é que ele vê completamente nua, sentada em uma pedra, penteando os longos cabelos negros que lhe caíam rosto abaixo, até a cintura, cobrindo-lhe os grandes olhos também negros? Ninguém mais, ninguém menos que Mariana [...]. (TEIXEIRA, 1984, p. 25).

O narrador se vale das digressões também para falar de outras personalidades como no trecho em que apresenta o Professor Pedro Gomes ao se referir ao que acontece com Dominguinho ao ver Mariana nua:

Voltando ao Dominguinho, em verdade ele foi bem mais feliz que o professor Pedro Gomes, notável escritor goiano, espírito alegre, culto e brincalhão, que, já em idade provecta, lamentava não ter visto três coisas na vida, a saber: micróbio, trinta contos de réis e mulher nua. (TEIXEIRA, 1984, p. 25-26).

Nesse sentido, a versão escrita d’*“A pedra arrependida”*, de Maximiano da Matta Teixeira, é uma narrativa escrita em estrutura bastante tradicional, que, às

vezes, até deixa o narrado de lado para falar de outras questões que não são fictícias, como o caso do professor Pedro Gomes. Dizemos tradicional, porque se inicia com a localização do lugar e do tempo; usa a figura do viandante ou forasteiro que chega ao lugar e “fica sabendo” das tradições – esse é um pretexto narrativo usual, ou seja, em termos de verossimilhança é uma forma de dizer ao leitor de que maneira se soube da versão ou do relato que irá nos contar; porque retarda a narrativa, contando outras pequenas histórias que não pertencem à principal, mas preparam certo “clima”; descreve o percurso do forasteiro e do guia (outro elemento de corroboração da verossimilhança – é um menino e como a história é maravilhosa, o crédito sai do narrador e passa pelo menino – tipo acreditem se quiserem, é papo de menino); a sintaxe e a adjetivação fogem do coloquial em função de uma escrita mais retórica; é explicativo das expressões e comportamentos (tipo peleco – pé de moleque), revelando distanciamento do narrador (forasteiro, cidadão) e a cultura (oral, rural) que ele nos apresenta. Para exemplificar, temos os seguintes trechos:

Prosseguindo, o forasteiro, adiante do cemitério novo, passará por um conglomerado de grandes pedras tapiocangas, ali denominadas simplesmente cangas, o terreno, recoberto de gorgulhos do mesmo material em decomposição, um chão avermelhado. Afirmava de pés juntos o velho Lúcio Coelho, que, segundo alguns supersticiosos, de tão idoso, virava lobisomem na quaresma, que a tintura da área se devia ao volume de sangue esguichado dos escravos pelo látigo de seus algozes, o solo agindo, assim, como sudário imenso. Ele assegurava, também, que os montes e montículos de quartzos leitosos na subida e no alto da serra, próximos dos desmontes que atestavam o sacrifício do africano, eram o suor e as lágrimas cristalizadas dos escravos seus irmãos. Sim, porque o suor e as lágrimas dos pretos são brancos. (TEIXEIRA, 1983, p. 24).

Experimente, todavia, perguntar que significa isso e eles responderão: - Só os antigos é que sabem.

"Antigos" são os mais velhos do lugar, na linguagem daquela gente. Procure, pois, os antigos, informe-se junto aos mais velhos. (TEIXEIRA, 1983, p. 24, grifo do autor).

Mesmo com a presença das digressões feitas pelo narrador, as pausas descritivas, como recurso da estância narrativa, muito usado pelos realistas para descrever os lugares onde se passa o enredo, há uma linearidade hierárquica, com um eixo principal e outros secundários. No primeiro, temos a história contada ao forasteiro que chega a Natividade por avião e vai encontrar duas estradas que o

levarão ao mundo marcado pelo insólito, como o caso do velho Lúcio Coelho que “afirmava de pés juntos” que virava lobisomem na quaresma, e o triste caso de Dominginho, símbolo do sofrimento e do arrependimento.

A versão escrita desse conto, analisada aqui, foi retirada da obra de Maximiano da Matta Teixeira, *Outras estórias de Goiás: lendas, terra, gente* (ver Anexo).



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um dos cartões postais do Estado do Tocantins, Natividade é tombada pelo IPHAN, por seu conjunto arquitetônico, urbanístico e paisagístico. Em seu centro histórico, encontramos as ruínas da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, construída pelos escravos no século XVIII. Cercada por belas serras, a cidade cultivou a miscigenação de raças e culturas, revelando um povo que devota grande valor às tradições. As atividades culturais e religiosas, os hábitos e tradições locais estão ainda muito presentes na vida da população nativitana e as festas tradicionais que acontecem durante o ano atraem uma grande quantidade de visitantes; assim, os nativanos estão sempre prontos para receber todas as pessoas que se interessam em conhecer a mais antiga cidade do Estado de Tocantins.

Como maior riqueza, essa cidade tem o povo simples e de bom coração, dono de uma culinária única, que conta suas histórias, causos e lendas nas festas religiosas e nas portas das casas. Como vimos, essas histórias, de transmissão oral, são importantes como representação do patrimônio cultural imaterial, elemento relevante para a configuração da identidade do povo nativitano.

A Unesco define como Patrimônio Cultural Imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural".<sup>8</sup>

Ainda de acordo com a Unesco, o Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e sempre recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, promovendo um sentimento de identidade e continuidade, e, ao mesmo tempo, o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Aliamos aqui o que, na nossa pesquisa, Bosi (1992) acrescenta sobre o termo *cultura*, entendendo como tal uma herança de valores e objetos

---

<sup>8</sup> Definição encontrada no site: <[portal.iphan.gov.br/](http://portal.iphan.gov.br/)>. Acesso em 20 de maio 2010.

compartilhados por um grupo humano relativamente coeso. Assim, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna.

Sendo o conto simples, advindo dessa cultura, que aqui consideramos popular, é importante reafirmar o ponto de vista de André Jolles (1930), para quem essa modalidade de conto só adotou o sentido de forma literária determinada no momento em que os irmãos Grimm viram nessas narrativas um tipo de expressão do sentimento coletivo, e que, embora em vias de extinção, devido à ação da urbanização, havia algo na cultura popular que expressava os anseios e desejos de toda a coletividade.

Seguindo o pensamento dos irmãos Grimm, em que a poesia artística é vista como uma “elaboração”, e a poesia natural, “uma criação espontânea”, vimos na história d’A pedra arrependida” o mesmo processo que nos apontam os irmãos Grimm. Nas várias versões do conto há um fundo que mantém-se idêntico, mesmo quando narrado por diferentes pessoas. É o que Jolles (1930) denomina de forma simples. Daí o fato de, enquanto forma simples, o conto d’A pedra arrependida” circular no povo antes de passar da tradição popular à literatura, na versão escrita por Maximiano da Matta Teixeira, mais imaginada e detalhada pela invenção de seu autor.

Por não existir arrimos escritos, há a existência de várias versões sobre o mesmo conto de tradição oral. Assim, dá-se ao emissor a liberdade de passar adiante uma versão adaptada ao seu “estilo”, como faz Sonhador Ressuscitado e os outros contadores da história da Pedra. Assim cada contador recorda as histórias sempre de um modo diferente, recitadas ou alinhavadas à sua própria maneira em cada ocasião, para cada público específico. Daí que a originalidade não esteja ligada à ideia de se introduzir novo material, mas em adaptar o material tradicional de modo eficaz a cada situação específica, única e/ou ao público, como acontece nas versões do conto “A pedra arrependida”.

Nessa história, pontuada pelo sofrimento do jovem arrependido, algumas versões trazem sua morte ou desaparecimento. A Pedra é um local público na cidade e tornou-se motivo para visita mesmo durante o período em que o rapaz lá esteve, à espera do retorno de sua amada. A mãe, parentes, amigos e curiosos faziam visitas para ajudar o arrependido a voltar para casa. Esses elementos corroboram a ideia do tom agonístico.

Sendo o conto popular uma narrativa inventada pelo povo, um relato simples e breve com uma finalidade lúdica e moralizante, ele acaba proporcionando aos mais novos um instrumento que os leva a reflexões interiores com valores e comportamentos apreciados como aceitáveis pela sociedade. Desse modo, o conto popular constitui, sobremaneira, a memória de um grupo que, oralmente, vincula valores, condicionando comportamentos e atitudes.

Nesse sentido, procurou-se abordar a cidade de Natividade (TO) e a sua cultura através do conhecimento de seu patrimônio, sob a perspectiva do que aqui é chamado de tradição oral. Intentou-se compor um mapa cultural de natureza imaterial com base nos fatos históricos e nas análises das versões da história “A pedra arrependida”.

Tomamos como referente o modo de contar história dos contadores de Natividade, que revivenciam seus mitos, suas lendas vindas de muito longe, dos recuados tempos de arraial, e os faz chegar até nós através da credence popular; e os aproxima, sobremaneira, dos contadores de histórias do autêntico narrador descrito por Walter Benjamin (1994). Esses contadores que vivem em Natividade, e conhecem as histórias e as tradições, preservam as raízes de sua terra ao contar as “supostas” vivências, próprias e alheias, por meio das narrativas aprendidas de ouvido e que remontam a uma Natividade do passado. Assim, depositários da cultura de tempos idos, esses narradores repassam o seu patrimônio mnemônico para os mais jovens.

Os contadores de histórias assumem então, para si, a tarefa de guardiães da memória da comunidade, tendo a função urgente e necessária de preservar do esquecimento as histórias, as lendas, o folclore de sua gente, contando para lembrar aos mais jovens esse patrimônio imaterial deixado pelos seus ancestrais.

Ao comparar as versões, encontramos na versão escrita de Maximiano da Matta Teixeira marcas da oralidade, ao trazer características agregativas comuns em versões orais, tais como o uso de expressões que acompanham a apresentação das personagens e o uso de ditos populares, que a aproxima das versões orais.

Devido a isso, interrogamos anteriormente como poderíamos explicar o fato de a versão escrita conter características próprias da tradição oral. Optamos pelo fato de a escrita fazer parte de uma tecnologia que, de acordo com Ong (1986), causou a chamada “separação”, ou seja, a escrita distanciou o conhecido do conhecedor, gerando a “objetividade” da linguagem. E entre essas duas extremidades, ela coloca um objeto palpável, o texto, em substituição ao objeto abstrato, a voz. Apesar de esse fenômeno ter enfraquecido a narrativa oral, é graças à sua invenção que temos a possibilidade de entrar em contato com obras tradicionais de transmissão oral. A passagem da oralidade para a escrita é uma forma de salvar muitas tradições que, de certo modo, desapareciam. Assim, o texto escrito de Maximiano da Matta Teixeira ilustra o processo de passagem da oralidade para a escrita, servindo de apoio para mostrarmos, no conto d’A pedra arrependida”, aspectos substanciais usados para expressar os modos de pensamento presentes nas narrativas orais que as diferenciam do texto escrito, tais como o fato de o conto oral ser mais agregativo e menos subordinativo, mais redundante ou aditivo que o texto escrito, numa tentativa de mostrar a importância da preservação dessa tradição oral em Natividade. Algumas dessas características: mais aditivas do que subordinativas, mais agregativas do que analíticas, redundantes, conservadoras, mais próximas do cotidiano, mais empáticas e participativas, equilibradas e situacionais e concretas, são marcas que a oralidade apresenta e estão intimamente ligadas à memória. Entretanto passam por um processo de substituição devido às práticas culturais escritas.

Entretanto, como vimos no decorrer desse trabalho, tais elementos culturais são pouco aproveitados em Natividade. Essas narrativas orais, por exemplo, poderiam ser mais valorizadas pelos mais jovens e isso ajudaria a preservar essas manifestações que estão, de certa forma, sendo esquecidas no tempo.

Nas versões analisadas, percebemos a presença de um discurso que busca essa preservação dos valores, crenças e lendas de Natividade. Na versão da Felisberta, ela pontua, assim como o Seu Joaquim, a necessidade de preservar a cultura nativitana e, principalmente, repassar esses valores para os mais jovens e sentir que eles respeitam isso, haja vista que a tradição oral está se perdendo.

A preocupação com a preservação e manutenção do patrimônio cultural, buscando preservar a história e afirmar a identidade de um povo, merece ser objeto de efetivas políticas públicas, capazes de conscientizar a população e poderes públicos da verdadeira importância de manter viva a história de gerações passadas para conhecimento das presentes e futuras. O patrimônio cultural é elemento indispensável da civilização e da cultura dos povos, não podendo correr o risco de desaparecer, sob pena de submergir com ele a própria sociedade.

Por isso, nosso trabalho se justifica pela importância de manter preservado o patrimônio cultural imaterial de uma cidade, região, comunidade, em razão de este resguardar as memórias de um povo, suas origens, seus costumes, e, em especial, para chamar a atenção dos administradores públicos e da comunidade em geral, da necessidade de se implantar políticas públicas integradas ao patrimônio cultural, com o fim de não deixar cair no esquecimento a memória de um povo, o povo nativitano.

## REFERÊNCIAS

APOLINÁRIO, Juciene Ricarte. *Escravidão negra no Tocantins colonial: vivências escravistas em Arraias (1739 – 1800)*. Goiânia: Kelps, 2000.

ARAÚJO, Simone Camelo. Festa do Divino. In: ALMA DO NORTE: nove bens do patrimônio imaterial brasileiro. Brasília: Eletronorte, 1995.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

\_\_\_\_\_. Discurso indireto, discurso direto e suas variantes. In: *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIBLÍA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Tradução de Denise Bootman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASCUDO, Luis da Camara. *Folclore no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

\_\_\_\_\_. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.

CENTRO de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC / FGV. Disponível em: <[www.cpdoc.fgv.br](http://www.cpdoc.fgv.br)>. Acesso em: 25 mar. 2010.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência, aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Brasil - mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n . 16, p.179-192, 1995.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ÉLIS, Bernardo. A enxada. In: \_\_\_\_\_. *Veranico de janeiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. 9. ed. São Paulo: Civilização Brasileira S/A, [s.d].

\_\_\_\_\_. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1971.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOTLIB, Nácia Battella. *Teoria do conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1995.

GOODY, Jack; WATT, Ian. *As consequências do letramento*. Tradução de Waldemar Ferreira Netto. São Paulo: Paulistana, 2006. (Coleção Biblioteca Básica).

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, Temas & Debates, 2005.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1930.

LOPES, Ana Cristina Macário. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: A bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*, Coimbra, n. 15, p. 43-55, 1983.

MACHADO, Irene A. *Literatura e redação*. São Paulo: Scipione, 1994.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; BOM MEIHY, Fabíola Holanda. *História Oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2007.

MELO, Ricardo Moreno de. Cultura popular: pequena discussão teórica. Disponível em: <<http://br.monografias.com/trabalhos/cultura-popular/cultura-popular.shtml>>. Acesso em: 24 maio 2010.

MOREIRA, Adriano. *Teoria das relações internacionais*. Porto: Almedina, 1999.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998. [original inglês: 1982].



\_\_\_\_\_. Writing is a technology that restructures thought. In: BAUMANN, G. *The Written word: literacy in transition*. Oxford: Clarendon Press, 1986. p. 23-50.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Os intelectuais, a nação e o povo. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR, 1., 1992, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIÑON, Nélida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997. p. 81-94.

RAMOS, Hugo de Carvalho. *Tropas e Boiadas*. 6. ed. Goiânia: Cultura Goiana, 1984.

RIBEIRO, Luísa Maria Pereira Pinto. O homem e o poder nos contos tradicionais portugueses. 2007. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2007.

RODRIGUES, J. Lopes. *Natividade: Fragmentos do Passado*. OFF-SET: Goiânia, 1978. Conferência proferida em 6 de julho – 1978, Natividade – TO.

SANTOS, Simone de Jesus. Poesia afro-brasileira na memória. *Mujimbo*, Bahia, v. 1, n. 1, p. 70-82, jul. 2010. Disponível em: <[http://www.mujiimboposafro.ffch.ufba.br/wp-content/uploads/2010/07/5\\_poesia\\_afro.pdf](http://www.mujiimboposafro.ffch.ufba.br/wp-content/uploads/2010/07/5_poesia_afro.pdf)>. Acesso em: 22 ago. 2010.

TEIXEIRA, Maximiano da Matta. *Outras estórias de Goiás*. Goiânia: Unigraf, 1983.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A literatura medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

#### **Sites consultados:**

<<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: junho 2010.

<<http://www.monumenta.gov.br>>. acesso em: junho 2010.



Tras el punto de vista, el libro, al igual de cualquier otro, presenta por un lado un conocimiento de la realidad social y del mundo que el lector puede encontrar en el texto, y por otro lado el punto de vista del autor, que es el que le da el sentido a la obra. El autor, al escribir, no solo quiere transmitir un conocimiento de la realidad, sino también expresar su punto de vista sobre ella. Este punto de vista puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

de la realidad, el punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

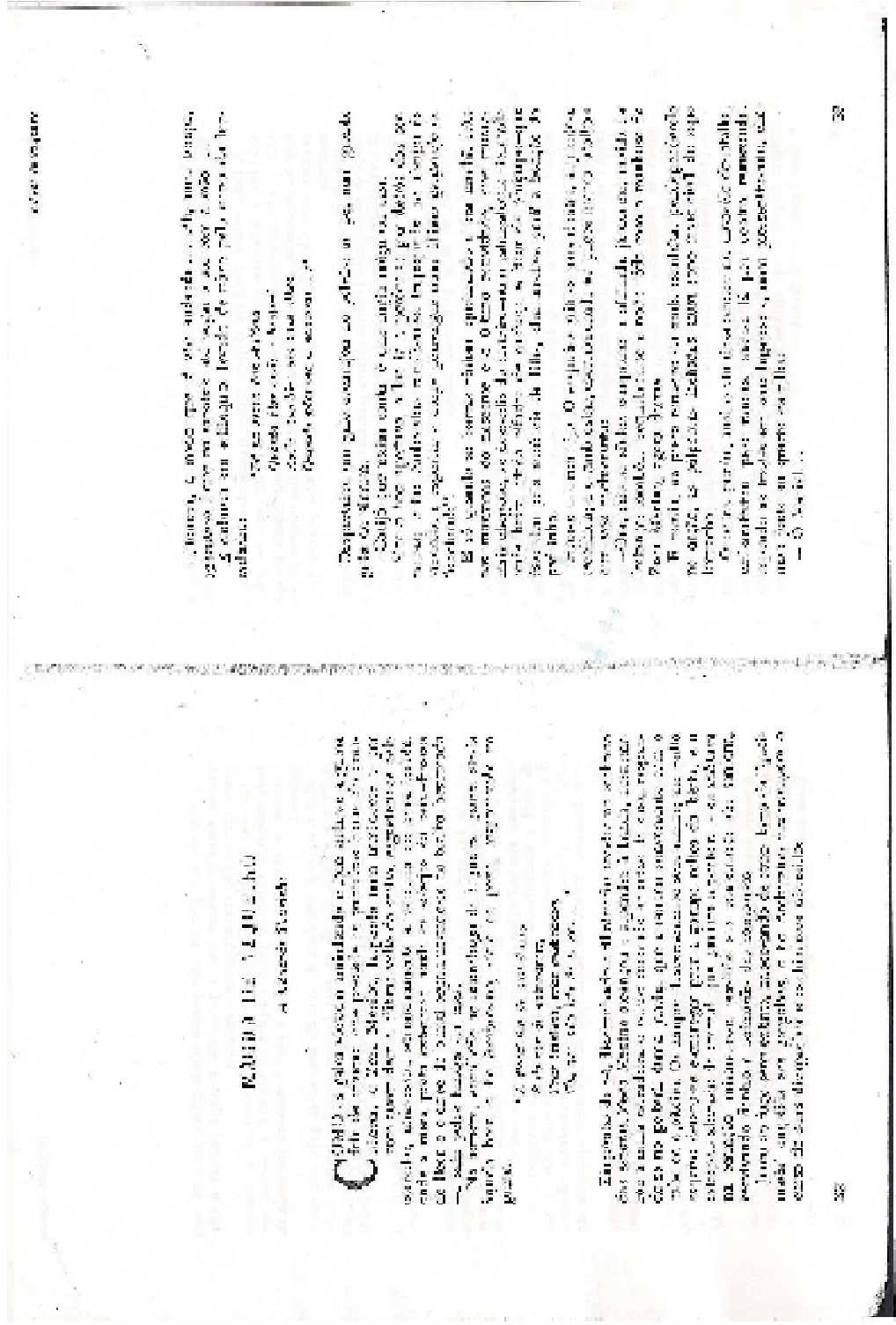
El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos. En cualquier caso, el punto de vista del autor es el que le da el sentido a la obra, y es el que el lector debe intentar comprender.

El punto de vista del autor puede ser el resultado de una experiencia personal, o el resultado de una reflexión teórica, o el resultado de una combinación de ambos.







...lembra, e isso que é o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

Quando foi...  
 ...o vaqueiro...

Dependendo...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

— O Vaqueiro —

MÁGUA DE VAQUEIRO

de Hugo de Carvalho Ramos

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...

...o vaqueiro...  
 ...o vaqueiro...







## APÊNDICE A – QUESTIONÁRIO 1

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

### Pesquisa de Campo – Narrativas Oraís

ARTES DE DIZER A PEDRA ARREPENDIDA: TRADIÇÃO ORAL EM  
NATIVIDADE (TO)

### ENTREVISTA

- 1) **Nome:** Joaquim Rodrigues de Cerqueira
- 2) **Idade:** 73 anos **Sexo:** M (X) F ( )
- 3) **Escolaridade:** 2ª grau que corresponde ao Ensino Médio.
- 4) **Endereço:** Praça Leopoldo de Bulhões, nº 282 Centro – Natividade – Tocantins.
- 5) **Condição social:** Foi juiz de paz por 12 anos, pela Comarca de Goiânia por Natividade, funcionário público do DETRAN, comerciante de tecidos por 19 anos e atualmente é pecuarista.
- 6) **Quanto tempo mora na cidade? Nasceu aqui ou veio de outro lugar?**  
Nasci e sempre morei aqui.
- 7) **O que há de melhor neste local onde o senhor (a) mora?** Nossa Senhora da Natividade e a festa do Divino.
- 8) **Qual foi a experiência mais positiva do (a) senhor (a) nesta região?** Meu casamento.

- 9) **O que o senhor (a) acha que poderia melhorar nesse local?** A administração do prefeito; vir empreendimentos de fora para investir na cidade.
- 10) **Quem contou a história para o senhor (a)?** Eu presenciei e minha avó paterna também contava.
- 11) **Quando o senhor (a) conta essa história?** Eu conto aqui na porta de casa para as pessoas de fora. Os jovens de hoje não querem saber dessas coisas antigas. Um povo sem história é um povo sem vida.
- 12) **Qual sua função na transmissão dessa história?** Sou uma das únicas pessoas que gosta e conhece essas histórias.
- 13) **Interpretação – De onde o senhor (a) acha que originou essa história?** A maior parte é da cidade.
- 14) **Além do senhor (a) quem mais tem a função de preservar essa memória?** Guiomar
- 15) **Nome da história:** “A pedra arrependida”
- 16) **Gravar a história**

**Observações:** Ele foi procurador da Festa do Divino.

**Loca e Data:** Natividade, 29-05-09.

## APÊNDICE B – AUTORIZAÇÃO DE JOAQUIM RODRIGUES DE CERQUEIRA



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS  
MESTRADO EM LETRAS, LINGUAGEM E CRÍTICA LINGÜÍSTICA

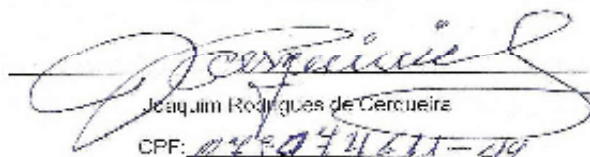
### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a aluna ELIZETH DA COSTA ALVES, portadora do RG 5672931 SSP/GO 2ª VIA e CPF 002678441-66, a utilizar minha entrevista, a ser veiculada, no material desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado (Dissertação), ou única destinada à inclusão em outros projetos, organizados e/ou licenciados pela PUC-GOÍÁS, Fundação Carlos Chagas e FORD IIP - Ford Foundation International Fellowships Program, sem limitação de tempo ou de número de exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida no dia 29/05/2009, pela aluna, da forma que melhor lhe aprouver, notadamente para toda e qualquer forma de comunicação ao público, tais como material impresso, CD ("compact disc"), CD ROM, CD I ("compact disc" interativo), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições no Brasil e/ou no exterior, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Natividade, 08 de Março 2011.

  
Joaquim Rodrigues de Cerqueira  
CPF: 043.044.611-49

Endereço: Praça Leopoldo de Bulhões, nº 282 Centro – Natividade – Tocantins – CEP: 77370-000.



- 9) O que o senhor (a) acha que poderia melhorar nesse local?** A comunidade tem que se envolver mais, porque temos muita coisa da nossa tradição que precisa ser preservada.
- 10) Quem contou a história para o senhor (a)?** Na verdade eu não me lembro. Escuto desde criança essa história ser contada pelos mais velhos.
- 11) Quando o senhor (a) conta essa história?** Como sou guia de turismo e acompanho estudantes, eles querem saber, são turistas e querem saber.
- 12) Qual sua função na transmissão dessa história?** É como semente que joga em uma terra sem saber se vai germinar, mais de muitos que escutam, alguns vão interessar e passar para frente não deixando nossa tradição morrer.
- 13) Interpretação – De onde o senhor (a) acha que originou essa história?** Daqui mesmo.
- 14) Além do senhor (a) quem mais tem a função de preservar essa memória?** Quem mais tem esse cuidado aqui são os mais velhos, mas acredito que a comunidade toda deve se empenhar.
- 15) Nome da história:** “A pedra arrependida”
- 16) Gravar a história**

**Observações:** -

**Loca e Data:** Natividade, 12-02-2010.

## APÊNDICE D – AUTORIZAÇÃO DE FELISBERTA PEREIRA DA SILVA



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS  
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a aluna **ELIZETH DA COSTA ALVES**, portadora do RG 5672931 SSP/GO 2ª VIA e CPF 002678441-66, a utilizar minha entrevista, a ser veiculada, no material desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado (Dissertação), ou ainda destinado à inclusão em outros projetos, organizados e/ou licenciados pela PUC-GOÍÁS, Fundação Carlos Chagas e FORDMFP - Ford Foundation International Fellowships Program, sem limitação de tempo ou de número de exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida no dia 12/02/2010, pela aluna, da forma que melhor lhe aprover, notadamente para toda e qualquer forma de comunicação ao público, tais como material impresso, CD ("compact disc"), CD ROM, CD-i ("compact-disc" Interactive), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte de sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Natividade, 09 de Março 2011.

Felisberta Pereira da Silva

Felisberta Pereira da Silva

CPF: 607316846-49

Endereço: Sítio Jacúba – Município de Natividade – Tocantins – CEP: 77370-000.

## APÊNDICE E – QUESTIONÁRIO 3

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU  
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Pesquisa de Campo – Narrativas Oraís

ARTES DE DIZER A PEDRA ARREPENDIDA: TRADIÇÃO ORAL EM  
NATIVIDADE (TO)

### ENTREVISTA

- 1) **Nome:** Sonhador Ressuscitado (Filadélfio Nunes)
- 2) **Idade:** 139 anos (ele conta os dias e as noites, o que significa no nosso calendário que ele tem 64 anos). **Sexo:** M (X) F ( )
- 3) **Escolaridade:** 5ª Série
- 4) **Endereço:** Praça São Benedito, nº 517 Centro – Natividade – Tocantins.
- 5) **Condição social:** Funcionário público, trabalha de guarda no museu da cidade.
- 6) **Quanto tempo mora na cidade? Nasceu aqui ou veio de outro lugar?**  
Nasci aqui, morei um tempo em Pedro Afonso – Tocantins, e em outros lugares, depois voltei.
- 7) **O que há de melhor neste local onde o senhor (a) mora?** As praças, a presença do IPHANF para reformar as casas, a vinda de turistas de outros países, reconhecendo o valor da cidade.
- 8) **Qual foi a experiência mais positiva do (a) senhor (a) nesta região?** O pouco estudo para poder conseguir trabalhar no estado.



- 9) O que o senhor (a) acha que poderia melhorar nesse local?** As lideranças políticas trazer mais melhoras para a cidade, a comunidade deve se conscientizar mais. Natividade é uma das 7 maravilhas do Brasil.
- 10) Quem contou a história para o senhor (a)?** Desde criança ouvia dos mais velhos; era contada também nas escolas.
- 11) Quando o senhor (a) conta essa história?** Sempre quando as pessoas procuram e para meus filhos.
- 12) Qual sua função na transmissão dessa história?** Acho importante porque juntamente com toda comunidade preservo a cultura.
- 13) Interpretação – De onde o senhor (a) acha que originou essa história?**  
Aqui mesmo.
- 14) Além do senhor (a) quem mais tem a função de preservar essa memória?** A comunidade em geral.
- 15) Nome da história:** “A pedra arrependida”
- 16) Gravar a história**

**Observações:** -

**Loca e Data:** Natividade, 12-02-10

## APÊNDICE F – AUTORIZAÇÃO DE SONHADOR RESSUSCITADO (FILADÉLFIO NUNES)



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS  
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a aluna **ELIZETH DA COSTA ALVES**, portadora do RG 5672931 SSP/GO 2ª VIA e CPF 002678441-66, a utilizar minha entrevista, a ser veiculada, no material desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado (Dissertação), ou ainda destinado à inclusão em outros projetos, organizados e/ou financiados pela PUC-GOIÁS, Fundação Carlos Chagas e FORD/FP - Ford Foundation International Fellowships Program, sem limitação de tempo ou de número de exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida no dia 12/02/2010, pela aluna, da forma que melhor lhe aprouver, notadamente para toda e qualquer forma de comunicação ao público, tais como material impresso, CD ("compact disc"), CD ROM, CD-I ("compact disc interactive"), filme vídeo, DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte do sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som ou voz, ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Natividade, 08 de Março 2011.

*Filadelfio Nunes Da Silva*  
Filadelfio Nunes

CPF: 026-232-421-00

Endereço: Praça São Benedito, nº 517 Centro – Natividade – Tocantins – CEP: 77370-000.



- 10) Quem contou a história para o senhor (a)?** Li essa história no livro *Outras histórias de Goiás: lendas, terra e gente*, edição de 1983 de Maximiano da Matta Teixeira, autor aqui da cidade.
- 11) Quando o senhor (a) conta essa história?** Escrevi um cordel sobre essa história para apresentar no Colégio Estadual Dr. Quintiliano da Silva, onde eu estudava.
- 12) Qual sua função na transmissão dessa história?** Contribuir na divulgação e conservação da história.
- 13) Interpretação – De onde o senhor (a) acha que originou essa história?** Daqui mesmo.
- 14) Além do senhor (a) quem mais tem a função de preservar essa memória?** A comunidade.
- 15) Nome da história:** “A pedra arrependida”
- 16) Gravar a história**

**Observações:** -

**Loca e Data:** Natividade, 12-02-10

## APÊNDICE H – AUTORIZAÇÃO DE BRENO SUARTE CRUZ



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS - PUC GOIÁS  
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO

Pelo presente instrumento, eu, abaixo assinado e identificado, autorizo a aluna **ELIZETH DA COSTA ALVES**, portadora do RG 5672931 SSP/GO 2ª VIA e CPF 002678441-66, a utilizar minha entrevista, a ser veiculada no material desenvolvido como Trabalho de Conclusão de Curso de Mestrado (Dissertação), ou ainda destinado à inclusão em outros projetos organizados e/ou licenciados pela PUC-GOIÁS, Fundação Carlos Chagas e FORD/IFF - Ford Foundation International Fellowships Program, sem limitação de tempo ou de número de exibições.

Esta autorização inclui o uso de todo o material criado que contenha a entrevista concedida no dia 12/02/2010, pela aluna, da forma que melhor lhe aprouver, notadamente para toda e qualquer forma de comunicação ao público, tais como material impresso, CD ("compact disc"), CD ROM, CD I ("compact disc" interactive), "home video", DAT ("digital audio tape"), DVD ("digital video disc"), rádio, radiodifusão, televisão aberta, fechada e por assinatura, bem como sua disseminação via Internet, independentemente do processo de transporte do sinal e suporte material que venha a ser utilizado para tais fins, sem limitação de tempo ou do número de utilizações/exibições, no Brasil e/ou no exterior, através de qualquer processo de transporte de sinal ou suporte material existente, ainda que não disponível em território nacional.

Por esta ser a expressão da minha vontade, declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz ou a qualquer outro, e assino a presente autorização.

Natividade, 02 de fevereiro 2011.

Breno Duarte Cruz

Breno Duarte Cruz

CPF: 036.291.561-02

Endereço: Rua Coronel Deodéciano Nunes - Centro Natividade - Tocantins - CEP: 77370-000.