

VOZES EM EVIDÊNCIA: NARRATIVAS ORAIS E CULTURA POPULAR EM VOLTA GRANDE-BAHIA¹

Carlene Vieira Dourado²

RESUMO: Este artigo apresenta algumas leituras e considerações sobre o conceito de cultura popular a partir da visão de diversos autores em diversas épocas e contextos. Objetiva ainda analisar algumas narrativas orais e modos de vida da comunidade em estudo – Volta Grande - Bahia - e compreendê-las enquanto elementos constitutivos da identidade e da cultura popular do grupo. Volta Grande é uma comunidade quilombola rural, localizada no município de Barro Alto, sertão baiano, marcada dentre outros traços culturais, por manter vivas algumas tradições, como a fabricação da farinha e a contação de histórias. Essas e outras práticas na comunidade sobrevivem graças à oralidade, porém são ameaçadas pela invasão de produtos da modernidade. Dessa forma, veremos de que forma uma comunidade tradicional mantém vivas algumas práticas do passado e como elas podem se configurar como uma arma na luta pela afirmação da identidade e da cultura popular.

Palavras-chave: Cultura Popular. Narrativas Oraís. Comunidade Quilombola. Contação de Histórias.

ABSTRACT: This article presents some views and considerations on the concept of popular culture from the various authors view at different times and contexts. It also aims at analyzing some oral narratives and community livelihoods in the study – Volta Grande – Bahia – and understand them as an element of identity and popular culture of the community. Volta Grande bend is a rural maroon community, in the municipality of Barro Alto, Bahia hinterland, marked among other cultural traits, by keeping alive some traditions, such as the manufacture of flour and storytelling. These and other practices in the community survive thanks to orality, but are threatened by the invasion of modernity products. Thus, we see how a traditional community keeps alive some past practices and how they can be configured as a weapon in the struggle for affirmation of identity and popular culture.

Keywords: Popular culture. Oral narratives. Quilombola community. Story-stories.

Gostaria de lhes contar sobre as dificuldades que tenho com o termo "popular". Tenho quase tanta dificuldade com "popular" quanto tenho com "cultura". Quando colocamos os dois termos juntos, as dificuldades podem se tornar tremendas.

HALL, 2003

Falar de cultura, sobretudo de cultura popular, conforme assinala Stuart Hall, “o pai dos estudos culturais”, não se trata de uma tarefa simples, dada à polissemia e as controvérsias geradas pela variedade de noções defendidas por diferentes autores. Assim, a tentativa de trazer uma definição precisa de cultura popular cai por terra à medida que se adentra ao vasto universo que o

¹ Este texto é parte integrante da dissertação de Mestrado em fase de desenvolvimento intitulada “Poéticas Oraís e Identidade étnico-racial na Comunidade Quilombola de Volta Grande-Ba”.

² Mestranda em Crítica Cultural na Universidade do Estado da Bahia. E-mail: karlenedourado10@hotmail.com

termo costuma abranger.

A complexidade da conceituação se intensifica a partir do momento em que se agregam especificações e delimitações ao adjetivo “popular”. Tal é o caso desta pesquisa que objetiva falar da cultura de um povo que se baseia simultaneamente em critérios étnicos, regionais, de classe social e no estudo das poéticas orais de uma comunidade negra, rural e nordestina.

Dito isto, apresentar-se-á neste estudo apenas algumas visões e considerações sobre o termo e sua aplicabilidade prática na comunidade em estudo – Volta Grande/BA. Na verdade, em se tratando de cultura popular, estamos, todos num campo conflituoso, uma vez que essas especificações ou adjetivações do termo cultura, como negra, nordestina, indígena, popular, etc. são utilizadas de formas estereotipadas, por vezes, para qualificar ou desqualificar certas manifestações tidas como contrárias ao erudito.

A oposição entre o popular e o erudito é inerente à própria definição que sempre foi difundida, provavelmente pela elite ocidental. Na visão de Roger Chartier (1995):

Durante muito tempo, a concepção clássica e dominante da cultura popular teve por base, na Europa e talvez, nos Estados Unidos, três ideias: que a cultura popular podia ser definida por contraste com o que ela não era, a saber, a cultura letrada e dominante; que era possível caracterizar como "popular", o público de certas produções culturais; que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente uras e, algumas delas como intrinsecamente populares. (CHARTIER, 1995, p. 183)

Além dos três pressupostos básicos criados pela cultura elitista, citados por Chartier, foram criados também mecanismos que levaram os dominados, nesse caso, os produtores da cultura popular, a interiorizar sua própria ilegitimidade cultural.

O distanciamento da cultura popular e da cultura erudita ou da elite foi uma iniciativa dos intelectuais europeus, na segunda metade do século XVIII. Na visão de Burke (2010) por meio do conceito de folclore (“saber do povo”), eles demarcaram a fronteira das manifestações culturais das camadas sociais abastadas em relação àquelas mais amplamente difundidas.

Para Burke, os dois movimentos que desenraizaram a cultura popular tradicional foram o Estado e a Igreja. Por um lado, o esforço sistemático das elites, e particularmente dos cleros protestante e católico "para mudar as atitudes e valores do resto da população", através da imposição de novos modelos de comportamentos e para suprimir, ou ao menos purificar, vários elementos da cultura popular tradicional; de outro lado, o abandono, pelas classes superiores, de

uma cultura até então comum a todos. Nesse contexto a cultura do povo, começava então a perder sua integração.

Na obra *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke faz uma síntese cronológica da cultura popular e afirma que:

Em 1500: a cultura popular era a cultura de todo mundo; uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para os demais. Por volta de 1800, contudo, em muitas partes da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os homens de ofício – e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular, da qual estavam agora separados, como nunca antes, por profundas diferenças de visão de mundo. (BURKE 2010, p. 62)

O fato de os homens da igreja, da elite letrada e do Estado inculcarem no povo, no contexto do meio de século XVII, novos modos de comportamentos e de valores, não significa, porém, que a cultura popular estava de fato, desaparecendo, mas estava apenas sendo abafada. No século XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, mas os habitantes das zonas rurais – foi idealizado e sua produção cultural retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado.

A respeito da pureza da cultura do povo e do conceito de folclore, Zumthor (2010) afirma:

O termo “folclore” foi criado em 1846 por W. J. Thomas “do termo folk, ‘povo’, e lore, antiga palavra designando um “saber”, que referia-se a um conjunto de costumes. Entretanto, esse termo permitia a passagem para o inglês (e depois para o francês que o adotou) das ideias de Volksgeist, daí Volkspoesie, volkslied (espírito, poesia, canção do povo) lançadas entre 1775 e 1815 por Herder e Grimm e que continuariam a ser utilizadas na Alemanha até aproximadamente 1870, embora modificadas ou falseadas pela ideia de Naturpoesie, de Grimm: “poesia de natureza”, anônima, tradicional, “simples”, “autêntica”, que, exaltada por alguns, ocupa posição subalterna, opondo-se, assim, aos produtos de uma cultura erudita. (ZUMTHOR, 2010, p. 19)

Entretanto, tão importante quanto compreender o conceito de cultura popular, embora seja uma tarefa um tanto complexa, é entendê-la, antes, como uma prática própria de grupos subalternos da sociedade, que coexiste concomitante à cultura erudita, embora essa última tenha produzido durante muito tempo discursos e manobras para tentar abafar a cultura do povo. Desse pensamento comunga Chartier (1995) ao afirmar que:

O destino historiográfico da cultura popular é, portanto ser sempre abafada recalcada, arrasada, e, ao mesmo tempo, sempre renascer das cinzas. Isto indica, sem dúvida, que o verdadeiro problema não é tanto datar seu desaparecimento, supostamente irremediável, e sim considerar, para cada época, como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constringedoras e imperativas [...]. (CHARTIER, 1995, p. 181)

No Brasil, as reflexões acerca da cultura popular, assim como de outros países periféricos e colonizados, segundo Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala na obra *Cultura Popular no Brasil* (1987), estiveram sempre associadas às discussões sobre a ideia de nacionalismo. Tais reflexões intensificam-se a partir dos anos 1960, quando então a cultura popular foi levada para o plano político ideológico.

Esse é um momento de grande efervescência intelectual. Para nossa análise interessam, basicamente, as consequências desse clima político-ideológico nas discussões sobre o “povo brasileiro” – Quais os grupos sociais que o constituem, seus legítimos interesses políticos, as posições e formas de atuação (políticas, científicas, artísticas) que seriam favoráveis ou contrárias àqueles interesses, quais os grupos sociais que teriam condições objetivas de se engajar em lutas que o beneficiassem. Nesse contexto, ganham espaço os debates sobre os seguintes temas: O que é cultura popular? Como os interesses do “povo brasileiro” são representados nessa cultura? Que tipo de atuação cabe aos artistas, estudantes e outros intelectuais nesse campo? (AYALA; AYALA, 1987, p. 44)

Nesse contexto, mais especificamente, no início dos anos 60, surgiram alguns movimentos e grupos revolucionários com o intuito de discutir a questão da cultura popular e transformar seus posicionamentos em interferências concretas na realidade. Entretanto, alguns desses grupos tinham concepções de cultura popular, bastante controversas como o CPC – Centros Populares de Cultura, que segundo os autores supracitados, faziam distinções entre a arte popular, a arte do povo e a arte popular revolucionária.

Para o movimento, a arte popular comportaria as obras produzidas por um grupo profissionalizado de especialistas e seria destinada ao público das grandes cidades; a arte do povo seria “a denominação atribuída ao folclore, considerado predominantemente um produto das comunidades atrasadas do meio rural e das áreas urbanas não industrializadas”. Assim, ainda segundo os autores: “Na concepção do CPC, a cultura só poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária. Para isso, era necessário que a vanguarda intelectual tomasse a iniciativa de produzir e levar ao povo a cultura ‘verdadeiramente popular’” (AYALA; AYALA, 1987, p. 46).

O que se depreende desse contexto, é que a postura desses grupos em relação à forma como concebiam e como queriam a cultura popular era um tanto controversa, uma vez que ao tempo em que tentavam combater as ideologias do governo da época, agiam numa postura de representantes legítimos do povo. Alguns anos depois, esses grupos perderiam as forças através da perseguição e censura do regime militar que limitava a produção científico-cultural do período. Dessa forma, os

estudos sobre a cultura popular sob outra perspectiva, não mais como os grupos revolucionários que tinham o intuito de ensinar ao povo, mas, como práticas culturais a serem descritas e problematizadas surgiram a partir dos anos 1970.

Antes, porém, a partir da década de 1930, a cultura popular brasileira, já vinha sendo estudada por autores como Mário de Andrade, Silvio Romero, Câmara Cascudo, dentre outros que são considerados os pioneiros no estudo das manifestações populares. No entanto, foi atribuído a Silvio Romero o título de “pai dos estudos folclóricos brasileiros”, embora sua obra seja alvo de muitas discordâncias e críticas dentre os estudiosos da cultura.

Os autores, principalmente Silvio Romero, acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, com o homem simples do campo, pois, para eles, as manifestações folclóricas encontravam-se presentes principalmente no meio rural e seria a função deles registrá-las para não se perderem no tempo, visto que estas estariam ameaçadas pelo processo de modernização que acontecia no país.

O que é confirmado por Ayala e Ayala:

O meio rural é considerado o local privilegiado do folclore, desde os primeiros estudos, devido à suposição de que o homem do campo seria mais conservador, tradicional, ingênuo, rude e inculto, atributos tido por muitos como caracterizadores do folclore. A consequência dessa linha de raciocínio é ver como tudo que se relaciona com a “cultura” e a “civilização” ameaça o folclore. A ampliação dos meios de transporte (ferrovias, rodovias, etc.) e das escolas, a urbanização e a expansão dos meios de comunicação de massa, segundo esse ponto de vista, quebrariam o isolamento das populações “atrasadas”. A modernização do país, intensificada pela industrialização, a partir dos anos 30 e, sobretudo, dos anos 50, só faz aumentar o temor dos folcloristas quanto ao desaparecimento das tradições populares, tornando-se mais forte seu empenho em registrá-las e preservá-las. (AYALA; AYALA, 1987, p. 18-19)

O objetivo de Sílvia Romero nos seus estudos sobre essas manifestações populares era apontar os elementos culturais específicos de cada uma das três raças formadoras de nossa cultura e até que ponto esses elementos já estariam fundidos através da análise, principalmente dos contos, poesia e cantos tradicionais coletados. Atualmente, estudiosos da cultura popular, como Frederico Fernandes analisam os estudos de Silvio Romero como trabalhos com perfis diacrônicos, determinista e etnocêntrico.

Para Fernandes (2007):

O percurso consistia em tomar um canto ou conto como objeto e dissecá-lo. A partir daí, o texto abria possibilidades de explicar o sincretismo cultural, os comportamentos, e a “demopsicologia” brasileira, tal busca, no entanto, não dependia apenas da fonte oral, do ouvido e do anotado, do que havia sido modificado pela verve romântica da tradição de cantos indígenas. Era preciso também recorrer a explicações sobre o meio, o momento e a raça, bem como o registro de fenômenos anteriores e que se repetiam através dos tempos, formando as tradições populares no Brasil. (FERNANDES, 2007, p. 38)

A crítica que Fernandes faz ao diacronismo romeriano, não se trata de um radicalismo, segundo ele, serve para introduzir a discussão a respeito da ênfase dada ao fenômeno em algumas pesquisas sobre oralidade no Brasil. Na visão do autor: “assentada numa compreensão linear do tempo, a diacronia requisita um momento no passado, sem observá-lo em sua transversalidade e acaba por ignorar a amplitude e a extensão da poesia oral no momento de sua atualização” (FERNANDES, 2007, p. 43).

Na visão de Sílvio Romero a mestiçagem contribuiu para o progresso, na medida em que possibilitou a “integração” dos “povos atrasados” à civilização, tornando as populações mestiças do Brasil, embora “atrasadas”, já inseridas à temporalidade ocidental. Conforme o próprio folclorista afirma na introdução da sua obra *Contos populares do Brasil*: “Na poesia popular, portanto, depois do português é o mestiço o principal fator. Aos selvagens e africanos, que não são autores diretos, coube aí mesmo, porém, uma ação mais ou menos eficaz” (ROMERO, 2000, p. 15).

O folclorista acreditava que os criadores diretos da poesia popular seriam os portugueses e os mestiços que “cantavam” na língua portuguesa, de fato; os índios e os negros tomaram a língua emprestada, já que eram estrangeiros.

Frederico Fernandes afirma ainda, que os pesquisadores contemporâneos de Sílvio Romero, inclusive ele, acreditam que o próprio Romero, “homem da ciência”, realizou suas pesquisas populares mantendo certo distanciamento do povo – objeto da pesquisa, uma vez que o campo de atuação ou o estudo de uma comunidade não eram delimitados, o que implicaria numa “linha divisória entre o popular e o acadêmico” (FERNANDES, 2007, p. 38).

O distanciamento entre o pesquisador e o povo neste contexto cultural, é visto também por Jorge Carvalho, (2004):

Pensemos agora na relação entre o pesquisador e o artista popular dentro do marco político-ideológico clássico do Estado-Nação. O pesquisador (como Carlos Vega, Isabel Aretz, ou Mário de Andrade) que ia a campo gravar música folclórica imaginava, apesar da grande diferença de poder, que os dois sujeitos envolvidos no processo estavam unidos por um

pacto nacional. Os registros das tradições musicais que traziam ficariam depositados nos arquivos nacionais na crença de que os filhos de ambos, tanto do artista pobre quanto do letrado metropolitano, pudessem ter acesso, no futuro, à memória das tradições que haviam sido cultuadas pelas gerações anteriores. O pacto que unia (em uma espécie de respeito mútuo imaginado pelo pesquisador) o artista performático popular e o pesquisador era a construção de uma nação futura. (CARVALHO, 2004, p. 4)

Carvalho (2004) acrescenta ainda que depois da coleta do material para a pesquisa, os dois, pesquisador e depositários da voz – homens simples, continuaram suas vidas em seus mundos diferentes.

Muitos estudiosos do folclore, hoje, realizam pesquisas sobre as manifestações populares considerando seu contexto social, sob a ótica de ciências como a antropologia e a sociologia, porém, existem ainda aqueles que se limitam ao registro das manifestações unicamente com a preocupação de elas desaparecerem. Isso se deve ao fato de muitos deles entenderem que um dos elementos caracterizadores do folclore é a tradição.

A distinção entre folclore e cultura popular torna-se possível a partir da caracterização de cada um desses conceitos, assim a noção de folclore seria uma prática de rememoração do passado, deslocado da experiência de vida e que é preservada com base na crença no desaparecimento de tais manifestações. Enquanto Cultura Popular pode ser entendida como uma prática ligada ao cotidiano das pessoas, a partir do qual os grupos formariam suas próprias identidades e reproduziriam seus valores.

Na obra *Literatura Oral no Brasil*, Câmara Cascudo (2012) afirma que “a literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do Folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo” (CASCUDO, 2012, p. 14).

Na mesma obra, Cascudo faz uma abordagem dos elementos que caracterizam o Folclore, a saber: a) Antiguidade; b) Persistência; c) Anonimato; d) Oralidade. Dessa forma, para que uma determinada manifestação configure-se como folclore é necessário que tal manifestação não precise o tempo que se iniciou, daí a expressão “Era uma vez...” ou “Há muito tempo...” significando imprecisão temporal e até espacial.

Geralmente não se sabe ou não se precisa também a origem, o autor de determinado conto, por exemplo. Outro fator característico do folclore é transmissão oral, a fixação na memória coletiva, embora hoje, muitas manifestações folclóricas possuam registro na escrita, porém, a adaptação do oral para o escrito não esgota a produção e reprodução de velhas e novas manifestações folclóricas.

Em relação ainda, aos elementos que caracterizam o folclore, Cascudo acrescenta:

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode dizer-se a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro meio denunciador da predileção ambiental. O folclórico decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular e mais uma sobrevivência. O popular moderno, canção de Carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida, tornar-se-ão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação. (CASCUDO, 2012, p. 14-15).

Assim, na visão de Cascudo, uma manifestação é considerada folclórica quando além de ser popular, sobreviva através do tempo. E para que sobreviva é necessário registrá-la. Assim o fez Câmara Cascudo em suas importantes obras, documentando uma infinidade de manifestações com suas diversas versões e variações, e comparando-as nas diferentes regiões do Brasil e do mundo. Segundo Ayala e Ayala (1987), o método utilizado por Cascudo resume-se à busca de origens e ao chamado método comparativo: “A partir dessa comparação, buscam-se suas origens no tempo e no espaço, estabelecendo hipóteses a respeito de sua difusão, isto é, como teriam sido transplantadas de um local para outro e, através deste ato, quais as modificações sofridas” (AYALA; AYALA 1987, p. 16).

Tão importante, porém, quanto procurar a origem de determinada manifestação popular ou classificá-la como folclórica pelo fato de ser uma sobrevivência do passado no presente, é entender que elas (as manifestações culturais) são parte de um contexto sociocultural historicamente determinado. Nas palavras de Ayala e Ayala (1987, p.17) “este contexto as explica, torna possível sua existência e, ao se modificar, faz com que também aquelas práticas culturais se transformem”.

Na comunidade de Volta Grande foram coletados alguns relatos que servem de ilustração para o que foi exposto acima, em relação às modificações de práticas culturais que não podem ser concebidas como algo imutável e cristalizado, elas modificam assim como a própria comunidade sofre mudanças.

Em entrevista a/com seu Izidorio, um dos narradores da comunidade, ele me falava sobre a prática dos adjuntos ou mutirões em que as pessoas se reuniam e se solidarizavam umas com as outras para a realização de tarefas como construção de habitações, na época, casas de taipa. Hoje em dia as casas de taipa quase não existem mais, os mutirões existem ainda, para colheita de alguns

produtos da agricultura como milho, por exemplo, porém esses mutirões acontecem com menos intensidade e com o auxílio de mecanização agrícola. Embora os mutirões e outras práticas da comunidade se configurem como fortes marcas de continuidade das tradições do grupo, como a produção de farinha na casa de Farinha de seu Lô, a única ainda em atividade na comunidade.

A respeito das mudanças e do desaparecimento de práticas culturais populares, Ayala e Ayala (1987) acreditam que não tem lugar a nostalgia nem a defesa da conservação das “tradições do passado”, pois as alterações são inevitáveis. Porém, os autores acreditam que possa haver uma reelaboração dessas práticas:

Com o processo de mudança dessas condições, alguns aspectos da cultura popular podem desaparecer, enquanto outros podem ser reelaborados, passando a responder às novas condições enfrentadas. Tanto pode ocorrer uma adaptação ou sujeição às transformações quanto uma reaglutinação de elementos, antes difusos, em determinadas manifestações culturais. (AYALA; AYALA, 1987, p. 40)

Mas quando a própria comunidade prevê o fim de uma tradição e luta para que ela continue entre as gerações? É o caso da prática de produção de farinha, momento expressivo da vida coletiva e unida da população de Volta Grande, prática esta resgatada e “zelada” para que se perpetue na comunidade.

As autoras Maria Dina Nogueira e Guacira Waldeck (2006) afirmam, em relação ao valor simbólico que a casa de farinha representa para as comunidades tradicionais, sobretudo, para as comunidades rurais:

Também denominadas retiros, farinheiras, bolandeiras, fábricas, engenhos de farinha, as casas-de-farinha são para as coletividades rurais uma referência essencial, lugar por excelência de encontro, de cooperação, núcleo de saber e aprendizado, de expressão da vida coletiva. Parte da paisagem rural em todas as regiões do país são um espaço simbólico, elo entre as diferentes dimensões de um mesmo processo. Situidas no espaço de confluência entre a natureza e a cultura, articulam biodiversidade, modos de cultivo, trocas sociais e sistemas de significados. (NOGUEIRA; WALDECK, 2006, p. 11)

Durante uma semana de produção no mês de julho (do corrente ano) época propícia para a colheita da mandioca e produção da farinha, as mulheres, os homens e as crianças que participavam dessa atividade em vias de desaparecimento, enfatizaram em suas falas, o desejo de manter a prática e fazê-la se perpetuar.

A foto abaixo talvez não reproduza a real alegria desse povo, em manter viva uma prática em que o objetivo não é somente a produção da farinha, mas o que o momento lhes proporciona: as memórias de Dona Ilda, as histórias do Lobisomem contadas por Girlene, as gargalhadas de Janete lembrando-se de que como tudo acontecia na casa de farinha, os namoros, as comidas que eram feitas no fogão a lenha, as dormidas no couro de boi ou a lembrança de como tudo era bom e ficou guardado em suas memórias.



Fotos do arquivo da autora.

A casa da farinha tem tanto significado para eles e elas, até para o Lobisomem comedor de crueira, que era atraído na época da fabricação de farinha, já que seu alimento é parte desse processo. Daí a importância do contexto rural como espaço singular para determinadas manifestações, não somente para compreendermos o porquê da versão do lobisomem comedor de crueira, mas para a compreensão de todas as práticas e vivências que povoam o imaginário e a memória desse povo.

Quanto ao método comparativo utilizado por Câmara Cascudo, e abordado por Ayala e Ayala (1987), os estudiosos acreditam que tal método poderia ser aprofundado no estudo das manifestações populares, assim como o fez Amadeu Amaral, um importante estudioso da cultura

popular, embora seus estudos não tenham conseguido muita repercussão. A respeito dos estudos de Amadeu Amaral, eles afirmam:

Amadeu Amaral enfatizava a necessidade de que o registro e a análise de uma manifestação de cultura popular levassem em conta outras manifestações, os costumes, as crenças e as práticas que as acompanhassem e explicassem, ou seja, aquilo que podemos chamar de contexto cultural. (AYALA; AYALA, 1987, p. 31)

Os autores acrescentam ainda que muitos estudiosos da cultura popular, além de não considerarem o contexto cultural para os registros e as análises das manifestações, são arbitrários ainda “ao atribuir caracteres às raças e ao estabelecer influências do meio sobre a mentalidade da população” (AYALA; AYALA, 1987, p. 31).

Ao analisar a lenda do bicho dos imbus ou a versão do mito do lobisomem, contadas pelos moradores de Volta Grande, sem entender as origens, as crenças, os costumes, enfim o contexto cultural, por exemplo, essas estórias não teriam sentido algum. Vejamos:

A primeira estória consiste em uma lenda chamada “Bicho dos Imbus”³, narrada por algumas pessoas da comunidade. Segundo as narrativas, o bicho dos imbus, trata-se de um monstro peludo que aparecia no (pé de umbu) e que amedrontava as pessoas. Em uma das narrativas, Dona Adalgisa afirma que alguém viu, de fato, o monstro.

Aqui perto tem um pé de imbu, que nos tempo antigo, os povo ia lá pa pegar imbu e os imbu começava cair os monte, aí eles olhava pa riba e não via nada, daí, quando ia chupar os imbu não tinha nada, só tava os caroço dento, tudo chupado, aí quando uma menina olhou pra riba tinha um bicho feio e peludo em riba do pé de imbu. (Dona Adalgisa - 61 anos)

O bicho dos imbus era uma figura folclórica que, segundo as narrativas, aparecia nos umbuzeiros mais distantes das habitações, no meio do matagal. Se as áreas foram desmatadas, não somente na comunidade, mas na maioria da região, para a prática da irrigação, principalmente, os umbuzeiros foram também se acabando e conseqüentemente o monstro desapareceu.

Essa lenda é contada também em outros locais da região, com algumas variações, embora a figura do monstro apareça em todas elas. Geralmente os contos populares, apresentam alguns

³ Imbu ou umbu é o fruto originário do umbuzeiro “*spondias tuberosa*”, uma árvore ramificada, com copa bem aberta e geralmente de baixa estatura, produz os frutos entre os meses de dezembro e março, que é o período das chuvas no sertão. Do tupi guarani ymbu - “raiz que dá de beber” é uma referência a característica de armazenamento de água da árvore, especialmente da raiz, qualidade necessária para sobrevivência nos longos períodos de seca no seu habitat natural, a caatinga.

símbolos escondidos, motivos inconscientes que passam despercebidos, mas a mensagem sempre tem um motivo. Na lenda, por exemplo, a imagem do monstro poderia ser pensada como uma alegoria à punição, ou seja, o monstro supostamente deveria perseguir as pessoas que ousavam “roubar” o umbu em terrenos alheios, no entanto, o umbuzeiro existia em grande abundância no sertão, não haveria, portanto, necessidade de roubo, nem de punição.

A segunda história contada por seu Dequinha, do Lobisomem que comia crueira, uma versão do mito do lobisomem, exige além da aplicação do método comparativo, a análise de outros elementos que permeiam a história e principalmente o contexto. Para a compreensão dessa estória, precisaríamos saber o significado de crueira, que é explicado pelo próprio contador durante a contação da estória:

O LOBISOMEM COMEDOR DE CRUEIRA

[...] Tem um comedor de crueira quando aconteceu, eu trabalhei junto lá, era um vizinho nosso lá que virava bicho. Aí ele tava fazendo farinha na casa de farinha com a família, e dormiu na casa de farinha aí quando foi um dia ela falou com a mulher que precisava sair pra fazer uma viagem e as menina ficou: - “moço, pai senhor vai pra onde uma hora dessa? Amanhã tem que mexer farinha de madrugada, senhor vai pra onde?”

Aí ele disse: - “não, eu vou ali, vou fazer uma viajinha, mas amanhã cedim eu to aqui e volto” e a vea esposa dele falou assim: - “Vai meu vei, vai fazer tua viagem, pode deixar nós aqui, pode ir tua viagem, pode ir cumpriu tua sina”

Aí o vei saiu, por volta de oito, nove hora da noite. Aí quando foi mais tarde, lá pa meia noite, apareceu o bicho comendo crueira lá na casa de farinha né, a crueira é aquelas parte da mandioca, da massa da mandioca que fica os pedaço grosso, que passa na peneira aí fica a crueira aí eles bota pa secar no forno, aí eles bota no forno pra num perder né, ali serve pa da ração os porcos, as ovelha, as cabra. Aí quando foi meia noite o vei entrou dentro da casa de farinha, a família tava todo mundo dormindo dentro de casa e a velha sentiu que ele tinha chegado, comeu a crueira no forno no mesmo forno que ele tinha mexido farinha durante o dia e aí foi embora, comeu a crueira e foi embora. Aí quando foi no outro dia, de madrugada ele chegou lá pra mexer farinha. Chegou normal né, desvirou, chegou e trabalhou numa boa durante o dia, mas dizem que trabalhou enzabuado, com o corpo doido, coisa assim, disse que foi assim a história do comedor de crueira.

(Seu Dequinha, 56 anos - contador de estória)

Câmara Cascudo utilizou o método comparativo na obra *Geografia dos Mitos brasileiros* para analisar o mito do lobisomem, sua origem, a etnia que o trouxe para o Brasil, as variantes de tais mitos nas regiões do país e do mundo. No entanto, nessa obra de Cascudo não aparece essa versão contada por seu Dequinha.

A versão de seu Dequinha, embora ele afirme ter conhecido o suposto comedor de crueira, leva-nos a crer que, por um lado, a estória pode ter sofrido uma adaptação bem distante da versão mais conhecida do mito do lobisomem no Brasil.

Conforme a própria etimologia da palavra explique (Lobisomem=Lobo+Homem), a versão mais difundida no sertão é a de que um homem foi mordido por um lobo em noite de lua cheia e a partir daí passou a se transformar todas as noites em que a lua estivesse nesta fase. O monstro, forte e peludo, vive assustando pessoas e animais para se alimentar de sangue e caso ele morda uma pessoa, esta passará pelo mesmo feitiço e voltará à forma humana somente quando o dia amanhecer.

Segundo Cascudo “O lobisomem nos foi trazido pelo colono europeu. Está em todos os países e épocas, com histórias espelhadas, sob nomes vários, registrado nos livros eruditos. É um dos mitos mais complexos e escuros pela ancianidade e divisão local” (Cascudo, 2002, p. 172). Existem outras versões para o mito dentro da própria comunidade. A variedade é inúmera não somente para as versões do mito, como também para a forma de transformação ou metamorfose. Na análise de Cascudo, o processo de encantamento e cura no Brasil se apresenta mais comumente da seguinte forma:

O candidato não bebe líquido enfeitado nem aperta a cintura com o cinto mágico. A única e sabida técnica para alguém tornar-se lobisomem é espojar-se num cruzamento de caminho, onde os animais se espolinham. Mas a cerimônia é lenta e tem outros requisitos. Na noite de quinta para o dia de sexta feira, despido numa encruzilhada [...] deitando-se ressupino, estende os cotovelos para frente, dobrando o mais possível as pernas, os joelhos se acusam em ângulo agudo com a tibia. Não soube se há alguma oração. Nesta atitude rebolca-se violentamente, sempre da esquerda para a direita, imitando o mais fielmente possível a voz do animal em que se vai encantar. Depois de certo espaço de tempo, o lobisomem ergue-se de onde se deitara o homem. Parte em desabalada carreira, rosnando alto, batendo estridentemente as amplas e balouçantes orelhas, rilhando a dentuça enorme. Correrá das onze às duas da madrugada. O primeiro cantar do galo fá-lo-á voltar, como um raio, ao espojadouro onde se desencantará, rebolando-se da direita para a esquerda. Ao levantar-se está fatigadíssimo. Os joelhos e cotovelos sangram porque o lobisomem corre apoiando-se aparentemente nas patas, mas realmente nestas partes correspondentes ao corpo do homem. (CASCUDO, 2002, p. 176)

Alguns detalhes aproximam as duas versões, por exemplo, o horário do homem se transformar em monstro, sempre a partir da meia noite, a fala da esposa do comedor de crueira para que ele cumpra sua sina e a indisposição e dor no corpo no dia seguinte após o “desviramento”. Entretanto, aqui no sertão e até no Brasil, não houve muitas histórias de vampirismo, talvez por que, dada essa ausência, o lobisomem do sertão se alimentava de crueira, comida de animal, em

abundância na época em que existiam muitas casas de farinha na comunidade e que desapareceram devido a fatores internos e externos.

Por um lado, devido à escassez das chuvas que enfraqueceu o cultivo da mandioca na região, e ao processo de industrialização que baixou bastante o custo do produto, fazendo com que a fabricação ficasse cara e não desse lucro, o que implicou na desativação das casas de farinha rurais, restando apenas uma, a de seu Lô. Por outro lado, na modernidade não é comum a crença nem a aparição de monstros, mesmo que a comunidade transite entre a tradição e a modernidade.

Ou ainda talvez a versão do lobisomem comedor de cueira, parta da inclusão do cenário local, pelos contadores; na obra *O Grande Massacre de Gatos* (1996), Robert Darnton afirma que os narradores camponeses, assim como todos os contadores de histórias, têm ambos uma técnica de adaptação do cenário de seus relatos ao seu próprio meio; porém, com o cuidado de manterem intactos os principais elementos.

A análise daquela e das outras narrativas ora apresentadas, não tem a intenção de partir apenas do caráter técnico, ou seja, outras questões mais importantes como o significado do processo narrativo para os narradores da comunidade devem ser consideradas e não apenas o teor da estória ou o método utilizado para a interpretação.

Não que os contadores de estórias ou o ato de contar sejam fatores diretamente relacionados às comunidades remanescentes, mas a prática da tradição oral e os ensinamentos transmitidos nas estórias contadas pelos quilombolas pode se configurar como herança de uma prática dos ancestrais africanos. A tradição oral entre muitos povos da África era utilizada pelos chamados “tradicionalistas” na transmissão de seus ensinamentos.

Hampâté Bâ (2010) afirma que a memória viva da África são os tradicionalistas. Esses grandes depositários da herança oral compuseram a história de muitos povos africanos através da palavra falada, pois transmitiam o conhecimento da tradição e da história de seus ancestrais. Para o historiador e etnólogo, Hampâté Bâ, o tradicionalista é o “Guardião do segredo da gênese cósmica e das ciências da vida, o tradicionalista, geralmente dotado de uma memória prodigiosa, normalmente também é o arquivista de fatos passados transmitidos pela tradição” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 188).

Além dos tradicionalistas, existem também na África, os griôs⁴, que dentre outras funções, levam ensinamentos através das histórias que contam. Com várias acepções ao termo, os griôs ou griots não são simplesmente contadores de histórias, são também narradores tradicionais e animadores públicos, e segundo Hampâté Bâ, eles podem ser também genealogistas, historiadores que geralmente viajam pelo país em busca de informações históricas.

No Brasil, existem alguns representantes da ancestralidade africana e responsáveis pela manutenção e transmissão dos saberes e tradições culturais populares, tais pessoas são consideradas griôs, em suas comunidades. As funções que assumem são diversas, geralmente aquelas que trabalham com a cultura, arte e educação popular, reconhecidas pela própria comunidade como mestres das artes, da cura, líderes religiosos de tradição oral, contadores de histórias de suas comunidades.

Sendo assim, seu Dequinha, seu Izidorio, dona Ilda e dona Adalgisa podem ser reconhecidos como os novos griôs e griots e tradicionalistas de Volta Grande, que, com suas narrativas, transmitem para as novas gerações suas histórias e sabedoria que divertem, ensinam, provocam emoções e encantam as novas gerações.

Hampâté Bâ (2010) afirma que os tradicionalistas quando transmitiam seus ensinamentos, exteriorizavam as vibrações de forças interiores, assim como reverenciavam a ancestralidade. Estas características podem ser percebidas nas narrativas de Volta Grande, como na história do *Lobisomem comedor de crueira*, por exemplo.

Julgo necessário, porém, sinalizar aqui que minha intenção em relacionar os narradores da pesquisa com os tradicionalistas e griôs africanos não seja encontrar vestígios de “africanismos” na comunidade, mas entender que a prática de transmissão oral dos conhecimentos e da sabedoria desses narradores se configura como um sentimento de pertencimento a uma identidade cultural. Assim, tanto os tradicionalistas africanos, quanto os narradores de Volta Grande podem ser vistos como agentes em ação para a manutenção de uma tradição viva.

Na história em análise, o *Lobisomem comedor de crueira*, seu Dequinha, ao narrá-la, além das expressões sensoriais, demonstra seus conhecimentos e crença no sobrenatural, os segredos

⁴ Segundo o historiador e etnólogo Amadou Hampâté Bâ (2010), os detentores e transmissores das tradições culturais, por meio da oralidade, são conhecidos com djeli no noroeste africano, especificamente na região onde se situa o Mali. No entanto, eles foram denominados *griots* pelos colonizadores franceses. Os *griots* – *griotes*, (no feminino) são portadores e transmissores dos conhecimentos das ciências da vida. No Brasil em suas várias acepções e funções, esses mestres da cultura viva são denominados *griôs*.

que une o mundo visível e o invisível, do material e do imaterial, a transformação do homem em um ser mítico, o lobisomem, misto de homem com animal; ele expõe ainda seus conhecimentos religiosos ou metafísicos, quando diz que o homem se transformara num monstro por ter que cumprir uma sina, um carma ou uma determinação do destino. Narra algo que ele vivenciou e que as gerações mais novas jamais experimentarão, pois os lobisomens não existem mais.

Além disso, o narrador demonstra conhecimento da natureza, de costumes cotidianos, costumes práticos da vida que não são mais tão comuns, por exemplo, eu não sabia que o lobisomem se alimentava da crueira e muito menos que a crueira era alimento de animais. As novas gerações provavelmente não conhecerão este produto, já que a crueira é oriunda da casa de farinha, e esta por sua vez, se encontra em vias de desaparecimento. Daí a importância da tradição oral na divulgação de conhecimentos e experiências singulares da comunidade que só são possíveis através do arquivamento na memória.

No entanto, o que seu Dequinha vivenciou não será encontrado em documentos escritos e infelizmente a transmissão oral de suas histórias se vê diante de alguns obstáculos, tanto pela invasão dos meios eletrônicos na comunidade, como a televisão, de que falarei mais adiante, que contribuiu para o início do fim da prática de contação de histórias na comunidade, como também pela escassez do público ouvinte. As gerações mais novas não herdaram dos mais velhos, o hábito de ouvir.

Na realidade, a ruptura na linha de transmissão oral já era temida por Hampâté Bâ na África dos griôs e dos tradicionalistas; assim como o silenciamento ou a morte do contador de histórias tradicional, já era previsto por Walter Benjamin na década de 1930; através do ensaio “*O narrador*”, Benjamin reflete sobre a narrativa na modernidade capitalista e traz discussões a respeito da arte de narrar, de transmitir conhecimento de pessoa a pessoa, e alertava que esta prática entrava em declínio. Assim, aquele que contava suas experiências por meio da palavra falada, estava prestes a desaparecer diante dos novos cenários e mudanças socioculturais que iam surgindo.

Voltando à versão do *Lobisomem comedor de crueira* contada por seu Dequinha, por seu Izidoro, e pelas mulheres na casa de farinha, ela não foi encontrada em outros trabalhos de registros da cultura popular, foi encontrada uma menção ao monstro numa poesia intitulada “Esfarinhada” do poeta Damião Cordeiro, poesia em que ele lamenta o desaparecimento da prática de fazer farinha, devido ao processo de industrialização. Eis o trecho do poema

[...] As lamparinas trêmulas e difusas, confusas, foram assopradas pela boca trituradora do progresso voraz [...] As lavadeiras de gomas lavaram as mãos. O lobisomem comedor de crueiras entrou para a história. Virou lenda. E toda tenda de farinhar virou farinha. Virou fubá. O preneiro foi prensado pelo esquecimento e o forneiro virou cinzas [...].⁵

O trecho da poesia ganha vitalidade na fala de seu Lô, quando este afirma que sua casa de farinha foi reformada o ano passado (2014) no intuito de dar continuidade a uma prática do passado. Ele diz: “A casa de farinha não produz muito, não tem mais chuva pra produzir muita maniva (mandioca), e também não compensa fazer a farinha por que ta barata demais, um saco ta custano quarenta reais, então é só pros menino mermo” (Seu Lô - 80 anos). Na fala de seu Lô e das pessoas envolvidas na fabricação da farinha, ficou claramente perceptível a preocupação em manter uma tradição e não a obtenção de lucros. A casa de farinha é vista como um símbolo de resistência ao progresso.

Em outro momento com Dona Ilda, ela me falava das consequências da modernidade, que em sua visão, tem seu lado, tanto positivo quanto negativo. Ela diz: “Até a gente nessa idade gosta de assistir televisão. Ela atrapaia por que de pa trás quando a lua tava clara, a gente ficava até mais tarde na frente da casa, contando causo e se advertino né...” (Dona Hilda - 70 anos).

Sobre este processo de transformação das culturas, Hall (2003) afirma que o capitalismo encontrou no povo, nas manifestações populares, uma forte resistência, por que o povo sempre tentou resistir e lutar por suas tradições. Ele diz:

Na realidade, o que vem ocorrendo frequentemente ao longo do tempo é a rápida destruição de estilos específicos de vida e sua transformação em algo novo. A "transformação cultural" é um eufemismo para o processo pelo qual algumas formas e práticas culturais são expulsas do centro da vida popular e ativamente marginalizadas. Em vez de simplesmente "caírem em desuso" através da Longa Marcha para a modernização, as coisas foram ativamente descartadas, para que outras pudessem tomar seus lugares. (HALL, 2003, p. 248)

Alguns tradicionalistas – estudiosos da tradição - atribuem a produtos tecnológicos como a televisão, o computador e o celular, por exemplo, o papel de principais instrumentos colaboradores para o fim de algumas práticas culturais, alegando que estes instrumentos são a representação do progresso que veio para fazer desaparecerem manifestações culturais do passado.

⁵ CORDEIRO, Damião. Poesia “Esfarinhada”. Disponível em: <http://minaslivre.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2383:esfarinhada-&catid=61:damiao-cordeiro&Itemid=64>. Acesso em: 10 de jul. 2015.

Os autores Núbia Pereira de Magalhães Gomes e Edimilson de Almeida Pereira (2002) ao fazerem uma abordagem acerca das relações da cultura popular com os novos canais de transmissão de informação afirmam:

De maneira particular, a televisão inaugura um novo estágio nas relações do popular com a cultura de massas e do popular com os seus próprios representantes. No primeiro caso, os argumentos da cultura popular em sua vertente rural são inseridos no mercado de bens simbólicos da modernidade. A hibridação em curso reencena os instantes de contato e ruptura entre o mundo rural e o mundo urbano. No entanto, uma ideologia que ressaltava o progresso urbano em substituição ao conservadorismo rural e, em consequência disso, a televisão passou a ser analisada como um instrumento de ameaça à cultura popular. A versão atual não deu respostas ao conflito entre cultura popular rural e cultura de massas – no qual se destacam as tentativas de atuação hegemônica da última -, porém, sugere outro campo de negociações. (GOMES; PEREIRA, 2002, p. 60)

Por um lado, podemos pensar que antes da entrada desses produtos eletrônicos nas cidades pequenas e na zona rural, a tendência era que as pessoas realmente vivessem mais juntas, proseassem nas frentes de suas casas, contassem mais histórias; essa prática era muito comum e prazerosa entre as gerações mais velhas. Cascudo (2012) afirma que “Todos sabiam contar histórias, (...) contavam à noite, devagar, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos”, narra Cascudo (2012, p. 14). Esse hábito, porém, não é mais tão comum até mesmo na zona rural.

Por outro lado, as comunidades tradicionais como Volta Grande, precisam naturalmente desses produtos da modernidade, assim como a modernidade precisa expandir o mercado. Como afirma Canclini (1997) “o mundo moderno não se faz apenas com aqueles que têm projetos modernizadores [...] os modernizadores precisam persuadir seus destinatários de que – ao mesmo tempo em que renovam a sociedade – prolongam tradições compartilhadas” (CANCLINI, 1997, p. 159).

O que foi percebido até aqui, no entanto, é que a comunidade transita entre práticas culturais do passado e os mecanismos da modernidade. Enquanto utiliza os meios de comunicação de massa como o celular, a comunidade, por outro lado, luta pela continuidade de suas tradições como a fabricação de farinha, por exemplo.

Assim, a ideia de que as comunidades quilombolas rurais não são “civilizadas” ou que as comunidades quilombolas contemporâneas não vivenciam mais tradições e práticas do passado trata-se de algo que precisa ser revisto. Volta Grande é a prova de que uma comunidade rural

quilombola contemporânea, transita entre o passado e o presente, mantendo vivas algumas tradições. O grupo quilombola ainda continua a produzir cultura, o que implica no não esgotamento dos estudos, as discussões acerca da cultura popular continuam em pauta, assim como os estudos da oralidade.

REFERÊNCIAS

AYALA, M. e AYALA, M.I. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: UNESCO. **História geral da África: metodologia e pré-história da África**. v. 1. Brasília: UNESCO, MEC, UFSCar, 2010. p. 167-212.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Consideração sobre a obra de Nicolai Leskov, In: **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política** - Ensaio sobre leitura e história de cultura. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. No texto consta 2010 (p. 02).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 1. ed. digital. Ed. Global: São Paulo. 2012.

CARVALHO, J.J. **Metamorfoses das tradições performáticas Afro-brasileiras de patrimônio cultural a indústria de entretenimento**. Série Antropologia. Brasília, 2004.

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

CORDEIRO, Damião. **Poesia “Esfarinhada”**. Disponível em: <http://minaslivre.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2383:esfarinhada-&catid=61:damiao-cordeiro&Itemid=64>. Acesso em: 10 de jul. 2015.

DARNTON, Robert. **O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Graal, 1996.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. A poesia oral e os estudos literários. In: _____. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. In: HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Liv Sovik (Org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

NOGUEIRA, Maria Dina; WALDECK, Guacira. **Mandioca**: saberes e sabores da terra. Rio de Janeiro, IPHAN/CNFCP, 2006. Catálogo da exposição, 25 maio -30 jul. 2006, Galeria Mestre Vitalino, Museu de Folclore Edison Carneiro, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. Janelas em movimento: cultura popular e processos de transformação. In: _____. **Flor do não esquecimento**: cultura popular e processos de transformação. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROMERO, S. **Contos populares do Brasil**. São Paulo, Landy Editora, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês Almeida. São Paulo: Hucitec/Educ, 2010.

[Recebido: 11 set. 2015 – Aceito: 24 out. 2015]