



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**Murilo Brandão Souza**

**Diálogos entre erudição e oralidade em “A Cachorra Helena”**

**Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira**

**Brasília**

**2018**

**MURILO BRANDÃO SOUZA**

**Diálogos entre erudição e oralidade em “A Cachorra Helena”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, linha de pesquisa Políticas e poéticas do texto, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração Literatura e práticas sociais.

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Orientando: Murilo Brandão Souza

Brasília/DF  
2018

**Ficha catalográfica. Confeccionar, conforme normas UNB.  
biblioteca.**

**MURILO BRANDÃO SOUZA**

**Diálogos entre erudição e oralidade em “A Cachorra Helena”**

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dra. Adriana Lins Precioso – Titular  
Universidade do Estado de Mato Grosso/ UNEMAT

---

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Cintia Carla Moreira Schwantes - Titular  
Universidade de Brasília/ UnB

---

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior – 1º Suplente  
Universidade de Brasília / UnB

Brasília /DF, 14 de dezembro de 2018

SOUZA BRANDÃO, Murilo. Helena, um signo de transgressão: diálogos entre erudição e oralidade em “A Cachorra Helena”. 2018. 144 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2018

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo propor uma análise comparada entre a narrativa do mito Cachorra Helena, presente na tradição oral da cidade de Correntina, situada no oeste da Bahia, com o mito grego de Helena de Troia, personagem da Grécia antiga presente nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero. A proposta de pesquisa apresentada busca estabelecer um diálogo entre erudição e oralidade traçado através de uma análise comparativa entre os objetos de estudo, a fim de observar como se dá o processo de referenciação mítica através dos tempos e como as sociedades se comportam diante do mesmo. Tal busca terá inicialmente como embasamento teórico o pensamento de Frye (2004), Elíade (1972), Benjamin (1985), Cândido (1989). Em seu momento inicial, o trabalho contará com uma pesquisa bibliográfica a respeito do mito se relacionando com o imaginário coletivo usando como palco principal a literatura oral. Na sequência, o foco da pesquisa incidirá sobre as teorias que circulam sobre o processo de estruturação e representação cultural como um todo, por fim serão estudadas algumas categorias de definição da cultura ribeirinha, na qual está inserida a Cachorra Helena, assim como se observa as contribuições de fenômenos como a antropofagia e mitologia para a formação da identidade cultural na sociedade humana de maneira geral. O trabalho feito segue a perspectiva histórico-alegórica, entende o mito de Helena como constante folclórica que perpassa tanto cultura oral como erudita através de um movimento dialógico e atemporal.

**PALAVRAS-CHAVE: Mito, Popular, Helena, Imaginário Coletivo, Literatura Oral.**

SOUZA, MURILO BRANDÃO. Helena, um signo de transgressão: diálogos entre erudição e oralidade em “A Cachorra Helena”. 2018. 144 f. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação em Literatura - Universidade de Brasília, Brasília/DF, 2018.

## ABSTRACT

This dissertation has as object to propose a comparative analysis between the narratives of the *Cachorra Helena*, present in the oral tradition in the city of Correntina, located in the west of Bahia, with the Greek myth of Helen of Troy, persona from the Ancient Greece also present in the *Iliad* and *Odyssey* by Homer; The proposal of the research presented seeks to show a dialog between the erudition and orality in a comparative analysis with the studied objects, in order to observe how it happens the mythical referential process through the ages and how the societies behave before it. Such search will initially have as a theoretical embasement from Frye (2004), Eliade (1972), Benjamin (1985), Cândido (1989). In its initial moment, the works will count with a bibliographical research in respect of the myth relating with the collective imaginary using it as main stage the oral literature. In sequence, the focus of the research will observe the theories that circulate about the processes of cultural structuring and representation as a whole, at the end will be studied some categories of definition of the riverbank culture, in which is inserted the Cachorra Helena, just as it is observed the contributions of phenomena like the antropophagy and mythology to the formation of the cultural identity in the human society in general. The work done follows the historical-allegorical, understands of the myth of Helen as a folkloric constant that passes through both oral and scholarly culture understandings through a dialogical and timeless movement.

**Keywords: Myth. Popular. Helen. Collective Imaginary. Oral Literature.**

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais (Dilce e José) por acreditarem na minha educação e em mim como ser humano.

Agradeço à minha companheira, Luana, pelo apoio incondicional durante a escrita desse trabalho, à extinta Odisseia Baiana (Alan e Janara) que foi meu lar no primeiro ano de UnB além de terem sido pessoas fundamentais no caminho até aqui.

Aos professores da graduação em Barreiras na UNEB e da especialização em Santa Maria da Vitória, em especial minhas orientadoras Dores e Nedelka respectivamente, que foram cruciais para que o presente trabalho viesse a existir como é hoje; assim como o professor Eduardo (Duda) a quem devo minha entrada na UFOB.

À UnB de forma geral, em nome do professor Danglei, por ser a pessoa que abriu as portas e me concedeu uma oportunidade de compor o quadro desta histórica e importante instituição de ensino da América Latina e a colega Carla pela postura como liderança na representação estudantil da pós.

Agradeço, também, ao povo do oeste baiano que foram a inspiração para esta pesquisa.

Às pessoas que ajudaram no trabalho de maneira direta com seus relatos, conhecidas e desconhecidas (Adriano, Jamesson, José Brito [*in memoriam*]).

Agradeço também aos amigos da minha banda, As Aberrações (Lucas, Sid, Miguelo e Fudo), que foram suporte fora da universidade tão intenso quanto o momento de estudo na pós se fez necessário.

*A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico.*



Walter Benjamin (2015)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>09</b>
<b>1 - LITERATURA ORAL E IMAGINÁRIO COLETIVO.....</b>	<b>11</b>
1.1 Diálogos e Dicotomias Comunicativas .....	14
1.1.2. Focalizando a tradição oral.....	15
1.2 O Heterogêneo na Linguagem Popular.....	19
1.2.1 Teorizando a Apropriação entre Mitologia e Sociedade.....	28
1.2.2 Diálogos e Apropriações entre Linguagens e Culturas.....	44
1.3 Cordel, o palco do hibridismo.....	52
<b>2 A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA COMO LOCAL DE CONSOLIDAÇÃO DO IMAGINÁRIO POPULAR.....</b>	<b>58</b>
2.1 Compreendendo a Construção do Clássico.....	69
2.2 O Romantismo como um espaço dialógico.....	75
2.3 Reflexões Acerca do Imaginário Popular.....	81
<b>3 A IDENTIDADE POPULAR COMO UMA REALIZAÇÃO MÍTICA NA DA BACIA DO RIO CORRENTE.....</b>	<b>90</b>
3.1 O Território da Bacia do Rio Corrente, território como espaço cultural.....	90
3.2 A Cultura Corrente, reflexos territoriais.....	93
3.2.1 Cachorra Helena: uma narrativa oral.....	95
3.2.2 Referências e Formação do Imaginário Coletivo.....	100
3.3 A Antropofagia como catalisador e processador dialógico.....	105
3.4 Mito: a chama ancestral que ilumina e aquece a civilização.....	113
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>131</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>137</b>

## Introdução

Este trabalho teve início como pesquisa de TCC desenvolvida na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) em 2009. Esta dissertação, iniciada em 2017, tem como objetivo propor uma análise comparada entre a narrativa da Cachorra Helena, presente na tradição oral da cidade de Correntina, situada no oeste da Bahia, com a personagem grega Helena de Troia, personagem da Grécia antiga presente nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero.

A proposta de pesquisa apresentada busca um diálogo entre os objetos de estudo através da perspectiva da Literatura Comparada a fim de observar o desenvolvimento histórico do arquétipo literário Helena de Troia como uma possível influência no mito Cachorra Helena, para o entendimento da construção em cada mito. O primeiro objetivo a ser concluído é a identificação de reflexos sociais imbuídos na construção das narrativas (oral e escrita), daí a pesquisa se volta para a confrontação dos resultados do processo de identificação para fins de perceber pontos em comum entre as narrativas e sua construção, para então perceber a relevância crítica dessa congruência literária nas obras.

Um último ponto a ser buscado com a análise é reconhecer a influência atemporal do cânone literário. O fazer da análise crítica literária é um processo que se adentra nas formações dos conceitos ou signos, ou símbolos, como eles interagem, o resultado dessa interação. Enfim, uma constante prática de reflexão sobre forma, contato e reação, falando de forma fisicamente pragmática, já que o papel da análise é justamente dar forma a relações com/nas obras que estão ainda por serem observadas e registradas.

O trabalho é dividido em três fases. Na primeira buscou-se observar as relações estabelecidas entre a literatura oral, o imaginário coletivo e a erudição a fim de observar como esse relacionamento acontece e quais são as implicações do ato.

Na sequência abordamos como a representação no imaginário popular se constrói e estudamos aspectos de ordem estrutural do imaginário coletivo, observando as instituições culturais que se encadeiam como alicerces e colunas para formação do mesmo.

Por fim, a análise volta-se para uma observação de como a construção da identidade cultural popular reflete-se na mitologia e vice-versa ao percebermos que a influência no movimento de

formação dessas instituições é recíproco, além de que também recebem e se comunicam com elementos da realidade física do lugar. Demonstra-se que a mitologia é o produto da síntese de um rizoma da experiência humana comunitária.

Com este trabalho contribuimos com a discussão da literatura oral, demonstrando como é possível estabelecer através dela, observações vitais sobre fatos de natureza literária tão quanto sobre a identidade cultural e imaginário coletivo do povo em questão, no caso da pesquisa apresentada, o povo ribeirinho da Bacia do Rio Corrente no oeste baiano. A análise trouxe um diálogo entre uma narrativa literária do interior do Brasil e um ícone da literatura mundial criado há séculos, sem deixar de creditar à cultura escrita ou oral seus devidos créditos em tal processo.

Além disso, de uma maneira geral esperamos que esse trabalho contribua para os estudos relativos ao povo da bacia do Rio Corrente.

## 1 - Literatura oral e imaginário coletivo

Dentro da construção do imaginário humano existem estruturas primordiais e ancestrais, nas quais se sustentam o pensamento, a cultura e demais instituições humanas, os mitos, lendas são traços do imaginário coletivo que agem como tais estruturas. Basta voltar a atenção para o uso dos mesmos nas mais diversas áreas do conhecimento (como religião ou artes e demais conhecimentos que se desdobraram pela história a partir dessas vertentes), durante toda história, do passado ao tempo mais atual, esses textos fundamentais são estruturas básicas em toda comunidade humana, cada povo com seu imaginário, mas sempre tendo em seu precedente histórico a mitologia como ponto de partida.

Certas histórias parecem ter um significado peculiar: são as que contam para uma sociedade o que é importante para este saber, seja sobre seus deuses, sua história, leis, seja sobre sua estrutura de classe. (FRYE, 2004, p. 59)

Os mitos são estruturas ancestrais de conhecimento onde se engendram diversos saberes que atravessam gerações, as alimentando com sua fruição imaterial. Como tal, os mitos são frutos de uma criação narrativa, onde a observação de sua construção e arquitetura resulta em um exercício de leitura de mundo possível ideal referenciado e codificado em uma paisagem imagética na qual se embasam as fundações de toda e qualquer cultura. Por ideia de mundo possível leia-se que:

Recentemente foi introduzida em *narratologia* a noção de *mundo possível*, cuja dilucidação é fundamental no quadro da definição do conceito *de ficcionalidade*; não se trata, porém, de uma transposição rigorosa do conceito definido no quadro de uma semântica lógica, mas sim de um aproveitamento e de uma interpretação relativamente metafóricos da expressão. Fala-se de *mundo possível* para referir o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem as *personagens*, os seus atributos e as suas esferas de ação. Ao nível da *história*, cada texto narrativo apresenta-nos um mundo com indivíduos e propriedades, um *mundo possível* cuja lógica pode não coincidir com a do *mundo real* (é o que acontece nos contos maravilhosos, nas narrativas fantásticas ou na ficção científica). Os diferentes estados de uma história

constituem estados de um mundo narrativo que se constrói progressivamente no processo de leitura de um texto. No interior da história, surgem ainda os chamados *mundos epistêmicos*, definidos em função das crenças e pressuposições das personagens (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, etc.). Por outro lado, na relação de cooperação interpretativa, o leitor introduz na história, através de mecanismos de inferência e previsão, as suas próprias atitudes epistêmicas. A dinâmica da narração desenvolve-se na interação constante destes mundos, e no romance policial, por exemplo, a estratégia do narrador consiste justamente numa exploração hábil das contradições entre as expectativas do intérprete e a sequência efetiva dos diferentes estados do mundo da história. (REIS; LOPES, 1988, p. 48)

Compreender a importância desse ato narrativo, e buscar observar nessa grande arquitetura formada pela cultura que se trata o trabalho proposto nesta pesquisa, entender esta leitura de mundo possível que é proposta pela cultura e por consequência, a literatura (seja oral ou escrita), para então definir quais valores são as colunas principais de suporte nesta obra arquitetônica, assim, depreendendo na sequência a inter-relação entre tais segmentos e como eles contribuem de maneira separada e em conjunto, para a edificação da cultura como um todo.

Antes ainda que o conhecimento possa ser representado na sua forma escrita, ele vem historicamente e naturalmente precedido pela oralidade, que, por mais seja centralizada na produção de sons, também se trata de uma performance física, portanto, uma condensação de linguagens simultâneas, ao contrário da escrita, que apenas recentemente teve experiências mais híbridas em sua composição textual, já que na maior parte da sua história, no máximo interagiu com imagens. A linguagem oral utiliza o corpo como seu veículo, porém tudo se resume em algum ponto em uma reprodução de padrões, estes por sua vez que estão presentes na memória coletiva desde sua fundação, como contribuição do conhecimento mítico ancestral.

As literaturas grega e latina e a Bíblia costumavam fazer parte da educação de toda gente. Tendo sido suprimidas, toda uma tradição de informação mitológica do Ocidente se perdeu. Muitas histórias se conservavam, de hábito, na mente das pessoas. Quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. Mas assim que for apanhado pelo assunto, haverá um tal senso de informação, de uma

ou outra dessas tradições, de uma espécie tão profunda, tão rica e vivificadora, que você não quererá abrir mão dele. (CAMPBELL, 1991, p. 14-15)

A arte em si, assim como em qualquer linguagem humana, é uma ferramenta para a reprodução da própria vivência humana, de sua subjetividade como um todo. Esta particularidade está assinada no sotaque de uma região, na diferença entre as línguas e as artes e suas formas de fazê-las, esse destoar natural se encontra também com o conhecimento que é partilhado por toda comunidade. Quem produz arte, seja qual for, quer ser original, mas também quer ser legível, então há certas regras que precisam ser respeitadas para que isso aconteça, da mesma forma pode-se pensar na produção de conhecimento humano ou da arte, no fundo se trata de perpassar valores que trespasam a obra, quem a produz, público e o próprio tempo, tais valores podem ser configurados dentre outras formas como mitos. Eles variam, porém sempre levam consigo através do passar dos tempos elementos ainda que o sustentam como tal, esta dissertação tem como objetivo nada mais que fazer algumas observações analíticas de mitos antigos, que remontam à Grécia Antiga, porém que podem também ser encontrados dentro do imaginário popular da oralidade do povo correntinense, no oeste baiano:

A repetição de certas imagens comuns da natureza física, como o mar ou a floresta, em largo número de poemas, não pode ser chamada sequer “coincidência”, nome que damos a um desígnio quando não podemos descobrir a que se aplica. Por causa do contexto, mais amplamente comunicativo, da educação, é possível que uma história sobre o mar seja arquetípica, para causar um impacto profundamente imaginativo num leitor que nunca haja saído de Saskatchewan. E quando as imagens pastorais são deliberadamente empregadas no *Lycidas*, por exemplo, apenas por serem convencionais, podemos ver que a convenção da pastoral nos faz assimilar essas imagens a outras partes da experiência literária. Se não aceitamos o elemento arquetípico ou convencional nas, imagens que unem um poema a outro, é impossível obter qualquer educação mental sistemática lendo apenas literatura. Mas se acrescentamos a nosso desejo de conhecer a literatura o desejo de saber como a conhecemos, logo descobriremos que prolongar as imagens até os arquétipos convencionais da literatura é um processo que ocorre inconscientemente em todas as nossas leituras. (FRYE, 1957, p. 102)

O processo da construção narrativa dos povos através de sua cultura. Reflete-se de maneira concreta na formação da mitologia da cultura em questão, transferindo para os mitos as suas leituras de mundo, suas interpretações próprias do meio que cerca a vida de uma forma geral.

A busca que a interpretação acadêmica proposta nesta pesquisa baseia-se, é em primeira instância por compreensão dessas estruturas linguísticas ancestrais que se organizam como uma linguagem arquetípica, tão quanto de observar em como se sustentam dentro do imaginário popular tais estruturas e o que elas carregam como valores, sendo que a todo momento dessa análise haverá a tutela teórica devida.

As próximas páginas tecem essa discussão que busca entender o processo já descrito da construção e variação dos mitos. A pesquisa se sustentará basicamente em pesquisa bibliográfica, porém vale ressaltar que a personagem Cachorra Helena, de Correntina, pertence à literatura oral, para presentificá-lo neste trabalho uma pesquisa de campo foi feita, assim como transcrições das entrevistas de relatos sobre o mesmo que se encontram em anexo.

### **1.1 Diálogos e Dicotomias Comunicativas**

A literatura se coloca no campo da representação, no campo da comunicação, do simbolismo, por fim, do diálogo de maneira geral, e independente se tome uma configuração linguística mais simples, ou complexa (de se compor ou compreender), se trata ainda de um diálogo estabelecido entre quem emite a mensagem e quem a recebe.

De qualquer forma, a mensagem, o conteúdo, sempre fica num entre-lugar entre os dois pontos de sua reta; quem envia e quem recebe, pois, não existe uma mensagem se primeiramente não se cumprirem corretamente todos os passos para a realização da mesma, é necessário haver alguém que emita a mensagem, que por sua vez precisa estar configurada de maneira que se faça compreensível, por tal, inclui-se, por exemplo, o processo de concepção do veículo que fará circular a mensagem, para por fim, ser compreendida pelo público de maneira geral, configurando um verdadeiro sistema que tem como produto final a mensagem entregue.

Essa compreensão da mensagem está no meio do caminho entre destinatário e remetente, na busca de um pelo outro através do diálogo. Ao imaginar assim, a comunicação pode ser vista como tudo que existe dentro dessa reta, que seus pontos, ou extremidades, são os participantes desse diálogo. Sendo assim, a comunicação, ou a mensagem em si, é feita de uma construção que se consolida no espaço entre os dois pontos, não importa como se analisa, a mensagem sempre se



constrói no meio do caminho entre falante/ouvinte, autor/escritor, enfim, a mensagem se faz num mundo de subjetividade, embora seja criada e levada no mundo real, e por vezes seja materializada no mesmo, ainda assim, sua gestação acontece no campo da composição do emissor, que vai escolher seja as palavras, o sotaque, as gírias, ou a linguagem, falada, escrita, encenada, tocada, e ainda que tipo de forma essa linguagem vai ter, tão quanto a leitura que cada pessoa tem de mundo é fruto dos valores que orbitam sua vida desde a própria formação física da pessoa (vide as línguas utilizadas pelas pessoas com necessidades especiais, braile, libras) até mesmo a formação sociocultural, dessa forma, a distinção dessa leitura, e por consequência, a escrita da própria narrativa individual reside em um produto da subjetividade como um todo, inclusive, como reflexo dos valores inerentes às realidades sociais, culturais e econômicas de cada pessoa.

Para entender que a comunicação está sempre em um processo dicotômico, é preciso entender por completo sua composição, espaços, meios de veiculação, enfim, é preciso olhar de modo panorâmico para seu cenário. A sociedade desde seu início, teve a seu dispor formas variadas de se comunicar, nunca, por exemplo, assim como os outros animais, o homo sapiens dispôs apenas da fala, ou da escrita, ou de sinais, ou de ferramentas apenas para se comunicar. Esta multiplicidade reflete sua própria capacidade de agregar o seu universo externo à sua subjetividade e transformá-lo em mais uma maneira de apreender o mundo dentro de sua concepção, suas opções de como exprimir suas ideias por serem advindas do meio externo, como o meio ambiente ou até mesmo a cultura, imprimem dentro da dimensão da linguagem diversos embates, que desenvolvem na sociedade a hierarquização da comunicação. Daí tem-se, por exemplo, a valorização de uma linguagem sobre outra, por exemplo, mas para que a discussão não fique sem ilustrações teóricas para se sustentar, nas próximas linhas se inicia uma aplicação sobre a cultura e tradição oral da língua.

### **1.1.2. Focalizando a tradição oral**

Ao conceber a mitologia e seu espaço de existência é possível imaginar dois grandes cenários. O primeiro é o contexto de grandes livros de literatura clássica, outro é o imaginário popular, onde mitos se encontram de maneira inumerável. A relação da permanência do arquétipo mitológico transitando entre esses dois universos e como ele se configura em cada um, é antes de

tudo, a relação entre dois meios culturais distintos, relacionados com uma marcação social clara, a cultura popular em sua maior parte habita o mundo da oralidade, segundo Cascudo (2006), “a literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição”, um contexto de relações sociais é fortemente construído nas bases do nascimento da tradição, o produto dessa relação como um todo é o folclore, a literatura oral nesse meio é a plataforma subjetiva na qual se constrói.

Tal hábito, universal da constituição humana, está presente na formação de toda civilização, no contexto de formação nacional, é possível observar o fenômeno da poranduba, presente na cultura tupi-guarani, se trata de uma “expressão oral da odisseia indígena, o resumo fiel do que fez, ouviu e viu nas horas distantes do acampamento familiar” (CASCUDO, 2006, p.84). O autor ainda destaca que entre os Zulus há ritual parecido<sup>1</sup> e ainda que seu repertório de composição abarca as três culturas base que formam o país, ao juntar essas informações quando se pensa na formação nacional um vislumbre acerca da função da literatura oral na formação do país começa a se despontar, claro, a tradição erudita com sua importância e composição compõe com a literatura oral as bases do processo de formação da identidade nacional, esse dualismo também reflete um embate de classes, onde as camadas mais populares estão relacionando-se com a literatura oral e uma elite menor com a cultura erudita. Essa dualidade é percebida numa passagem em que o autor exemplifica o aprendizado de cada uma;

A literatura que chamamos de oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas, nas noites de “novena”, [...]. Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis dos seus gêneros. (CASCUDO, 2006, p. 25-26)

O instinto de sobrevivência da cultura oral que o povo demonstra nas palavras acima, acaba por criar um esquema de tradição extenso com várias espécies de atividades em seu arcabouço, compreendendo relações de naturezas diferentes, produzindo e conservando conhecimentos de variadas espécies,

---

<sup>1</sup> Jamboree – Ritual africano de semelhante dinâmica e intuito. (CASCUDO, 2006, p. 83)

A Literatura Oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição. Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição dicionarista do Moraes, na edição de 1831: “Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito.” (CASCUDO, 2006, p. 27)

Constituindo-se como um vasto campo, pode-se dizer seguramente que a literatura oral compreende um universo cultural substancialmente maior que a literatura escrita, pois desde uma dança a um mito pode ser incluído dentro do espectro do universo da literatura oral. Essa amplitude demonstra também a complexidade de códigos que se intercomunicam no processo de manutenção dessa tradição. Sobre esse processo de relações na construção de uma cultura ainda é possível refletir sobre as condições em elas se dão:

Quando duas culturas se defrontam, não como predador e presa, mas como diferentes formas de existir, uma é para a outra como uma revelação. Mas essa experiência raramente acontece fora dos polos submissão – domínio. A cultura dominada perde os meios materiais de expressar sua originalidade. (BOSI, 1987, p.16)

Pensar nesse choque cultural ou na relação de submissão que resulta em uma deficiência estrutural para a existência de uma das partes envolvidas, é por consequência, visualizar o panorama político-social nacional, que também está exposto aos movimentos e interesses da economia. Dentro desse panorama as manifestações culturais acabam por se tornar uma demarcação identitária decorrente de seu comportamento de resposta a esse contexto econômico. Questionando sobre o assunto a autora continua sua explanação:

Mas qual seria essa “outra cultura”, capaz de resistir às baterias da civilização de massa, escolhendo e reinterpretando só o material que enriquecesse o seu campo de significações? A resposta não é unívoca. Bifurca-se. Ou se trata da cultura das classes pobres, iletradas, que vivem abaixo do limiar da escrita, ou se trata da cultura erudita, conquistada, via de regra, pela escolaridade média e superior.

Embora tanto uma como a outra estejam rodeadas e permeadas pelos meios maciços de comunicação, ambas guardam certa capacidade de resistência, intencional ou não. (BOSI, 1987, p. 10)

A cultura marcada pelo autor como “outra”, refere-se a toda manifestação que não se encontra configurada de maneira simples e /ou de fácil acesso para a distribuição nos moldes capitalistas que se encontram disponíveis, a oralidade marginaliza quando adotada em um mundo letrado, dessa forma, ao pensar a configuração da sociedade hoje e sua relação com a cultura escrita, forma-se uma perspectiva de marginalização para o conteúdo que está disponível em uma plataforma de comunicação avessa ao que se tem por padrão. Da mesma forma, a erudição extrema transforma a linguagem num emaranhado denso demais para a circulação em larga escala, o que consegue ser construído como cultura que fica entre os extremos citados é toda matéria-prima subjetiva que é ou pode ser transformada como objeto de mercado.

Ao pensar dessa forma, aproxima-se a discussão da autorrepresentação, quando, por exemplo a marcação cultural de um grupo acessa outro, o caso das culturas que saem da oralidade, se inserem na escrita e por consequência criam sua narrativa, escrevendo uma ideia de mundo possível através do seu olhar, que antes não estaria registrado de forma escrita. Como consequência, pode-se concluir que ao tempo que culturas orais criam sua permanência justamente por se configurarem em uma linguagem não adaptada ao capitalismo, própria para a preservação dos próprios valores. Em contrapartida, o mesmo grupo quando tem acesso a uma formação de erudição letrada e começa a compor sua escrita, cria através dela uma forma nova de demarcação identitária:

Construindo-se como um desafio à instituição literária, as literaturas emergentes, às vezes ainda próximas de seu passado colonial (como por exemplo, as jovens nações africanas), estão destinadas a desempenhar um papel fundamental na elaboração da consciência nacional. Igualmente, as literaturas dos grupos discriminados - negros, mulheres, homossexuais – funcionam como o elemento que vem preencher os vazios da memória coletiva e fornecer os pontos de ancoramento do sentimento de identidade, essencial ao ato de autoafirmação das comunidades ameaçadas pelo rolo compressor da assimilação. (BERND, 1992, p. 12)

A forma como as culturas se dividem, ou estratificam, é apenas um reflexo de sua reação diante da organização social do sistema vigente, “nem a cultura popular tradicional nem a cultura

erudita moderna constroem-se a partir de um regime de produção em série” (BOSI, p. 10-11, 1987). Olhando por esse viés é possível enxergar que grupos sociais, independente de sua origem, necessitam de um tempo diferenciado do próprio modelo de vida proposto pelo capitalismo para experienciar sua cultura. Continuando esse pensamento, tendo como foco a literatura oral, é possível voltar ao que já foi citado acerca de tradição, e revisitar essa ideia com uma nova abordagem, trazendo para coexistência da mesma, o contexto econômico, já que, a literatura oral habita um tempo que é diferenciado dos padrões capitalistas, fica possível observar a tradição como não apenas como veículo mas também como uma forma de sobrevivência da cultura popular. Esse caráter leva a tradição a um patamar de característica crítica, demonstrando ser um signo de oposição ao molde capitalista de vivência ou produção, juntamente serve como garantia de sobrevivência da mesma diante do contexto apresentado, através da tradição, a cultura popular destoa, resiste e sobrevive. Essa característica será explorada em favor das produções culturais que compõem o mundo da literatura oral, cada uma à sua forma.

E por compreender que a tradição oral apresenta um traço de resistência ou crítica advinda de uma marginalidade aos valores hegemônicos culturalmente instaurados, ou como Teles (1983) constata, “só tem pertencido à tradição os gêneros que foram denominados e definidos pela convenção literária” nas próximas linhas uma postulação sobre como processos de diálogos entre culturas se dão na formação da identidade nacional, para tal, busca-se observar como a cultura brasileira se relaciona com seu caráter antropofágico, bem como tal relacionamento ecoa diante do comportamento do imaginário coletivo nacional.

## **1.2 O Heterogêneo na Linguagem Popular**

É indissociável o nome antropofagia do modernismo brasileiro, de tal forma, é possível dizer que a antropofagia é o princípio básico da resistência cultural enraizado há séculos na cultura tupi. Para ilustrar a afirmação, as palavras do Manifesto Antropófago<sup>2</sup> iniciam a discussão:

---

<sup>2</sup> Manifesto modernista, lançado em 1922, que apresenta aspectos importantes para a base epistemológica do Modernismo enquanto tendência estética no Brasil.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. (ANDRADE, 1928)

Essa “absorção do inimigo sacro” que o autor descreve no trecho, dialoga com o ritual praticado pelos índios que devoravam seus inimigos valorosos como tentativa de atribuir para si suas qualidades, Oswald de Andrade olha para o outro com o respeito da tradição indígena, mas não deixa de reconhecê-lo como inimigo, ou de devorá-lo, ou ainda melhor dizendo, de absorvê-lo. Esse processo pode ser observado de forma prática ao voltar a olhar para a tradição oral e seu fenômeno de absorção da escrita para endossar e expandir sua existência. Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* traz algumas definições sob o verbete de literatura. No trecho a seguir duas são destacadas:

*Literatura Popular*, tipicamente impressa, não exclui a passagem à oralidade. É veiculada por meio de folhetos que abordam os mais variados assuntos, denominada literatura de cordel.

*Literatura de Cordel*, Denominação dada em Portugal e difundida no Brasil, referente aos folhetos impressos, compostos em todo o Nordeste e depois divulgados pelo Brasil. Segundo Veríssimo de Melo, “as raízes da nossa literatura de cordel, narrativa em versos e registro de fatos memoráveis, em folhetos, estão fincadas, sem nenhuma dúvida em velha tradição portuguesa e ibérica. (CASCUDO, 2000 , p. 331-332)

Para continuar o entendimento do papel do cordel diante de seu próprio contexto, é válido fazer uma breve declaração acerca desta literatura, onde é possível observar quão profunda é essa relação estabelecida entre texto e a comunidade que o compõe.

Para Luís da Câmara Cascudo, “a característica da literatura de cordel é sua destinação gráfica, circulando em opúsculos impressos, desde a segunda metade do século XIX”, não se conhecendo nada publicado anteriormente a 1870. Adelino Brandão, em sua obra *Crime e Castigo no Cordel*, afirma ser “a literatura de cordel relatos estóricos de crimes, pecados gravíssimos ligados a tabus, usos e costumes, herdados dos antigos pela via das tradições e da **literatura oral**, na herança da cultura popular anônima e da poesia popular ágrafa, não-oficial”. Continua Adelino Brandão: “Será possível um melhor conhecimento do homem brasileiro, conhecimento cuja importância ninguém negaria”. (CASCUDO, 2000, p. 332)

Através dessa explanação, uma aproximação com o aspecto sociocultural do cordel emerge de suas páginas, o ato de ler o cordel, como foi exposto antes, é também uma leitura de múltiplas linguagens que culminam naquela relação, como ao observar um raio que se desponta no céu, o cordel pode ser visto da mesma forma: o resultado de grandes forças “invisíveis” interagindo que se realizam em uma construção sólida. É sobre as “forças invisíveis” convergindo que este tópico se trata. No exemplo, o cordel é o próprio raio, enquanto seu processo de formação, acaba por ficar invisível atrás de seu estrondo, porém a própria existência do cordel denuncia que de algum lugar surgiu, que vários movimentos foram feitos por entidades diferentes para que ele chegasse até ali, para identificar tais forças agindo no cordel basta observar sua história, sua existência, sua configuração textual ou até mesmo editorial. No cordel culmina o encontro da língua oral com a escrita segundo a interpretação da cultura popular.

O cordel como uma apropriação de uma comunidade que antes era analfabeta e com o advento da modernidade se adapta, mas não se transferindo para o mundo da escrita de maneira uma, a literatura oral ao se chocar com o mundo erudito tomou para si parte dela, que foi a concepção de uma nova forma de comunicação que se encaixa nos padrões da escrita, porém ainda tendo sua assinatura de cultura oral.

Dentro da construção do imaginário humano existem estruturas, nas quais se sustentam um pensamento através do tempo e do espaço, os mitos agem como tais estruturas. Esses pensamentos para se tornarem a referência que são através da história precisam se apoderar de meios com os quais não caíam no esquecimento. Basta voltar a atenção para o uso dos mesmos nas mais diversas áreas do conhecimento durante toda história, do passado ao tempo mais atual possível que é possível compreender de maneira mais concisa tal panorama:

As sociedades humanas nunca estão sozinhas; mesmo as que parecem mais afastadas, ainda o são em grupos ou pacotes. Podemos supor sem exagero que as culturas norte-americanas e sul-americanas ficaram praticamente sem contato com qualquer outra parte do mundo durante dezenas de milhares de anos. Mas esse considerável pedaço de humanidade desgarrada consistia numa multidão de sociedades, grandes e pequenas, que mantinham umas com as outras constante contato. E assim, ao lado de outras diferenças, decorrentes do isolamento, existem aquelas decorrentes da proximidade: desejo de se opor, de se distinguir, de ser o que se é. Muitos costumes surgiram menos por alguma necessidade interna ou acaso favorável do que da simples vontade de não ficar por baixo, em relação a um grupo vizinho que submetesse a normas precisas algum campo de pensamento ou de atividade no qual não se tivesse pensado em impor regras. Conseqüentemente, a diversidade das culturas humanas não deve levar-nos a uma observação fragmentar ou fragmentada: é menos função do isolamento dos grupos do que das relações que os unem. (LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, 1957, p. 341-342)

Os mitos são estruturas ancestrais de conhecimento onde se engendram diversos saberes que atravessam gerações, as alimentando de maneira múltipla, com sua fruição imaterial. Os mitos tornam-se uma fonte histórica que tem em sua atemporalidade a marca da resistência de um sistema de ideias complexo porém facilmente reproduzido, criando uma atmosfera favorável para que esse processo possa se repetir, sem se preocupar com um término ou esquecimento “pelo fato de relatar as *gesta* dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas”, como descreve Eliade (1972).

Da nossa análise dos mitos de memória e do que resta deles no início da filosofia grega, uma conclusão se impõe: não há elo necessário entre o desenvolvimento da memória e os progressos da consciência do passado. A memória é anterior à consciência do passado e ao interesse pelo passado como tal. Percebe-se na aurora da civilização grega como que uma espécie de embriaguez diante da força da memória – mas trata-se de uma memória orientada de modo diferente da nossa, e que corresponde a outros fins. (VERNANT, 1990, p. 129)

As relações de construção da sociedade tal como ela é, acontecem como resultado de processos decorrentes dos jogos ambientados na esfera dos valores da cultura, que por sua vez descendem das instituições ancestrais primordiais da formação cultural da humanidade, o lúdico se



torna como uma ferramenta quase científica aplicável como fonte de conhecimento diante das adversidades, tão quanto uma maneira de se familiarizar com circunstâncias e valores novos.

Na dupla unidade do jogo e da cultura, é ao jogo que cabe a primazia. Este é objetivamente observável, passível de definição concreta, ao passo que a cultura é apenas um termo que nossa consciência histórica atribui a determinados aspectos. Esta concepção está próxima da de Frobenius, que se refere, em seu *Kulturgeschichte Afrikas*, à gênese da cultura *als eines aus dem natürlichen "Sein" aufgestiegenen "Spieles"* (como um jogo" que emerge do "ser" natural). Em minha opinião, contudo, Frobenius concebe as relações entre o jogo e a cultura de maneira demasiado mística, descrevendo-as de modo excessivamente vago. Não consegue pôr o dedo no ponto onde a cultura emerge do jogo. No decurso da evolução de uma cultura, quer progredindo quer regredindo, a relação original por nós definida entre o jogo e o não-jogo não permanece imutável. Regra geral, o elemento lúdico vai gradualmente passando para segundo plano, sendo sua maior parte absorvida pela esfera do sagrado. O restante cristaliza-se sob a forma de saber: folclore, poesia, filosofia, e as diversas formas da vida jurídica e política. Fica assim completamente oculto por detrás dos fenômenos culturais o elemento lúdico original. Mas é sempre possível que a qualquer momento, mesmo nas civilizações mais desenvolvidas, o "instinto" lúdico se reafirme em sua plenitude, mergulhando o indivíduo e a massa na intoxicação de um jogo gigantesco. (HUIZINGA, 2000, p. 03)

No jogo de comunicações múltiplas propostas em diversos níveis, é necessário fazer uma breve pausa para estabelecer uma informação importante acerca da linguagem, não importa qual/ise está falando, ou se relacionando, a comunicação acontece no campo da linguagem e é nela que se estuda sua representação, implicando em uma observação que se guia ao trabalhar de tal forma a chegar no ponto de que, não importa o objeto do estudo, a análise deve sempre centrar-se em compreender a linguagem da linguagem estudada, vendo-a como uma multiplicidade de processos em interação constante, como que são formados os signos ali propostos, como se organiza a narrativa, a partir de então é possível vislumbrar a representação que foi criada dentro do contexto analisado:

A linguagem comunica a essência linguística das coisas. Mas a manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. A resposta à pergunta "O que comunica a linguagem?" deve ser: "Toda linguagem comunica-se a si mesma". A linguagem desta lâmpada, por exemplo, não comunica a lâmpada (pois a essência espiritual da lâmpada, na medida em que é comunicável, não é em absoluto a própria

lâmpada), mas a lâmpada-linguagem, a lâmpada-na-comunicação, a lâmpada-na-expressão. Pois na linguagem é assim: *a essência linguística das coisas é sua linguagem*. (BENJAMIN, 2017, p. 53)

Pensar a relação entre mito e oralidade, implica em visualizar um jogo atemporal, que carrega em si seus códigos, suas normas, seus valores próprios, não importa onde, como ou quando, essa constante se mantém. Como afirma Barthes (1978) “o mito é uma fala, [...] não uma fala qualquer. [...] O mito é um sistema de comunicação, uma mensagem”, depois que se aplica ao mito esse olhar, é possível enxergá-lo não como um objeto distante, mas como um discurso em ação, como fala, como algo que é dito no presente. O mito se converte em uma força atemporal simbólica que transporta pelo tempo sua estrutura sempre adequada ao tempo e espaço em que está inserida, qualquer referência ao mito já pode ser identificada como uma reprodução parcial, por consequência já ocorre a transferência inerente aos saberes que o mito em questão carrega, mesmo que em um fragmento recolocado em outro local e época:

É preciso que nos habituemos a dissociar a noção de “mito” das de “palavra”, de “fábula” (veja-se a acepção homérica de *mythos*: “palavra”, “discurso”), para aproximarmos das noções de “ação sagrada”, de “gesto significativo”, de “acontecimento primordial”. É mítico não só o que se *conta* de certos acontecimentos que se desenrolam e de personagens que viveram *in illo tempore*, mas ainda *tudo o que se acha em relação direta ou indireta com tais acontecimentos e com personagens primordiais*. (ELÍADE, 1977, p.137)

A relação entre mito e literatura oral compreende diversas formas de gêneros, de causos à danças e a utilização de diferentes formas linguísticas com seu vasto repertório linguístico. Esta multiplicidade de gêneros e de linguagem em relação à mobilização do mítico, concorda com Elíade (1997) em sua afirmação de que o mito reproduz-se de diversas formas, se dá no reconhecimento de sua menor parte reproduzida fora do seu contexto. Tanto mito, quanto a literatura oral, tem por característica comum sua versatilidade em capacidade de reprodução, já que o mito consegue ser reproduzido ou reconhecido até na mínima estrutura dele que possa ser adaptada/apresentada em outro contexto e a literatura oral apresenta essa característica ao demonstrar sua vastidão linguística, em seu repertório extenso de linguagens possíveis que são capazes de guardar e reproduzir seus conhecimentos e práticas atemporais.

Tal característica une os dois elementos interligando-os, transformando a relação entre mito e literatura oral em uma concretização da atemporalidade da experiência literária, ou ainda, concordando com Barthes (1978, p. 131) a função do mito “é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível”.

A saída do tempo presente/ida ao *illo tempore*, resulta em uma revisitação ao mito em seu âmago através da experiencição, resultando em um encontro com um valor/ideia/conceito que de alguma forma consegue se transpor pelo tempo, valor que se torna o ponto em comum fora do tempo e que pode ser acessado em qualquer momento da história em que haja contato de uma comunidade com o mito em questão:

No interior de toda configuração linguística reina o conflito do expresso e do exprimível com o inexprimível e o inexpresso. Ao considerar esse conflito, vislumbra-se na perspectiva do inexprimível, simultaneamente, a última essência espiritual. Ora, é claro que equiparar a essência linguística implica contestar essa relação entre ambas. Pois a tese aqui é a de que quanto mais profundo, isto é, quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso; nesse sentido, é próprio dessa equiparação tornar absolutamente unívoca a relação com mais força na linguagem, aquilo que está melhor estabelecido, aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnante e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo o espiritual em sua forma pura. (BENJAMIN, 2017 , p. 59)

Essa reflexão sobre significados, linguagens e comunicações traz para a discussão o conceito da profundidade em que certas produções terão através da história. Como o autor reflete acima, a força de um signo, por assim dizer, está no tamanho de seu significado, essa valoração consegue transpor as barreiras do tempo de tão fortes que são, e estão presentes em formas variadas da produção humana. Nota-se que o autor reflete acerca da configuração linguística, qualquer produto da subjetividade humana que se encaixe nesse arcabouço, torna-se por consequência, candidato a transpor fronteiras de lugares e épocas criando para si novos significados.

A busca por expressar o inexprimível diante de um rito, um canto, um poema, demonstra não apenas um modo de se alcançar um significado especial da linguagem em si mas do que ela evoca. Esse fato somado com a repetição do ato mítico através dos tempos configura uma estrutura sólida o bastante para fixar o mito na cultura/imaginário coletivo, e mesmo havendo alterações

naturais decorrentes do passar dos tempos, elas não alteram a estrutura geral ou a significação do mito diante de sua comunidade, assim como uma antiga estátua/construção, que, visivelmente traz marcas do tempo em si ao mesmo tempo é possível ver que isso não alterou sua estrutura, seja física ou subjetiva.

A repetição marcada de um rito em específico se relaciona com um ciclo em especial, quando se pensa numa outra produção, que não um rito popular, mas, por exemplo, um mito, ainda é possível observar esse fenômeno descrito pelo autor ao observar como gerações se influenciam por antigas histórias, ou ainda dizendo, uma construção simbólica criada por um povo em uma outra época e localidade, mas cujo arranjo estético foi organizado de maneira favorável a pessoas pelo passar desses tempos e lugares se deixassem serem influenciados de maneiras diversas, criando uma ligação entre todos que estão incessantemente buscando exprimir, expressar, contatar, esse algo inexprimível que reside em todo signo, e obviamente, em todas pessoas que o acessam de alguma forma.

O tempo, que assegura a continuidade da língua, tem um outro efeito, em aparência contraditório com o primeiro: o de alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos e, em certo sentido, pode-se falar, ao mesmo tempo, da imutabilidade e mutabilidade do signo. Em última análise, os dois fatos são solidários: o signo está em condições de alterar-se porque se continua. O que domina, em toda alteração, é a persistência da matéria velha; a infidelidade ao passado é apenas relativa. Eis porque o princípio de alteração se baseia no princípio da continuidade. A alteração no tempo assume diversas formas, cada uma das quais forneceria matéria para um importante capítulo de Linguística. (SAUSSURE, 2006, p. 89)

Essa materialização da subjetividade inexprimível pode ser visualizada com maior afinco ao ter como objeto a religião. A ideia de um nível superior (significado inexprimível) que é acessado através de uma forma (signo, linguagem) demonstra como é possível entender no sistema religioso a questão da valoração dos signos. Da mesma forma, uma religião não está imune ao tempo e suas alterações, a fala de Saussure acima citada, traz uma demarcação importante não apenas para definir signos, mas também, para observar que, em qualquer esfera da subjetividade humana, mesmo as mais sólidas estruturas estão sujeitas à alterações, à novas incorporações. Estas por sua vez, decorrem de uma constante inerente aos desejos de qualquer comunidade ou de suas produções, pois são resultado do curso natural do tempo. Tais alterações e tão quanto a persistência

de estruturas anteriores em uma construção subjetiva humana, seja qual for demonstra que, mesmo se adaptando à novas épocas, existe um consenso linguístico diante da proposta dessas construções, não importa se uma língua inteira ou um fragmento da cultura de um povo, existe um núcleo que persiste. Esse núcleo pode ser entendido com os valores centrais que sustentam um povo, que por consequência se reflete em suas produções. De qualquer forma, a prática e repetição dessas produções evocam em termos práticos que esse povo ainda busca ao mesmo tempo que se afirma sobre valores ancestrais, também os conecta com seu ambiente temporal, dando-lhes a cada época a figuração necessária/cabível:

Nos níveis arcaicos da cultura, a religião mantém a “abertura” para um Mundo sobre-humano, o mundo dos valores axiológicos. Esses valores são “transcendentes”, tendo sido revelados pelos Entes Divinos ou Ancestrais míticos. Constituem, portanto, valores absolutos, paradigmas de todas as atividades humanas. [...] Esse “outro mundo” representa [...] o plano das realidades absolutas. É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transumana, que nasce a ideia de que alguma coisa existe realmente, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. É através da experiência do sagrado, portanto, que despontam as ideias de realidade, verdade e significação, que serão ulteriormente elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas. (ELÍADE, 1972, p. 123-124)

A condução subjetiva que percorre os valores que constroem os mitos também guia a humanidade como uma chama que não se apaga, a queimar pelo passar do tempo. Tal comparação é colocada em cheque quando se visualiza o panorama de referenciação que produz um mito diante de uma comunidade. Pensando por exemplo, no exposto acima, toma-se o papel da religião em civilizações antigas. Melhor dizendo, pensar no papel político da religião em civilizações primitivas, ao visualizar isso, é possível perceber como a mitologia ecoa diante da formação de uma sociedade, aqueles valores se tornam raízes que apenas crescem ao decorrer da história da civilização em questão.

Quando se entende essa relação de formação social que a religião propõe, entender mitologia acaba por tomar uma função maior, acaba por se tornar como uma forma de visualizar as bases axiológicas que sustentam as instituições sociais como um todo, dessa forma, até mesmo a leitura dessas instituições acaba por se modificar, vendo-as como extensões sociais de uma

mitologia, materializações da mesma, porém transformadas à sua forma por se tratarem de formas que cresceram já de modo externo à mitologia, mesmo que descendendo dela, diferindo-se da literatura oral por exemplo que vive justamente da imersão nesse mundo, as instituições sociais nascem como frutos ao redor da árvore, tem seu tempo próprio, suas próprias construções, porém não passam de uma projeção avançada, por assim dizer. De forma prática para exemplificar essa questão, a seguir se faz uso das palavras de Vernant, no qual demonstra de maneira prática como a religião contribuiu para a organização social grega, num panorama que é possível entender como a religião não apenas organiza mas também cria todo sistema de valores sociais, sendo de tal forma que a posição social de uma pessoa está totalmente relacionada com sua função dentro do contexto religioso local:

Dos deuses até a Cidade, das qualificações religiosas às virtudes cívicas, não existe nem ruptura nem descontinuidade. A impiedade, falta em relação aos deuses, é também atentado ao grupo social, delito contra a cidade. Nesse contexto, o indivíduo estabelece a sua relação com o divino pela sua participação em uma comunidade. O agente religioso opera como representante de um grupo, em nome desse grupo, nele e por ele. O elo entre o fiel e o deus comporta sempre uma mediação social. Não estabelece comércio direto entre dois sujeitos pessoais, ele exprime a relação que une um deus a um grupo humano – tal casa, tal cidade, tal tipo de atividade, tal ponto do território. Expulso dos altares domésticos, excluído dos templos da sua cidade, não aceito em sua pátria, o indivíduo acha-se desligado do mundo divino. Perde ao mesmo tempo o seu ser social e a sua essência religiosa; não é mais nada. Para reencontrar o seu status de homem, deverá apresentar-se como suplicante em outros altares, sentar-se diante da lareira de outras casas e, integrando-se a novos grupos, restabelecer os elos que o enraízam na realidade divina, pela participação em seus cultos. Essa forma de religião política é bastante conhecida para que seja necessário insistir. Porém ela não esgota a experiência religiosa dos gregos. A esse aspecto, tão fortemente marcado, de integração social de um culto cívico, cuja função é sacralizar a ordem, tanto humana quanto natural, e permitir aos indivíduos de se ajustarem, opõe-se um aspecto inverso, complementar do primeiro, e do qual se pode dizer em linhas gerais que ele se exprime no dionisismo. (VERNANT, 1990, p. 334)

Continuando a discussão sobre esse processo de (res)significação, e observando essas interações que o proporcionam, a próxima sessão se apresenta com uma análise acerca do assunto pelo viés da relação entre processos de apropriação de linguagens de maneira diversa.

### 1.2.1 Teorizando a Apropriação entre Mitologia e Sociedade

Como foi demonstrado nas últimas linhas, a relação entre a formação social e a mitologia é mais próxima do que se imagina, nesta seção, busca-se fazer uma análise diante desse processo profundo de interrelação entre mitologia e sociedade, como padrões são reproduzidos, em que circunstâncias eles variam para então se transformarem em uma outra forma? Ou ainda, como ou quando um mito deixa de o ser para se transformar em um valor social? E depois que ele se instaura como tal, que relações se mantêm com sua forma original? São perguntas que direcionam o trabalho nas próximas linhas, questionar e observar esse processo de readaptação que de alguma forma parece ser inato da natureza humana.

Como a individualidade do deus, assim também o seu antropomorfismo não deve incorrer em engano. Ele tem também limites muito precisos. Uma força divina traduz sempre, de maneira solidária, os aspectos cósmicos, sociais, humanos, ainda não dissociados. Para um grego, Zeus está relacionado às diversas formas da soberania, do poder sobre outrem; com certas atitudes e comportamentos humanos: respeito aos suplicantes estrangeiros, contrato, juramento, matrimônio; está relacionado também ao céu, à luz, ao raio, à chuva, aos cumes das montanhas, a certas árvores. Esses fenômenos, tão disparatados para nós, encontram-se aproximados no ordenamento que o pensamento religioso opera, enquanto exprimem, cada um à sua maneira, aspectos de uma mesma força. A figuração do deus em uma forma plenamente humana não modifica este dado fundamental: ela constitui um fato de simbolismo religioso que deve ser situado e interpretado exatamente. O ídolo não é um retrato do deus; os deuses não tem corpo; são por essência, invisíveis, sempre além das formas através das quais se manifestam ou com as quais se tornam presentes no templo. A relação da divindade com o seu símbolo cultural – seja ele antropomorfo, zoomorfo ou anicônico – nada tem a ver com a relação do corpo com o *eu*. (VERNANT, 1990 , p. 341)

Essa multisignificação retoma inclusive a própria discussão de signo, porém reflete como é possível refratar a mitologia diante da construção social, da mesma forma que é possível entender através desses fragmentos expostos, por assim dizer, quando juntos, como aquela sociedade entende o mundo, sua ideia de mundo possível em termos, pode-se dizer que o caráter de desenvolvimento de uma civilização pode ser medido através de como a mesma se relaciona com sua mitologia, em uma revisão histórica sobre o assunto, Mielientiski (1987), pontua essa relação:

Aristóteles interpreta o mito, predominantemente em sua *Poética*, como fábula. Triunfou posteriormente a interpretação alegórica: entre os estoicos, que viam nos deuses a personificação das suas funções, entre os epicuristas, para quem os mitos, criados à base de fatos naturais, destinavam-se prévia e francamente a apoiar sacerdotes e governantes, e até entre os neoplatônicos, que comparavam os mitos com as categorias lógicas. Evêmero (séc. III a.E.) via nas imagens míticas figuras históricas divinizadas. Interpretando o Antigo e o Novo Testamentos literal e alegoricamente, os teólogos cristãos da Idade Médias desacreditavam a mitologia antiga ora com base nas interpretações de Epicuro e Evêmero, ora reduzindo os deuses antigos a demônios. Na época do Renascimento, despertou um grande interesse pela mitologia antiga, que era interpretada como alegorias morais (MIELIENTINSKI, 1987, p. 09)

O modo no qual o autor quis pontuar o mito, evidencia a dinâmica do pensamento do imaginário coletivo de uma época diante da mitologia. Entender essa relação é também entender a maneira que uma sociedade em questão se posiciona diante de seus valores básicos (pensando o mito como uma maneira primordial de preservar valores e conceitos de uma cultura). Tal posicionamento tem uma nova configuração de acordo com o passar do tempo. Essa revisão continua até ao que o autor define como surgimento ou criação do mitologismo literário, que seria a reinvenção da mitologia ou uso da mesma em prol da narrativa dos romances. O autor afirma que:

Esse mitologismo na literatura e em seus estudos, que caracteriza o modernismo, mas nem de longe se reduz a este pela diversidade de aspirações ideológicas e artísticas dos escritores, substituiu o realismo tradicional do século XIX, que se orientava conscientemente na representação verossímil da realidade, na criação da história artística do seu tempo e só implicitamente admitia elementos de mitologismo. (MIELIENTINSKI, 1987, p. 02)

Como é possível perceber, em um determinado momento da história, final do século XX, o comportamento diante da mitologia se transforma para dar os primeiros passos do mitologismo literário. Comportamento similar é observado por Mikhail Bakhtin (1993), que ao descrever o trabalho da narrativa de Rabelais o autor explicita:



Se Rabelais é o mais difícil dos autores clássicos, é porque exige, para ser compreendido, a reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma unidade de noções e, sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura *cômica* popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada. (BAHKTIN, 1993, p. 03)

O crítico literário destaca na obra de Rabelais justamente um traço que pode ser relacionado com o mitologismo literário, sendo este justamente a influência da literatura *cômica* popular. Ele expõe que através dessa influência o autor francês cria sua forma de sintetizar o caráter mitológico dentro de sua obra.

Também é possível identificar diante das palavras do autor, que esse traço está ligado à literatura *cômica* popular, ou melhor dizendo, o cordel em sua origem francesa ainda em curso. Destaca-se diante das palavras do autor que não há estudos suficientes sobre essa literatura ou sua influência sobre os romances da época, destacando-se o exemplo de Rabelais. Independente da criatividade do autor e de seu mérito como romancista, a análise atém-se a seguir as palavras de Bahktin sobre a obra do poeta francês, refletindo sobre esse uso da mitologia na literatura, em suma, com o objetivo de perceber e analisar o contato entre literatura oral e literatura erudita e suas decorrências, expondo de maneira mais plural o painel que compunha a cultura de sua época como um todo.

Quando se vê o cordel como um fruto de trocas culturais entende-se que o mesmo é um fruto de uma intensa interação cultural. Pensar dessa forma, possibilita perceber padrões estéticos e construções semelhantes quando se observa o processo da formação cultura popular brasileira:

*Como pensar em cultura popular em um país de migrantes? O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada de “código restrito” pelos linguistas; seu jeito de viver, “carência cultural”; sua religião, credence ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão. (BOSI, 1987, p.17)*

O processo de interação cultural resulta em não apenas um produto cultural rico, mas também propõe uma união de perspectivas do fazer cultural, de discursos e linguagens em um novo produto cultural (discurso ou linguagem). O povo que vive nesse resultado cultural, ou seja, as gerações que vem após a interação entre diferentes povos numa região, vai ser esse povo produto final, ou melhor dizendo, viverão na concretização dessa interação cultural, por assim dizer, claro que levando em conta que o processo da formação cultural é contínuo, ao mesmo tempo que se imagina o intercurso da formação sociocultural através das interações:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso um ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem. (HOLANDA, 1971, p. 03)

No trecho acima, inclui-se ainda para a análise, a observação das descendências tão múltiplas que formam a cultura brasileira. Neste momento, revisa-se toda a questão das maneiras diversas que a língua e linguagem humana manifestam o hibridismo em suas construções. Além disso, evoca-se também para a discussão que para cada uma das culturas que formam a cultura brasileira, todas tem sua origem, sua própria construção axiológica própria, que descende de sua mitologia. Ao incluir mais essa reflexão para o painel aqui montado, volta-se então para as palavras de Holanda (1971) que além de indicar essa expressão inerentemente múltipla que a cultura brasileira detém, observa essa característica como uma forma de criação de uma identidade única, por decorrência, uma linguagem própria de maneira geral. Se Bahktin entende o hibridismo cultural como uma característica de aprimoramento linguístico, Holanda o faz de maneira pragmática, observa na produção da condição plural da formação brasileira uma possibilidade de aprimoramento cultural capaz de “enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos”.

A geografia fantástica do Brasil, como do restante da América, tem como fundamento, em grande parte, as narrativas que os conquistadores ouviram ou quiseram ouvir dos indígenas, e achou-se além disso contaminada, desde cedo, por determinados motivos que, sem grande exagero, se pode considerar arquetípicos. E foi constantemente por intermédio de tais motivos que interpretaram e, muitas vezes, se “traduziram” os discursos naturais da terra. Nem sempre essa “tradução” podia fazer-se, é certo, em termos familiares do adventício. A própria ideia de “serra resplandecente”, por maiores atrativos que oferecesse, estaria um pouco nesses casos. Não que a geografia mais ou menos fabulosa da Antiguidade ou da Idade Média ignorasse qualquer notícia de montanhas de metal ou cristal reluzente. As minas preciosas da Índia, guardadas e exploradas por uma casta de formigas, mineradoras, grandes como cães ou raposas e extremamente agressivas, que impediam a aproximação de qualquer humano, não eram menos famosas entre os autores medievais do que o tinham sido nos tempos de Heródoto e de Estrabão. Com Vicente de Beauvais e Mandeville esses mesmos tesouros irão mesmo converter-se em montanhas de ouro, e localizam-se em Taprobana. As formigas gigantes adquirem proeminentes presas na carta do Preste João e fazem-se antropófagas. Na *Ymago Mundi* de Pierre D’ailly irão transformar-se, por sua vez, em grifos ou dragões. Além dessas áureas serras da Índia, menciona ainda o Alíaco certa montanha de esmeralda, que coloca na Líbia, não muito longe, por sinal, do curso do Nilo. E o florentino Frei Giovanni da Marignolli, que correu o Ocidente de 1338 a 1353, achou-se em dado momento no Ceilão, ou melhor, no Pico de Adão, tão perto do Paraíso Terreal que bem o poderia avistar não fora o capacete de nuvens que escondia aos olhos dos viventes o cume da sagrada montanha. (HOLANDA, 2000, p.83-84)

Ao discutir como a formação de um país é influenciada pela mitologia, o trecho acima decai como uma rica fonte de reflexões sobre o assunto, inclusive a marcação atemporal dessa característica é demonstrada também na citação, o que reforça o embasamento da ideia de que a ideia de nação, ou de sua construção, também é decorrente de uma idealização mitológica sobre o próprio território. Um processo de ressignificação intenso é realizado quando se cruza essas referências mitológicas tão distantes, que dialogam no decorrer da formação do Brasil.

A imagem que os autóctones têm de sua terra também é prismada por sua mitologia, já que esses povos vivem nesse tempo ainda. O povo europeu por contrapartida, mesmo que de forma diferente, também está tão subserviente a sua mitologia quanto os indígenas. Cada povo de maneira própria nessa época, estava vivenciando a experiência mitológica de maneira muito próxima, foi guiando-se por referências próprias de “montanhas resplandecentes” que os europeus sonharam com o El Dorado, criando então, uma ideia que se pode imaginar como embrião da verdadeira mitologia brasileira, e por brasileira entenda-se por algo que nasce da interação de diversas culturas. Necessário destacar que essas construções se cruzam, pois elas se ecoam, as referências de ambos os povos tiveram em algum lugar na narrativa do paraíso dourado uma intersecção, a nova ideia

alimentada pela antiga, ou ainda, o arquétipo antigo reverberando em uma aparência inédita cria uma base para sustentar o interesse de se desbravar uma terra desconhecida, o mito como força motora do desenvolvimento social:

Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretações das diferentes esferas da realidade. (CÂNDIDO, 2000, p.23)

A reflexão acima trazida pelo crítico propõe observar como funciona a literatura pelo olhar analítico, onde o autor postula prontamente que a literatura é formada não apenas por fatores internos mas também por um sistema inteiro de referenciação, signos em diversas esferas de interpretações. Entender a organização do sistema simbólico que a literatura executa por si, é também conseguir observar a prática da produção do hibridismo tão presente nas diversas atividades humanas. A literatura se concretiza afinal como uma fonte constante de manutenção e reflexão do imaginário coletivo nacional. Esta postulação deve ser marcada, pois é necessário pontuar diante da discussão apresentada neste trabalho como a literatura erudita funciona em sua prática, se organiza em sua existência, como ela mantém historicamente uma função conferida à religião/mitologia de uma forma geral.

Se há pouco a discussão pontuou como a mitologia pode direcionar a construção da imagem de um país, aqui, demonstra o papel da literatura na manutenção do mesmo, tão quanto expõe também sua função de propor uma percepção múltipla diante da realidade em si, proporcionando em sua fração de conteúdo, a experiência antes era exclusiva da religião.

A literatura escrita/erudita em sua existência cria uma organização própria para o sistema de referenciação que antes provinha da mitologia de maneira direta, porém, o que é possível afirmar de concreto diante de uma reflexão dessas, é que, mesmo com a passagem dos tempos e a mudança das formas de contato com a mitologia proporcionadas pela literatura erudita brasileira, o processo

de referenciação através da mitologia mantém-se ao mesmo tempo preservado e modificado. Isso propõe uma continuidade em exemplo prático das falas teóricas já expostas, o conhecimento mitológico como um todo é necessário como referência para a civilização de uma forma geral, ou ainda atemporal, como exposto anteriormente. É através da forma que uma sociedade se relaciona com a literatura que é possível entender seu próprio desenvolvimento intelectual, porém, a literatura em si é um reflexo da própria mitologia local, sendo assim, é cabível suscitar que entender a relação entre sociedade e mitologia é uma possibilidade não de apenas estabelecer o curso que segue uma comunidade diante das possibilidades de seu mundo subjetivo, de maneira mais objetiva, entender como se organiza os arquétipos de pensamentos de um povo, de suas estruturas culturais como um todo, as bases de suas instituições:

Diremos então que, por uma dupla inversão, nossos modernos Marco Polo trazem dessas mesmas terras, desta vez em forma de fotografias, de livros e de histórias, as especiarias morais de que nossa sociedade experimenta uma necessidade mais aguda, sentindo-se sufocar pelo tédio? (STRAUSS-LEVI, 1957, p. 33)

De maneira consonante com o discurso já levantado, as palavras acima contribuem com uma reflexão pontual: será que além do material há algo de imaterial sendo também exportado da colônia? E essa relação não precisa ser necessariamente pontuada na história, mas sim, pontuada no tipo de relação em discussão da análise: na inter-relação de povos, nesse diálogo, imposto ou não, há uma troca que o autor faz questão de trazer para a discussão, a experiencição da relação de culturas é uma forma também de retroalimentação de seu próprio universo subjetivo, integrar-se com uma linguagem nova, proposta já pela paisagem, por exemplo, literalmente aprender com a nova ambientação. Ao refletir diante da realidade nacional sobre esse relacionamento o autor cita uma passagem crucial que sintetiza não apenas um comportamento pontual, mas ilustra um panorama da forma em que se construiu as relações sociais no Brasil:

Fiquei, pois, muito surpreendido quando, durante um Almoço a que Victor Margueritte me havia levado, ouvi, da boca do embaixador do Brasil em Paris, a "nota" oficial: "índios?Ai! meu caro senhor, já desapareceram ha muitos lustros! Oh! é uma página bern triste, bern vergonhosa, da história do meu país. Mas os colonos portugueses do seculo XVI eram homens

ávidos e brutais. Como censurar-lhes ter participado da rudeza geral dos costumes? Eles agarravam os índios, amarravam-nos as bocas dos canhões e estraçalhavam-nos vivos, a tiros. Foi assim que os destruíram, até ao último. O senhor como sociólogo, vai descobrir coisas apaixonantes no Brasil, mas deixe de pensar em índios, pois não mais encontrará nenhum ... "Quando evoco hoje em dia essas palavras, elas me parecem incríveis, mesmo na boca dum granfino de 1934 e, lembrando-me a que ponto a alta sociedade brasileira de então (felizmente, mudou depois disso) tinha horror de qualquer alusão aos indígenas e mais geralmente às condições primitivas do interior, a não ser para admitir - e mesmo sugerir - que uma tataravó índia se encontrava na origem duma fisionomia imperceptivelmente exótica, e não algumas gotas, ou litros, de sangue negro que se tornava de bom tom (ao contrário dos antepassados da época imperial) tentar fazer esquecer. Entretanto, a ascendência índia de Luis de Sousa Dantas era visível e ele poderia facilmente glorificar-se dela. Mas, brasileiro de exportação que desde a adolescência adotara a França, perdera até o conhecimento do estado real do seu país, que se substituíra na sua memória por uma espécie de chapa oficial e distinta. Na medida em que certas recordações haviam permanecido, ele preferia, também, segundo suponho, manchar os brasileiros do século 16, para desviar a atenção, do passatempo favorito dos homens da geração de seus pais, e mesmo ainda do tempo da sua juventude: isto é, recolher nos hospitais as roupas infectadas dos variolosos, para pendurá-las com outros presentes ao longo dos caminhos ainda frequentados pelas tribos. Graças ao que, foi obtido este brilhante resultado: O Estado de São Paulo, tão grande quanto a França, que os mapas de 1918 ainda indicavam, em seus dois terços, como um "território desconhecido habitado somente por índios", já não contava um só índio, quando aí cheguei em 1935, salvo um grupo de algumas famílias localizadas no litoral, que aos domingos vinham vender pretensas curiosidades nas praias de Santos. Felizmente, faltando nos arrabaldes de São Paulo, os índios ainda existiam, acerca de 3.000 quilômetros no interior. (STRAUSS-LEVI, 1957, p. 44-45)

Quando foi falado sobre construção da identidade brasileira através da soma de vozes de diferentes culturas ecoando em um formato novo, sendo este o povo brasileiro, se sustenta justamente no fato de que para haver a condição de brasilidade, em termos discursivos, é necessário que haja nessa narrativa, marcações das etnias responsáveis pela formação nacional.

O Brasil não é, nem foi formado por um único povo, de maneira semelhante, sua narrativa histórica, seja de representação literária ou até mesmo a narrativa científica da história, deve levar em consideração tais fatores, sempre que houver uma proposição a se reproduzir uma fala dita de cunho nacional. A ideia representada na passagem anterior, é responsável por sinalizar um pensamento de origem europeu, que, mesmo instaurado/concebido em terras latinas, não se vê como tal, sua condição no diálogo que é utilizado como um recorte para expor de maneira qualitativa

demonstra uma visão política de construção da imagem social através da narrativa daqueles que tem poder para alterá-la.

Mesmo diante do pesquisador que pôde descobrir, assim como o fez, os pontos falsos desse texto apresentado pelo embaixador, o brasileiro não se furta de pontuar de maneira totalmente conveniente a situação política do país, sim, pois, não se trata apenas de uma questão cultural, de pessoas e hábitos, há nessa fala, um projeto de política estatal sendo praticada, a política do apagamento da cultura indígena no Brasil, como se sua própria história pudesse ser dissociada dessa origem. Com essa passagem, visualiza-se de forma progressiva como se organizou a imagem de país: se sustenta na mitologia que por sua vez, cria e supre os valores sociais, que, por sua vez, vão dar o tom sociológico nacional, a organização do país através de seus valores, suas instituições, que por fim, regem o meio em que estão centradas, porém, tal conjectura se baseia em uma direção que é guiada pela narrativa das classes ou grupos sociais que detém poder para controlar tais estruturas. A esse ponto da análise é imprescindível pontuar que, por mais que a identidade nacional se baseie na junção de valores multiculturais, não significa por exemplo que apenas uma dessas culturas seja impedida de tomar controle sobre as outras, ou ainda, de ditar como e de que forma cada outra cultura ou povo, deva se comportar diante do processo da formação do país:

Quando os nacionalistas de direita em 64 denunciavam o alienígena o marxismo talvez imaginassem que o fascista fosse invenção brasileira. Neste ponto, guardadas as diferenças, as duas vertentes nacionalistas coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país. A mesma ilusão funcionou no século XIX, quando entretanto a nova cultura nacional se deveu muito mais à diversificação dos modelos europeus que à exclusão do modelo português. Na outra banda, dos retrógrados, os adversários da descaracterização romântico-liberal da sociedade brasileira tampouco chegavam ao país autêntico, pois extirpadas as novidades francesas e inglesas ficava restaurada a ordem colonial, isto é, uma criação portuguesa. O paradoxo geral deste tipo de purismo está encarnado na figura de Policarpo Quaresma, a quem o afã de autenticidade leva a se expressar em tupi, língua estranha para ele. (SCHWARTZ, 2001, p. 04)

Devido ao contexto de nascimento tão plural e tão colonizador, as relações humanas de maneira geral, da forma mais básica, até as que se dão de modo mais rebuscado ou ressignificado, decorrerem de um jogo de poderes e interesses mais antigos, e que a luta entre tais classes/povos que compõem a tessitura da cultura brasileira decorre justamente da busca pela afirmação diante

desse espelho que se revela prisma. Fala-se dessa forma pois, por ter uma essência plural de forma equilátera em suas bases transforma qualquer representação que não englobe essa multiplicidade em mera caricatura ao ser experienciada por outras. Elitizar/canonizar/santificar um segmento artístico, ou uma linguagem única, ou ainda uma epistemologia (não importa de quê) que não traga em seu âmago as disparidades e multiplicidades culturais brasileiras, se torna em mais uma forma de reproduzir uma narrativa eterna de colonização. Mais ainda, é tentar frear diante do desenvolvimento histórico do país como nação, a punção natural do autoconhecimento que a própria arte ajuda a construir diante do panorama observado.

As consequências desse embate estrutural que se instaura nas bases da formação cultural do Brasil vão se desdobrar pela história, os movimentos artísticos surgem postulados diante dessa máxima, porém mantém-se como uma constante nessas indagações a busca pelo “ser brasileiro” diante de tais problemáticas em seus momentos na história. Schwartz (2001) delimita bem onde é o extremo dessa discussão, até que ponto o empréstimo estrangeiro contribui para a construção de algo “novo” em termos de cultura brasileira? Ainda, por contraponto, questiona-se até onde a arte brasileira se retroalimenta, se baseia em si, ou, se projeta/representa? Como se portar diante de uma natureza tão díspar que chega a confundir aos seus próprios na hora de observar e representar a vivência local?

Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato. As suas manifestações cotidianas vão do inofensivo ao horripilante. O Papai Noel enfrentando a canícula em roupa de esquimó é um exemplo de inadequação. Da ótica de um tradicionalista, a guitarra elétrica no país do samba é outro. Entre os representantes do regime de 64 foi comum dizer que o povo brasileiro é despreparado e que democracia aqui não passava de uma impropriedade. No século XIX comentava-se o abismo entre a fachada liberal do Império, calcada no parlamentarismo inglês, e o regime de trabalho efetivo, que era escravo. Mário de Andrade, no Lundu do escritor difícil, chamava de macaco o compatriota que só sabia das coisas do estrangeiro. Recentemente, quando a política de Direitos Humanos do governo Montoro passou a beneficiar os presos, houve manifestações de insatisfação popular: por que dar garantias aos condenados, se fora da cadeia elas faltam a muita gente? Dessa perspectiva, também os Direitos Humanos seriam postiços no Brasil... São exemplos desencontrados, muito diferentes no calibre, pressupondo modos de ver incompatíveis uns com os outros, mas escolhidos com



propósito de indicar a generalidade social de uma certa experiência. Todos comportam o sentimento da contradição entre a realidade nacional e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo. (SCHWARTZ, 2001, p.01)

Diante dessa extensa exemplificação de como pode-se configurar a relação de autoria e cópia dentro ainda da discussão de formação da identidade nacional, adiciona-se então uma outra investigação, já que tal relação (autoria/cópia) parece ser uma constante da produção humana, como se relacionar e posicionar diante de uma questão inerentemente complexa?

Seria mais exato e neutro imaginar uma seqüência infinita de transformações, sem começo nem fim, sem primeiro ou segundo, pior ou melhor. Salta à vista o alívio proporcionado ao amor-próprio e também à inquietação do mundo subdesenvolvido, tributário, como diz o nome, dos países centrais. De atrasados passaríamos a adiantados, de desvio a paradigma, de inferiores a superiores (aquela mesma superioridade, aliás, que esta análise visa suprimir), isto porque os países que vivem na humilhação da cópia explícita e inevitável estão mais preparados que a metrópole para abrir mão das ilusões da origem primeira (ainda que a lebre tenha sido levantada lá e não aqui). Sobretudo o problema da cultura reflexa deixaria de ser particularmente nosso, e, de certo ângulo, em lugar da almejada europeização ou americanização da América Latina, assistiríamos à latino-americanização das culturas centrais. Essas palavras decaem sobre a construção da imagem nacional diante de suas linguagens, suas expressões, é possível estabelecer que ao observar como um país age diante de seu painel cultural é uma maneira de entender como se pensa e organiza aquela comunidade, sendo assim, cabe uma observação para a forma em se enxerga os valores nacionais. (SCHWARTZ, 2001, p. 06)

Como postula o autor, ao entender as relações subjetivas que se inter-relacionam para então construir a identidade nacional, deve-se manter a ciência que tais fatores coexistem e não são sobrepostos, independente de suas origens sociais, as contribuições culturais das mesmas vão interagir e se reproduzir a sua própria maneira ou necessidade, carregando em si as centelhas necessárias de cada fonte para se compor, tal qual na química se observa a composição da matéria em suas diversas formas, cada construto cultural tem sua necessidade própria em sua composição, quanto de africanidade ou de europeu tem em o que quer que seja, o tem por necessidade própria, e não necessariamente é uma construção racionalmente motivada, emana da subjetividade coletiva, que é composta de fontes diversas.

O autor ainda destaca como o modernismo conseguiu entrar em consonância com esse processo e tirar dele uma práxis; “Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas extraordinárias.” (Schwartz, 2001, p. 07-08).

E quando se pensa no Brasil de hoje refletindo em sua constituição histórica, frisa-se que “visto do ângulo da cópia, o anacronismo formado pela justaposição de formas da civilização moderna e realidades originadas na Colônia é um modo de não-ser, ou ainda, a realização vexatoriamente imperfeita de um modelo que está alhures.” (Schwartz, 2001, p. 15-16), esse modo anacrônico cria sua dialética própria, suas linguagens resultantes dessas instituições em contato, criam um contexto rural e urbano ao mesmo tempo, justapondo existências sociais.

Decorrendo dessas explicações, cabe então uma reflexão perante ao comportamento da formação da identidade nacional diante da chegada do capitalismo, ao se compor como um espaço anacrônico, como demonstrado anteriormente, o Brasil acaba por se tornar um corpo tecido por diversas vozes posicionadas em tempos e estaturas sociais diferentes, esse painel de diferenciação do panorama se tornou a tônica para a definição da imagem nacional diante da nova era. até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de "país novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de "país subdesenvolvido". Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. (CÂNDIDO APUD MELLO, 1989, p. 140)

A exposição apresentada tem como objetivo corroborar a ideia defendida aqui, que o Brasil tem em sua composição um estado de alteridade que perpassa diversas camadas de sua existência. Essas forças estão presentes desde a formação do país ou seus primeiros arranjos para tal. Diante dessa natureza tão caótica de plural, forma-se uma sociedade tão complexa quanto, que expõe em suas minúcias o aprimoramento de diversas linguagens em confronto, isso se torna uma diretriz operacional, que perpassa diversas ambiências da existência, da arte ao comércio, da cultura ao social, não traça um curso reto ou uma relação única, da mesma forma apresenta-se a cultura brasileira às luzes do capitalismo, como um reflexo natural.

Portanto, pode-se concluir que: o Brasil acabou incorporando dentro de sua identidade desde o início de sua formação cultural a interação como ferramenta de autoconstrução o que criou um contexto que popularizou como uma práxis política, social, o Brasil como terra de oportunidades, onde há espaço para todos. Da mesma forma, é possível ver na construção cultural essa característica ser percebida e justificada de maneira interna e externa. Isso se conecta com o âmbito exposto anteriormente, que coloca a existência brasileira como um composto anacrônico, a organização cultural do Brasil reflete esse aspecto nas mais profundas dimensões,

A cultura das classes populares, por exemplo, encontra-se, em certas situações, com a cultura de massa; esta com a cultura erudita; e vice-versa. Há imbricações de velhas culturas ibéricas, indígenas e africanas, todas elas também polimorfos, pois já traziam um teor considerável de fusão no momento do contato interétnico. E há outros casamentos, mais recentes, de culturas migrantes, quer externas (italiana, alemã, síria, judaica, japonesa...), que penetraram fundo em nosso cotidiano material e moral. Sem esquecer a presença norte-americana, que vem representando, desde a Segunda Guerra Mundial, uma fonte privilegiada no mercado de bens simbólicos. (BOSI, 1987, p. 08)

Importante salientar que a característica da interação cultural como uma ferramenta de autoconstrução da identidade cultural não é uma propriedade da cultura brasileira, ou de uma cultura única. O autor aponta como o processo acontece de maneira natural no intercuro de qualquer cultura. De qualquer forma, o interesse do recorte feito é de se observar como esse processo acontece e impacta a formação da identidade da cultura brasileira, demonstrando suas raízes plurais que também assim se reproduzem: imbricados étnicos em constante mutação e evolução.

De forma mais sintética, pode-se entender a interação cultural não apenas como um fator histórico ou social na formação da cultura brasileira, mas também como uma ferramenta de que a mesma se utiliza para se construir, como uma característica biológica natural de seu organismo, tão quanto é importante entender que todas culturas, ou organismos, tem essa característica que influência de maneira diversa em sua construção, a maneira que aqui foi ressaltada tem o enfoque na identidade popular brasileira. O autor destacado anteriormente ainda conclui que, ao se olhar para a cultura pelo viés da interpretação, começa-se a perceber o imbricado de forças que agem e a compõem:

Mas quando nos deslocamos desse ângulo de espectadores atônitos para o de analistas e intérpretes ou melhor ainda, para o de criadores de cultura, entrevemos, em meio ao labirinto de vozes e imagens, algumas linhas de força mais claras que, perseguidas até o fim, remetem a estruturas sociais diferenciadas. (BOSI, 1987, p. 08)

Tendo em vista o pensamento exposto anteriormente como um padrão de como as culturas se compõem, e ao mesmo tempo, trazendo esse conceito aplicado para o contexto da cultura popular, e como as relações sociais, culturais, imagéticas e discursivas se comporão na mesma, leva-se então, de novo, em consideração as palavras de Bosi (1987), onde a autora descreve os possíveis campos culturais em que se busca o enriquecimento subjetivo de seu povo, diferente por exemplo, da cultura de massas, criando um espaço de resistência a essa tendência capitalista justamente por não serem culturas que nasçam no ciclo desse tempo e que se relacionam diretamente com um grupo de pessoas em específico, fazendo da proximidade um fator em favor da sobrevivência através do tempo, porém além disso, é possível observar claramente com essa pontuação uma ação prática dos conceitos levantados pelo autor quando fala de diversas forças e as explica em ação.

Volta-se o destaque para as palavras já citadas de Bosi, onde a autora enfoca o caráter da resistência cultural deve ser frisado, pode ser intencional ou não, porém de todas formas, faz parte da natureza desses meios em que se inserem, e uma vez que uma cultura se destoa cria ali sua forma de resistência, como um instrumento que se desafina sem intenção e chama atenção para si por seu erro, simboliza uma forma de resistência, não intencional, porém ao se destacar, aquela cultura sua dialética própria e começa a viver independente de outros circuitos, por assim dizer, e apontando como essa forma própria de dialética pode se dar, usando como foco a cultura popular.

O tempo da cultura popular é cíclico, Assim é vivido em áreas rurais mais antigas, em pequenas cidades marginais e em algumas zonas pobres, mas socialmente estáveis, de cidades maiores. O seu fundamento é o retorno de situações e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor. (BOSI, 1987, p. 11)

Além disso, a autora destaca como essa continuidade se dá. Já que a cultura popular perdura pelo tempo, como ela o faz? Ao alcançar um novo limiar no tempo, toda cultura se encontra com o novo, e nessas inovações da história, nesses contatos, também em como a cultura reage diante deles que se pode entender como e se tal cultura perdurará, nesse aspecto de novo o caráter do jogo da interação humana com as experiências demonstra-se como uma forma apurada de se apropriar das circunstâncias para conseqüentemente criar uma narrativa das/sobre as mesmas.

Sempre que uma inovação penetra a cultura popular, ela vem de algum modo traduzida e transposta para velhos padrões de percepção e sentimento já interiorizados e tornados como que uma segunda natureza. De resto, a condição material de sobrevivência das práticas populares é o enraizamento. (BOSI, 1987, p. 11)

A contribuição inerente que é possível do contato das realidades brasileiras é a força motriz para a concepção de linguagens muito peculiares por exprimirem justamente uma perspectiva muito particular em sua organização, a todo momento dentro do universo cultural brasileiro é possível observar culturas de tempos e lugares distintos confluindo dentro da construção conceitual da cultura brasileira.

O exemplo trazido por Bosi acima, é uma concretização dessas realizações dialógicas que perfazem a identidade nacional, por ter esse caráter adaptativo desde sua concepção, quando ocorre o diálogo entre culturas diferentes, há sempre uma forma de se criar uma materialização daquele diálogo. Isso se dá em vias de fato na cultura através dessas adaptações que surgem no decorrer do tempo, das inserções, dos empréstimos, das atualizações, variações na mais mínima forma que decorrem como eco do cruzamento de vozes diferentes. Por fim, o consenso de forças que se repelem por natureza. A cultura popular tem nessa força de adaptação e criação linguística a resposta para sua sobrevivência, é sua natureza abrigar em seu repertório o discurso que ainda não faz parte, sempre que necessário, então, dá-lhe o entonamento necessário para se tornar aceitável dentro do âmbito popular, e assim se cria um produto cultural que se atualiza por necessidade, marcando a cultura popular como um corpo de estrutura maleável mas não insustentável por isso, muito pelo contrário, é dessa maleabilidade dialógica que a cultura popular retira todos os elementos necessários para sua existência através dos tempos.

Sendo assim, marca-se que, ao se pensar em cultura popular doravante, é necessário lembrar de suas implicações como tal, uma cultura que sobrevive e resiste justamente por sua capacidade adaptativa. Por essa razão, a discussão segue de acordo as palavras trazidas por Bakhtin, que observa como aspecto positivo a reprodução da cultura popular na literatura erudita.

Bakhtin enxerga de maneira clara a importância de ter fontes na cultura popular e como essas fontes se configuram na obra pronta. Tal observação não é apenas um movimento de análise de arquitetura interna ou externa, mas juntamente a isso, é também um trabalho panorâmico onde é possível enxergar os detalhes de cada figura diante de um todo maior do qual fazem parte. Processo que vai resultar em uma análise intensa, porém aqui sendo direcionada para alguns recortes que o autor utiliza para conceituar esse processo de adaptação:

Para nós, entretanto, sua principal qualidade é de estar ligado mais profunda e estreitamente que os outros às *fontes populares*, fontes específicas (as que Michelet cita são com certeza bastante exatas, mas estão longe de serem exaustivas); essas fontes determinaram o conjunto de seu sistema de imagens, assim como sua concepção artística. E é justamente esse caráter popular peculiar e , poderíamos dizer, radical, de todas as imagens de Rabelais que explica que o seu futuro tenha sido tão excepcionalmente rico, como o sublinhou exatamente Michelet. É também esse caráter popular que explica “o aspecto não-literário de Rabelais, isto é, sua resistência a ajustar-se aos cânones e regras da arte literária vigentes desde o século XVI até aos nossos dias [...]”. (BAKHTIN, 1993, p. 02)

Nota-se através do trecho que, quando a cultura erudita procura fazer o movimento de adaptação ocorre uma problemática inédita no panorama da cultura popular, ao se propor fazer o mesmo, como o autor retrata, o mesmo elemento que torna a obra de Rabelais rica e tão plurissignificativa, também, desponta como destoação diante dos padrões socioculturais da erudição. Em termos, é possível ainda refletir de modo para a ideia de classes, a cultura do povo em geral está aberta a receber ou adaptar o que precisar da cultura erudita, porém, em contrapartida, a cultura erudita encontra dificuldade em assimilar qualquer nova contribuição vinda da cultura popular para seu universo cultural. Esta relação se reflete no modo como o autor sublinha a dificuldade do cânon erudito assimilar uma obra que é tão importante.

As próximas páginas tecem uma discussão que busca entender o processo já descrito da apropriação dialética envolvida no processo de sobrevivência das culturas. Uma análise e

discussão mais aprofundada acerca de tópicos vistos nessa seção serão destrinchados nas próximas páginas, criando uma perspectiva maior sobre como a apropriação dialética/cultural se insere no processo da resistência e permanência de um povo/cultura.

### **1.2.2 Diálogos e Apropriações entre Linguagens e Culturas**

A literatura oral se confunde com a história, e ainda se mescla em diversos espaços possíveis dentro da existência humana, desde sua rememoração em outras artes mais novas, até mesmo o uso de suas características para se sustentar estudos de diversas áreas com seus saberes. A grosso modo pode-se pensar na contribuição da “sabedoria popular” de uma maneira geral à diversas configurações do conhecimento erudito, tamanhas apropriações não apenas demonstram o impacto cultural que a mitologia tem na formação da sociedade contemporânea, mas ainda, essa apropriação demonstra uma importante relação entre não apenas conhecimentos diferentes, mas também as classes que os mesmos representam, e ainda mais, quando se consegue olhar a reminiscência da mitologia no mundo moderno é tão quanto, visualizar a materialização do diálogo entre tais extremos e o resultado disso como parte fundamental da construção de uma identidade.

Não é preciso argúcia para determinar a importância da Literatura Oral nas ciências pedagógicas e a experiência credenciada pela psicologia popular para os conhecimentos administrativos. Quando o estudo da religião, mitos, lendas, superstições, ritos, alimentação, utensílios domésticos, etc., se confunde com os objetivos da Etnologia e mesmo da Antropologia cultural, a Literatura Oral é uma “constante” folclórica que não pode ser discutida. (CASCUDO, 2006, p. 24-25)

O destaque para as palavras expostas vai para a observação, onde é possível entender que existe uma “constante folclórica” exposta pelo autor. Tal conceito se refere à essa relação de consolidação da interação entre culturas populares e eruditas em um construto subjetivo social, seja ele qual for, em qualquer tempo que estiver. Portanto, é possível então fazer um marco para a conceitualização do autor, que além de situar como o conhecimento popular pode permear a

produção cultural, também declara que este é um fato comum, sendo assim, é possível então definir com mais clareza o objetivo desta seção: teorizar acerca da constante folclórica presente no processo da formação da cultura popular/literatura de cordel, o que pontua como natural os processos de dialogismos na formação da identidade cultural como um todo.

Certo da amplitude que o assunto evoca, fica então decidido que o enfoque se dará em torno do contexto da criação do mito da Cachorra Helena, porém, analisando o mito como o resultado de um processo. Sendo assim, a observação da constante folclórica se voltará mais precisamente para as relações envolvidas na concepção de literatura oral, e escrita, tendo o cordel como produto do diálogo das mesmas.

Para a discussão ficar melhor definida, algumas pontuações seguem-se nas próximas linhas a fim de estabelecer em que definições estão sendo referenciadas algumas expressões, tais como cordel e literatura oral. Para isso, a definição de Cascudo é novamente trazida para o trabalho, neste ponto para centralizar os conceitos mencionados. Segundo o autor pode-se definir acerca da literatura de cordel, por exemplo que a literatura de cordel se trata de uma

Denominação dada em Portugal e difundida no Brasil referente aos folhetos impressos,, compostos em todo o Nordeste e depois divulgados pelo Brasil. [...] Existentes desde o século XVII em Portugal, correspondiam aos *pliegos sueltos* na Espanha, consoante menciona Ramón Menéndez Pidal. Literatura popular impressa que se conhecia também na França pela denominação de *literature de colportagesm* literatura ambulante”. A literatura de cordel desses países emigrou para o Brasil, ingressando no patrimônio de cultura oral. Manuel Diégues Júnior diz que “tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria, forte, atranete, vasta, a literatura de cordel. Esse ambiente social oferecia condições que propiciariam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo de forma escrita”. Nas cantorias da literatura oral do Nordeste, continua Manuel Diégues, “encontramos dois tipos de poesia: um *tradicional*, que está sempre na memória dos cantadores... outro é o *improvisado* (o repente, o verso do momento), dito em face de um fato momentâneo ou a propósito de uma pessoa presente; este último é o autêntico improviso, muito comum sobretudo no desafio”. (CASCUDO, 2000, p. 332)

Como é possível observar diante das palavras do autor, a cultura nordestina por si já é o leito de uma complexa inter-relação cultural. O nascimento do cordel se dá do cruzamento de diversas fontes que se convergem no painel da cultura popular e sua adaptação dá o segmento final desse intercuro. Do ponto de vista dialógico, é evidente que o cordel se realiza como o



aprimoramento de vozes diversas convergindo em um espaço, causando não confusão, mas, criando uma linguagem única, como uma ópera cacofônica. Como se percebe, a análise se guia não pelo que o cordel é, mas o que ele representa em sua existência, sua significação que materializa-se em uma fórmula que pertence ao povo brasileiro, mas que percorreu uma Europa de história para se tornar o que é hoje.

Tudo isso acontece, vale lembrar, no universo da cultura popular, que tem como literatura toda linguagem ágrafa que é dominada pela cultura em questão, sugerindo portanto, uma pontuação sobre a referenciação do termo literatura oral. De novo, segue-se as conceitualizações organizadas por Cascudo ao comentar que:

O termo foi criado por Paul Sébillot (1846- 1918) no seu *Littérature Orale de la Haute-bretagne, 1881*, e reúne contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, parlandas, cantos, orações, frases feitas tonadas tradicionais ou denunciando uma *estória*, enfim todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não-gráficos. O termo genérico, que se popularizou e consagrou, deve ser esclarecido. [...] A literatura oral sofreu influências tanto dos portugueses e africanos, quanto dos indígenas, preservando-se na memória do povo. (CASCUDO, 2000, p. 333-334)

Ao definir literatura oral diante dessas palavras, busca-se retomar para o trabalho o foco na análise desse caráter de confluências, nas mais diversas estruturas que é a cultura popular brasileira, se anteriormente foi justificada a razão desse movimento, agora, busca-se demonstrar de maneira mais próxima a ocorrência dessas forças colidindo e de seus choques o surgimento da concretização de novas dialéticas.

Sem levar os demais pontos apresentados em vista, fazendo um pequeno recorte ao observar tantos conceitos que contribuem para a formação dialética da cultura popular, ainda assim, é possível identificar que essas relações continuam se dando em diversas formas, tanto isoladas quanto na arquitetura do processo como um todo, ao exemplo do folclore, como visto, se torna basicamente o fruto da adaptação da cultura erudita do universo popular, cria-se outra narrativa quando a mesma prática/discurso é narrada por outra classe social/grupo. A literatura diante disso se coloca como a representação do imaginário popular e a tradição erudita como obviamente a cultura

das elites culturais. Mas ainda, diante de tantos universos narrativos é possível observar uma constante que perpassa-os completamente.

Quando se fala de algo como a constante folclórica<sup>3</sup> dentro da literatura, seja oral, ou erudita, é possível imaginar a relação entre um corpo e a pele que o reveste, não apenas de modo externo, ou alguma área específica, mas está presente em todo corpo da obra de maneira interna e externa, como um tecido de subjetividade feito de fragmentos da oralidade misturados com o erudito, produzindo uma fibra que envolve toda produção humana que nasça na subjetividade. Claro que há obras em que essa relação é mais aparente, outras, vão ter traços mais ocultos, porém não invisíveis o bastante para apagar em si a marcação desse hibridismo, como por exemplo, em sua arquitetura ao invés do seu produto, ou ainda, ser um produto “popular” destinado a um público erudito, enfim, é possível observar essa interação de maneira tanto macro quanto micro quando se analisa uma obra literária seja de qualquer origem.

Então assim, marca-se mais um dos pontos cruciais desta dissertação que é a percepção das interferências culturais na construção de nosso corpus e a consequência da observação de valores advindos da tradição oral, por vezes, da constante folclórica na produção cultural seja erudita ou popular:

As histórias da literatura fixam as ideias intelectuais em sua repercussão. Ideias oficiais das escolas nascidas nas cidades, das reações eruditas, dos movimentos renovadores de uma revolução mental. O campo é sempre quadriculado pelos nomes ilustres, citações bibliográficas, análise psicológica dos mestres, razões do ataque ou da defesa literária. A substituição dos mitos intelectuais, as guerras de iconoclastas contra devotos, de fanáticos e céticos, absorvem as atividades criadoras ou panfletárias. A literatura oral é como se não existisse. Ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibrações e movimento, continua rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato. (CASCUDO, 2006, p. 25)

---

<sup>3</sup> É a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários, além de sua funcionalidade. A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recorrentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência, estática, embora renovada, na dinâmica das águas-vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao seu ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. (CASCUDO, 2000, p. 240)

Mas claro, apesar de tanta discussão centrar-se nas variações e cruzamentos é necessário fazer uma pontuação acerca do caráter fixo que principalmente a literatura oral tem, pois, não é que pela existência dos hibridismos dados pela interação entre o erudito e o popular, que deve-se julgar que a cultura popular está totalmente formada de valores maleáveis, o que acontece é que na realidade existe o que pode se chamar do cânon popular, que dele despontam fragmentos que serão apropriados após um diálogo entre culturas (popular e erudita), repetindo o curso da constante folclórica, como o próprio autor destaca:

Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis dos seus gêneros. É como um estranho e misterioso cânon para cujo conhecimento não fomos iniciados. Iniciação que é uma longa capitalização de contatos seculares com o espírito da própria manifestação da cultura coletiva. (CASCUDO, 2006, p.26)

Pode-se observar esse movimento acontecendo de maneira inversa sendo retratado nas análises que Bakthin faz ao demonstrar que esse aspecto da constante é algo inevitável tanto para a cultura popular quanto para a erudita. Nenhuma delas é capaz de se isolar o bastante para impedir que haja contato entre ambas e que surjam frutos do mesmo;

É o que se passa, principalmente, com o motivo da loucura ou da estupidez do herói Lysis. Como no *Dom Quixote*, o tema da loucura permite desdobrar em torno de Lysis um completíssimo leque de coroações e destronamentos, disfarces e mistificações carnavalescos. Esse tema permite igualmente ao restante do mundo abandonar a trilha banal da vida oficial e integrar-se na loucura carnavalesca do herói, Por mais enfraquecidos que estejam esses motivos, eles encerram contudo as faíscas do riso da festa popular que acompanham o “baixo” material e corporal regenerador. Mas esses vestígios profundos dos motivos e imagens tradicionais do carnaval exteriorizam-se quase contra a vontade e consciência do autor. (BAKTHIN, 1993, p. 90)

Nessa passagem é importante frisar que as características expostas pelo autor são atribuídas para a festa popular e incorporadas na literatura, ou seja, que a partir da comemoração medieval popular criou-se um cânon diverso de narrativas e imagens que foram adaptadas para a cultura erudita através da literatura. Ainda não é o foco da discussão sobre os pormenores desse processo, mas, contribui para entender seu funcionamento, tanto pela via popular, quanto pela via erudita.

Quando se soma todas discussões feitas até o presente momento, é possível estabelecer que a) a constante folclórica é inevitável, b) o cânon do imaginário popular que apesar de não ser totalmente independente do erudito, cria sua reserva identitária como fator majoritário em sua constituição, traz para si aspectos vindos da cultura erudita como memória de um contato que resulta em aprendizado, e como citado na página 07, c) os ritos populares evocam situações ciclicamente atemporais que tem como objetivo maior reforçar o enraizamento. Observando essa série de fatos é possível montar um panorama maior, onde essas relações tão complexas em sua constituição dialogam.

Colocando os fatos apresentados em uma sequência mais ordenada, é possível então entender como tal diálogo acontece entre as partes. O diálogo entre tradição erudita e a tradição popular pode ser visto como a fonte do processo de formação e renovação da cultura, visto que esse processo não decai em superficialmente criar uma ligação que apenas tenha valor simbólico dessa interação, por sua formação tão plural em tantas dimensões a cultura brasileira se configura como um prisma, no qual sua luz é resultado da junção de tantos outros reflexos vindos de momentos e locais diferentes, a polifonia é a constante, porém, ela se coloca como característica facilitadora para a criação de dialéticas novas, narrativas inéditas, se tornando então, marca definitiva em toda formação de relação cultural no panorama brasileiro, tanto erudito, quanto popular.

Essa renovação que pode ser vista desde a narrativa cordelista que rememora monstros que habitam o imaginário íbero-cristão pelo nordeste até nas inovações cinematográficas que saem todos os anos. Como é possível observar, é um processo complexo que se dá de formas tão múltiplas quanto podem ser as relações humanas, tão quanto em que tempo da história vai se passar, em que lugar, enfim, são inúmeros os fatores que vão definir esse construto subjetivo final que terá seu formato conforme a necessidade do grupo sociocultural que o produziu, não importando quão heterogêneo seja tal grupo. Dessa forma, justifica-se então a existência do cordel, por exemplo, que é uma adaptação da literatura oral para o universo da escrita, porém uma observação mais específica

sobre o mesmo será feita adiante, aqui, o ponto é esclarecer como essas relações culturais se dão e em sua base, criando diversas formas de sustentar um diverso universo imaginário coletivo.

Apesar de não seguir exatamente o mesmo procedimento, na presente pesquisa busca-se dar atenção há uma construção causal de um arquétipo literário, porém, para conceber essa criação leva-se em consideração também o fator histórico, como levanta Bahktin ao demonstrar a importância da pesquisa alegórica-histórica para a análise de uma obra, por compreender essa contribuição, as palavras a seguir seguem-se como uma orientação para a importância que a construção histórica de suas alegorias contribuem para uma análise contextualizada da mesma:

Data do século XVI a primeira ideia de interpretação histórico-alegórica. Jacques Auguste de Thou, célebre historiador da segunda metade do século XVI, emitiu o seguinte julgamento sobre Rabelais nas *Memórias da vida M. de Thou*: “[...] ele compusera um livro muito espiritual, no qual, com uma liberdade de Demócrito e um humor sem limites, e usando nomes fictícios diverte seus leitores, através do ridículo que atribui a todos os estados da vida e a todas as condições do Reino.” (BAKTHIN, 1993, p 95)

Mapear a condição histórica de uma alegoria literária, como propõe o autor, já é uma forma de pressupor um histórico imagético para um signo com sua própria diegese. Entender essa afirmativa é perceber o texto que a imagem propõe, mais ainda, é buscar as fontes que o originam. Diretriz chave para a compreensão crítica da composição de uma obra de arte como tal.

Quando um estudo como esse é possível, se tem como uma afirmativa inicial: as produções culturais por mais que sejam adaptadas, depois que são compostas criam seu próprio universo e circulam no mesmo, ao serem transportadas em uma obra, se observa uma fusão de diferentes subjetividades em torno de uma nova aparência, que sempre remete a seu ciclo anterior. Assim é possível observar nos estudos feitos na obra de Rabelais trazidos por Bakhtin:

Esse é um julgamento do trabalho de um homem do século XVI que apanhou muito bem os traços essenciais da obra de Rabelais. Mas ao mesmo tempo trata-se já do julgamento de um homem da *segunda* metade do século, para quem o riso de Rabelais tem frequentemente tonalidades bufas e que procura, sob os nomes

fictícios, pessoas perfeitamente *identificadas* e acontecimentos perfeitamente *precisos*, isto é, que começa a superestimar o elemento alegórico da obra. É certo que, já a partir do século XVI, se começou a substituir às personagens de Rabelais e aos diferentes episódios do seu romance certas personagens históricas, certos acontecimentos da vida política e da corte. Essa tradição, que continua no século XVII, foi adotada pelo método histórico-alegórico. (BAKTHIN, 1993, p. 96)

A consequência do mesmo estudo ter sido continuado em tempos diferentes por pessoas diferentes fez com que uma mesma análise se expandisse e amadurecesse, começando a diagnosticar cada vez mais signos que antes não estavam sendo incluídos na pesquisa, tais como a influência dos fatos sociais da época em que a obra foi produzida juntamente ao panorama da cultura popular. Dessa forma, é possível ter uma noção maior de como Rabelais se preocupava em criar sua obra, trazendo aspectos diversos.

Sua obra não é rica apenas por trazer a cultura popular medieval para a construção de uma nova literatura, ela também o faz entendendo como “popular” o todo que envolvia o povo, seus hábitos, seus credos, suas dores e felicidades, tudo isso existe em um contexto, o riso não acontece por si, é preciso o rei para ser destronado, para haver um rei é preciso automaticamente imaginar o contexto político dessa situação que já destoa do contemporâneo, e é justamente por isso que se necessita um cuidado ao analisar, pois é preciso ver que não existe apenas uma constante folclórica, ela traz em si também questões além-literatura, como política, cultura, sociedade de uma forma geral. No caso da relação do riso, o autor fala que ele acontece basicamente como uma forma de depreciação da autoridade local, personificada majoritariamente pelo rei, podendo variar, o humor demonstra por aí que sua criação tem uma função política, cultural e demonstra valores da construção social de uma época:

Por trás de cada uma das personagens, cada um dos acontecimentos de Rabelais, figura uma personagem e um acontecimento histórico ou da vida da corte perfeitamente identificável, sendo o romance no conjunto apenas um sistema de alusões históricas; o método procura decifrá-las, apoiando-se por um lado sobre a tradição vinda do século XVI, e por outro, sobre a confrontação das imagens de Rabelais com os fatos históricos da sua época e sobre toda espécie de suposições e comparações. Uma vez que a tradição é contraditória e que todas suposições são sempre até certo ponto arbitrarias, compreende-se facilmente que a mesma

personagem ou acontecimento seja decifrado de maneira diferente pelos diversos autores. (BAKHTIN, 1993, p. 97)

Então, de maneira sucinta, sobre a pesquisa presente, pode-se estabelecer que a mesma se baseia em preceitos que vem sendo executados por autores diversos ao passar do tempo, para identificar as manifestações populares expressas em uma obra, mas não apenas isso, entender, ou buscar ao menos, as diversas vozes que se presentificam dentro do conteúdo a ser analisado, melhor dizendo, buscar estabelecer um estudo histórico-alegórico sobre o mito da Cachorra Helena identificando em sua narrativa imagens e outras formas representadas em sua narrativa.

Mas isso acontece em outro momento do trabalho. A próxima sessão se trata de uma observação acerca das ideias expostas neste tópico aplicadas ao contexto do cordel, que discussão é possível levantar acerca de um gênero que por si só representa o hibridismo cultural entre o popular/oral e o erudito/escrito? É tentando responder tal pergunta que as próximas linhas são escritas.

### **1.3 Cordel, o palco do hibridismo**

Ao conceber a mitologia e seu espaço de existência é possível imaginar dois grandes cenários, o primeiro o contexto de grandes livros de literatura clássica, outro é o imaginário popular, onde mitos se encontram de maneira inumerável.

A relação da permanência do arquétipo mitológico transitando entre esses dois universos e como ele se configura em cada um, é antes de tudo, a relação entre dois meios culturais distintos, relacionados com uma marcação social clara. A cultura popular em sua maior parte habita o mundo da oralidade, segundo Cascudo (2006), “a literatura oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição”, em seu aparato a “oralidade” como fonte de conhecimentos, como cultura, abarca não apenas linguagens que dependam do som, mas, todo tipo de linguagem que nasce como prática popular, porém ágrafa, portanto, aqui se traça uma

característica peculiar da literatura oral, ao se estabelecer que esses causos, danças, ritos também entram no universo de uma espécie de literatura “imaterial”. É possível ao mesmo tempo entender a literatura erudita como material, justamente por se tratar de escrita, que precisa de uma superfície, precisa ser visível, enfim, precisa ocupar um espaço físico permanente, enquanto a literatura oral pode ser reavivada apenas quando necessária. Esse aspecto implica uma série de dinâmicas diferentes ao se imaginar as formas possíveis de se relacionar com tais literaturas.

Ao juntar essas informações quando se pensa na formação nacional um vislumbre acerca da função da literatura oral na formação do país começa a despontar, claro, a tradição erudita com sua importância e composição compõe com a literatura oral as bases do processo de formação da identidade nacional, esse dualismo também reflete um embate de classes, onde as camadas mais populares estão relacionando-se com a literatura oral e uma elite menor com a cultura erudita. Essa dualidade é percebida numa passagem em que o autor exemplifica o aprendizado de cada uma;

A literatura que chamamos de oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas, nas noites de “novena”, [...]. Ninguém deduzirá como o povo conhece a sua literatura e defende as características imutáveis dos seus gêneros. (CASCUDO, 2006, p. 25-26)

O instinto de sobrevivência da cultura oral que o povo demonstra nas palavras acima, acaba por criar um esquema de tradição extenso com várias espécies de atividades em seu arcabouço, compreendendo relações de naturezas diferentes, produzindo e conservando conhecimentos de variadas espécies:

A Literatura Oral brasileira reúne todas as manifestações da recreação popular, mantidas pela tradição. Entende-se por tradição, *traditio*, *tradere*, entregar, transmitir, passar adiante, o processo divulgativo do conhecimento popular ágrafo. É a quase definição dicionarista do Morais, na edição de 1831: “Tradição, notícia que passa sucessivamente de uns em outros, conservada em memória, ou por escrito.” (CASCUDO, 2006, p. 27)



Por se passar por um vasto campo, pode-se dizer seguramente que a literatura oral compreende um universo cultural substancialmente plural linguisticamente, decorrendo no envolvimento de diversas inteligências em seu processo de concepção, pois desde uma dança a um mito pode ser incluído. Essa amplitude demonstra também a complexidade de códigos que se intercomunicam no processo de manutenção dessa tradição.

Retomando reflexões anteriores, pode-se afirmar, que o Brasil como espaço cultural é uma construção anacrônica que força contextos totalmente diversos a conviverem em um espaço muitas vezes hostil. Essa afirmação é crucial para podermos pensar qualquer relação decorrente dessa discussão. O Brasil é um espaço de confronto de culturas desde seu nascimento, ou ainda reformulando, mais precisamente pode-se afirmar que o próprio Brasil é o fruto desse confronto, a partir de então é possível situar o que Bosi acaba de afirmar, é nesse campo de batalhas que se encontra tais culturas, suas delimitações diante desse contexto é por consequência uma relação de poder, dominação e submissão.

A forma como as culturas se dividem ou estratificam é apenas um reflexo de sua reação diante da organização social do sistema vigente, “nem a cultura popular tradicional nem a cultura erudita moderna constroem-se a partir de um regime de produção em série” (BOSI, 1987, p. 10-11), olhando por esse viés é possível enxergar que grupos sociais, independente de sua origem, necessitam de um tempo diferenciado do próprio modelo de vida proposto pelo capitalismo para experienciar sua cultura.

Continuando esse pensamento, tendo como foco a literatura oral, é possível voltar ao que já foi citado acerca de tradição, e revisitar essa ideia com uma nova abordagem, trazendo para a coexistência da mesma, o contexto econômico, já que, a literatura oral habita um tempo que é diferenciado dos padrões capitalistas, fica possível observar a tradição como não apenas como veículo mas também como uma forma de sobrevivência da cultura popular, esse caráter leva a tradição a um patamar de característica crítica, demonstrando ser um signo de oposição ao molde capitalista de vivência ou produção, juntamente serve também como garantia de sobrevivência da mesma diante do contexto apresentado, através da tradição, a cultura popular se destoa, resiste e sobrevive, essa característica vai ser explorada em favor das produções culturais que compõem o mundo da literatura oral cada uma à sua forma.

E em paralelo às questões ditas, o cordel acontece como o palco para essas realizações, ou ainda, como uma materialização das mesmas. Um contraste entre as literaturas eruditas e a literatura

de cordel deve ser traçado, pois, mesmo que o cordel pertença à língua escrita, ele ainda se configura como fora concebido: como literatura oral. E a literatura oral ocupa um espaço social diferente da erudita, transporta valores, imagens, ideias e discursos diferentes dos que podem ser vistos como padrão na literatura erudita. Porém, cabe estabelecer que:

Cobra-se, exatamente, das chamadas artes do povo, que não sejam ambíguas e não carreguem um inevitável lastro de confirmação da situação de dominação; que tenham, de uma vez e por milagre (só pode ser), uma autonomia que não podem ter numa sociedade de classes. (BOSI, 1987, p. 70)

Entender que o cordel pertence a um outro universo, não deve se tratar de superestimar ou de subestimar tal literatura, mas, de entendê-la como uma produção que reflete seu meio, como o construto complexo de diversas fontes que é. O cordel vive sob um circuito totalmente próprio, ou melhor dizendo, o cordel está instalado dentro de um sistema linguístico próprio que é dissociado do modelo erudito,

Tudo na literatura de folhetos aponta para essa *prática material* – para essa *produção* (atividade de produção) – como seu fundamento e principal forma de resistência. Onde esse dado se expressa e configura de maneira mais radical (de raiz) é justamente nas características do “texto único”. O conjunto de seus intercursos cria uma constância de referências a si mesmo, mas não no sentido de uma metalinguagem de significados, pois a interrelação, dando-se permanentemente ao nível de *modos de formar* e produzir texto, aponta sem possibilidade de dúvida para sua *produção*, para a atividade histórica (*situada historicamente*) de sua *enunciação*, e não para cristalizações finais de enunciados. A visão que privilegia – porque nasce daí – o belo produto acabado, as cristalizações de enunciados, não faz mais do que julgá-lo enquanto *obra*, quando é na prática material e concreta de sua produção que ele transcende fortemente sua determinação no interior de uma sociedade de classes. (BOSI, 1987, p. 70-71)

O cordel é uma *atividade literária* como é possível entender através da postulação do autor, ou ainda, uma *prática literária* que se coloca em um outro eixo social, econômico, e por se

inserir dessa forma, por ter essa origem<sup>4</sup>, cria nesse meio de características únicas, meio de sustentar uma práxis escrita de expressão que requer algo além do corpo próprio<sup>5</sup>, uma característica que a literatura oral absorveu para dar espaço a um novo âmbito, o da escrita, e isso já implica uma questão material direta, por envolver material envolve financeiro, envolve se localizar com posição favorável dentro de um sistema capitalista de produção para se usufruir (de maneira mínima) dele a fins de se publicar um material que representa um discurso criado, pensado, sentido e vivido fora do tempo capitalista, criando assim, uma aura completa em seu redor, o cordel representa uma história, mas não apenas aquela que está escrita em suas páginas, também a sua própria, de seu nascimento até chegar as mãos do leitor.

Não obstante tais fatos, ainda discute-se acerca da composição como um processo subjetivo que representa ali um universo de tensões emocionais e morais, como exposto logo acima, e tal marca é possível ser observada no campo da literatura oral, que tem função educacional nas comunidades ágrafas, a moralidade, sua exposição, o questionamento ou ainda a crítica, não importa qual possível reação exista, na literatura de cordel a moralidade não existe com o mesmo caráter que se emprega no mundo da oralidade, por mais que essa seja sua origem, o cordel vai apresentar outros comportamentos diante da moral popular, essa marca já denota um traço próprio, da literatura oral transcrita para uma narrativa nova, e por consequência sofre adaptações decorrentes de estruturas externas presentes no momento de sua construção, o contexto histórico mais uma vez dá o tom do discurso na produção.

O pouco que podemos rastejar, na bibliografia dos primeiros séculos, não explicaria a riqueza da Literatura Oral no Brasil, começada fundada e ampliada nesses duzentos anos. (CASCUDO, 2006, p. 209)

---

<sup>4</sup> Aqui faz-se útil lembrar as palavras de BOSI na página 10 acerca do tempo próprio/modo de produção/prática da arte popular ser um fator de identidade ao mesmo tempo que funciona como mecanismo de sobrevivência dessa cultura/prática artística.

<sup>5</sup> Pode-se pensar em artes populares antigas que utilizam materiais da natureza, porém não envolvem meios industriais para sua produção, como prensa, ou impressão, se encaixando na proposição da literatura oral como um conhecimento que se carrega consigo e pode ser vivenciadas de maneira prática sem se dispor de tecnologias mais avançadas que o diálogo humano.

Ainda por falar da representação do arcabouço subjetivo, artístico e intelectual da literatura oral, vê-se nas palavras de Câmara Cascudo que um mapeamento da literatura oral e suas fontes é um trabalho vasto e praticamente sem resultados conclusos de tão amplos, neste trabalho foi falado da constante folclórica, é possível imaginar essa constante agindo em diversos sentidos diante da cultura erudita a caminho da cultura oral por todo o passar da história, o próprio cordel em si é uma materialização dessa relação, desse aprendizado, ao tempo que tão quanto é possível também ver influências externas da cultura popular no cordel, como o próprio autor levanta em seu trabalho, porém, ainda que de modo claro é possível observar a influência externa no cordel, em contrapartida, é possível enxergar também a decomposição do original para a versão popular, aqui ainda cabe uma discussão sobre adaptação e autoria, mas, o foco a ser tratado é a acerca apenas da concretização desses fatos na obra em si, não como se dão.

Segundo Cascudo (2006), “São os elementos da Literatura Oral, aqueles que, decorrendo de fontes impressas, mantêm, visivelmente, a tradição dos trabalhos de convergência literária no ambiente popular”, essa marca é a que define toda adaptação que não importa a forma que chega até a cultura oral, advêm do mundo erudito, por sua vez, traz em si configurações narrativas, discursivas, imagéticas, linguísticas e até ritmo também advindos do padrão erudito, para comporem a obra do cordel, é preciso que essa adaptação exista, criando então a ligação entre o popular e o erudito. Dessa forma, o cordel se coloca como um facilitador entre esses mundos, como o campo ideal para que essa fusão aconteça.

E por se tratar justamente desse processo de existência como resistência ou como crítica, nas próximas linhas uma postulação sucinta conclui a teoria exposta ao longo deste capítulo.

## 2 A Representação Literária Como Local de Consolidação do Imaginário Popular

Neste momento do trabalho a discussão foca-se na cultura popular propriamente dita. Como foi visto, em diversos momentos na história da literatura brasileira, houve grande diálogo com a cultura oral, fato que apenas corrobora a afirmativa que esse conhecimento ancestral que é preservado pela oralidade detém saberes de todas as eras pelas quais passou, como uma fonte inesgotável e atemporal de informação. Por entender tal contexto que nesta seção busca-se fazer algumas pontuações objetivas sobre esse caráter mítico:

Mas essas sobrevivências dos mitos e dos comportamentos religiosos arcaicos, embora constituindo um fenômeno espiritual importante, não tiveram, no plano cultural, senão consequências modestas. A revolução efetuada pela escrita foi irreversível. Doravante, a história da cultura tomará em consideração apenas os documentos arqueológicos e os textos escritos. Um povo desprovido dessa espécie de documentos é considerado um povo sem história. As criações populares e as tradições orais só serão valorizadas tardiamente, na época do romantismo alemão; o interesse por elas já é o de antiquário. As criações populares, onde ainda sobrevivem o comportamento e o universo míticos, serviram algumas vezes de fonte de inspiração para alguns grandes artistas europeus. Mas tais criações populares jamais desempenharam um papel importante na cultura. Elas acabaram por ser consideradas “documentos” e, como tais, despertam a curiosidade de alguns especialistas. Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança oral deve ser apresentada em forma de livro... (ELIADE, 1972, p. 139-140)

A relação entre cultura popular e erudita acontece no mundo moderno quando o urbano colide com o rural no ritmo da globalização, mas, tal encontro não significa que aconteça de maneira ideal, ou em situação de paridade entre as forças envolvidas. O autor pontua uma relação de poder marcada e ainda, uma objetificação da cultura popular como objeto exótico para consumo. Para entender tal posicionamento é preciso compreender como a própria cultura popular se organiza, daí em seguida analisa-se a imagem projetada por essa organização. Tal circunstância de oposição também repercute na formação do imaginário popular, o eco narrativo dessa disputa de vozes cria um consenso no painel cultural, onde as construções culturais advindas do mesmo acabam por incluir em si, marcas das diferentes circunstâncias sociais e culturais que deram sua

origem, o embate de classes contribui para uma reflexão das posições de todas peças nos cenários sejam eles políticos ou sociais, a arte (aqui entendida como uma representação em linguagem literária/poética da vida humana) acaba por herdar a obrigação de dialogar com o contexto como ele é, se há vozes em conflito, a arte há de ser mais polifônica possível, como uma resposta natural ao contexto em que se insere:

Ao passo que as religiões e mitologias populares, as únicas formas pagãs viventes no momento do triunfo do cristianismo (mas sobre as quais quase nada sabemos, porque elas não foram expressas por escrito) sobreviveram, cristianizadas, nas tradições das populações rurais. Como se tratava essencialmente de uma religião de estrutura agrícola, cujas raízes remontam à era neolítica, é provável que o folclore religioso europeu ainda conserve uma herança pré-histórica. (ELIADE, 1972, p. 139)

A cultura popular é vista pelo romantismo como uma cultura original, ao tentar reproduzir diante do aparato da escrita tantas estruturas subjetivas que organizam-se na cultura popular, acaba-se por criar uma reprodução caricata da mesma. Os valores presentes na cultura popular que precedem o contato com o cristianismo, seja no ambiente europeu, ou latino-americano, confirmam o ideal romântico que enxerga na cultura popular fonte de originalidade. Essa resistência que reside na cultura popular relaciona-se com a formação cultural/mitológica das comunidades, com seu passado, pontuando sobre a função da mitologia em civilizações antigas afirma-se que

Nessas sociedades, a mitologia é o dominante da vida cultural, embora a experiência empírica bastante rica e a prática da produção impulsionem por si mesmas as concepções espontaneamente materialistas. Ocorre que “o bom senso” nas culturas primitivas limita-se basicamente ao nível empírico, enquanto a mitologia se torna modo totalmente dominante de conceituação global. Sendo um reflexo original de formas adotadas de vida, o mundo dos seres míticos sobrenaturais é percebido como fonte primeira dessas formas e como espécie de realidade suprema. (MIELIENTINSKI, 1976, p. 187)

Porém, há de se pontuar que mesmo quando a literatura oral é reescrita na literatura erudita, existe uma perpetuação do pensamento mitológico dessa primeira, sua adaptação acontece como um reconhecimento de valor, principalmente, neste ponto a visão de uma objetificação da

cultura popular volta a ficar aparente, quando se reconhece o mérito, o valor, enfim, a possível contribuição que possa ser agregada no imaginário de uma forma geral, é o mesmo momento que se quantifica tal possibilidade, é através desse sistema de valoração que se julga a potencialidade do conhecimento advindo da cultura popular que possa ser englobado no mundo erudito. Dessa forma, ilustra-se que mesmo havendo uma atribuição de valor no sentido positivo à literatura oral, não significa que a mesma vai deixar de ser objetificada ou explorada. Essa relação vai compreender e estabelecer a forma que o mito se apresenta em civilizações modernas, por exemplo:

O reconhecimento da arcaicidade do pensamento mitológico não é excluído tampouco pelo fato de que os elementos desse pensamento, enquanto pensamento concreto, figurado-sensorial, pouco diferenciado do meio emocional, orientado para as “imagens” sacralizadas dignas de imitação, também podem ser encontrados em sociedades de civilização bastante desenvolvida. (MIELIENTINSKI, 1976, p. 194)

Vale dialogar também sobre como o mito era visto por esse povo mais primitivo cronologicamente, que inicialmente preservou e repassou o conhecimento mitológico para suas futuras gerações, para ele suas esferas de existência eram transmutadas para o plano mitológico através de seu contato com as mais diversas experiências constitutivas de seu universo axiológico. Sendo assim, a mitologia funciona como um apanhado místico-lúdico-literário que aprisiona no imaginário popular, valores e saberes relacionados às mais diversas atividades humanas em situações tão múltiplas quanto tais atividades possam ser:

Essas particularidades do pensamento mitológico são consequência do fato de que o homem “primitivo” ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características, atribuía a esses objetos vida, paixões humanas, atividade econômica consciente e útil, possibilidade de se apresentar com face física antropomorfa e ter organização social, etc. (MIELIENTINSKI, 1976, p. 191)

Sobre a referência de que o conhecimento mitológico contribui na formação de uma civilização moderna, vale pontuar como se relaciona o mesmo com demais conhecimentos advindos do mundo moderno, como o pensamento científico, se há a possibilidade de que no mundo moderno

se crie conhecimento a partir da fonte mitológica, seria possível imaginar que a ciência de alguma forma não seria decorrente do pensamento mitológico? Questionar esse ponto de vista traz para o horizonte da discussão a possibilidade de uma correlação entre ciência e mitologia, o que desponta em uma reflexão onde é possível afirmar que,

Examinando a correlação entre o pensamento científico e o mitológico no plano sincrônico, podemos dizer que a generalização científica se constrói à base de uma hierarquia lógica do concreto ao abstrato e das causas aos efeitos, enquanto o pensamento mitológico opera o concreto e o pessoal empregados na qualidade de sinais, de tal forma que à hierarquia de causas e feitos corresponde a hipostasiação, a hierarquia de forças e seres mitológicos que tem significação semântico-axiológica. As classificações científicas se constroem à base da oposição entre os princípios internos, enquanto as mitológicas se constroem segundo as qualidades sensoriais secundárias, inseparáveis dos próprios objetos. (MIELIENSKI, 1976, p. 194)

O mundo moderno cria de sua forma as representações mitológicas que cabem dentro de sua realidade, como uma consequência da vida humana, ao tempo que a sociedade se transforma e literaliza por assim dizer, o conhecimento mitológico, sua própria vivência vai mitologizar a vivência moderna como um movimento natural de resposta, o que cria uma nova ideia de cultura popular e mitologia no mundo moderno,

O estudo da realidade mundial por meio de métodos científicos preenche e domina nossas vidas; por assim dizer, é este o nosso mito, uma vez que não temos nenhum outro dotado de valor geral. Dentre os aspectos da realidade, a História é aquele que nos atinge mais de perto, que nos interessa mais profundamente e que com mais eficácia nos leva a uma consciência de nós mesmos. Pois é ela o único objeto em que os homens se apresentam a nós por inteiro, entendendo-se por objeto da História não apenas o passado, mas o progresso dos acontecimentos em geral, incluindo-se assim o presente vivido. (AUERBACH, 2007, p. 360)

E as formas que o conhecimento pode ser absorvido nesse processo de interação entre culturas são muito imprevisíveis, o que torna todo processo complexo de se observar, já que no mundo moderno o conhecimento mitológico se mescla nas raízes das perspectivas científicas que buscam compreender a vida de maneira geral, como exemplo, basta observar a importância que o



conhecimento mitológico tem nas pesquisas de Freud, ou como tais pesquisas influenciaram o mundo tanto científico ou artístico, da mesma forma pode se perceber que

Quanto ao comunismo marxista, suas estruturas escatológicas e milenaristas foram devidamente assinaladas. Já observamos que Marx retomou um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrâneo: o papel redentor do Justo (hoje, o proletariado), cujos sofrimentos são invocados para modificar o status ontológico do mundo. (ELÍADE, 1972, p. 158)

Por falar em interação entre culturas, torna-se necessário uma postulação sobre o assunto, a fim de observar de maneira mais próxima como o contato entre civilizações deve ser percebido, a fim de dar uma definição apropriada para a discussão. E para haver uma aproximação mediada de maneira ideal, utiliza-se da conceitualização teórica advinda da perspectiva de pesquisa latino-americana, que em suas pontuações questiona e observa a teoria da interação social no processo de formação da identidade continental, por assim dizer:

A antropologia latino-americana questionou o termo “aculturação” mas não as transformações que ele designa, buscando apurar seu significado. Em 1940 o cubano Ferno Ortiz propôs substituí-lo por “transculturização”, encarecendo a importância do processo que esse nome designa, do qual disse que era “fundamental e basicamente indispensável para compreender a história de Cuba e, por razões análogas, a de toda a América”. Fernando Ortiz raciocinou da seguinte maneira: Entendemos que o vocábulo ‘transculturização’ expressa melhor as diferentes fases do processo de trânsito de uma cultura para outra, porque este não consiste somente em adquirir uma cultura, que é o que em rigor indica o vocábulo anglo-americano ‘aculturação’, mas que o processo implica também, necessariamente, a perda ou desarraigamento de uma cultura precedente, o que se poderia dizer uma parcial desaculturação, e além disso significa a conseqüente criação de novos fenômenos culturais que poderiam ser denominados ‘neoculturização’. (RAMA, 2001, p. 259)

Entender que as culturas interagem de maneira transcultural, ou ainda, como o autor propõe, apenas o fato de não se pensar a interação entre culturas como um ato de subjugação entre as forças envolvidas, é uma possibilidade de entender a interação cultural como uma maneira complexa de criação e reprodução de novos conceitos ou padrões culturais, se torna imprescindível

tal perspectiva pois, tal pensamento segundo Rama (2001) decorre em “considerar a própria cultura, tradicional e que recebe o impacto externo que haverá de modificá-la, uma entidade meramente passiva ou inclusive inferior, destinada às maiores perdas, sem nenhum tipo de resposta criadora” . Portanto, ao definir o processo de formação cultural da América Latina de maneira geral se torna essencial observar tal movimento como um acontecimento fruto de relações transculturais, onde há uma possibilidade diálogo e sobrevivência, não apenas uma exploração excruciante proposta pelas acepções da palavra acultramento.

A mitologia como um conhecimento popular atemporal, contribui por diversos períodos no tempo para a formação de gerações, o que a coloca como um ponto de intersecção entre diversas civilizações na história. Dessa forma, investigar sobre a relação entre mitologia e sociedade decai em um processo cuidadoso, onde deve-se levar em conta o distanciamento temporal e como ele influi na visão histórica. Para isso:

A investigação não deve procurar estabelecer, então, se a pessoa existe na Grécia, mas buscar o que é a pessoa grega antiga, no que ela difere, na multiplicidade dos seus traços, da pessoa de hoje: quais aspectos nela se encontram, em tal momento, mais ou menos delineados e sob que forma, quais são aqueles que permanecem desconhecidos, quais são as linhas de desenvolvimento da função, as suas direções principais, como também os tateamentos, os ensaios abortados, as tentativas sem futuro, qual é, enfim, o grau de sistematização da função, eventualmente o seu centro, o seu aspecto característico. (VERNANT, 1990, p. 19)

Pontuar o cordel diante do imaginário popular brasileiro se torna essencial quando se busca compreender como as literaturas brasileiras se manifestam e reproduzem seu imaginário. Para compreender tal processo recaindo na existência do cordel, é preciso compreendê-lo em sua origem, como é organizada a estrutura da representação imaginativa proposta na literatura oral, esta que tem sua origem advinda de raízes distintas. Além disso, o próprio cordel em sua formação demonstra-se como fruto do processo de transculturação originária na colonização. Sobre essa manifestação literária afirma-se:

Duas fontes contínuas matêm viva a corrente. Uma exclusivamente oral, resume-se na estória, no canto popular [...].A outra fonte é reimpressão dos antigos livrinhos, vindos de Espanha ou de Portugal e que são convergências de motivos literários dos séculos XIII, XIV, XV, XVI, [...] além da produção contemporânea pelos

antigos processos de versificação popularizada, fixando assuntos da época, guerras, política, sátira, [...] incluindo a poetização de trechos de romances famosos tornados conhecidos, *Escrava Isaura*, *Romeu e Julieta*, ou mesmo criações no gênero sentimental, com o aproveitamento de cenas ou períodos de outros folhetos esquecidos em seu conjunto. Embora assinados, esses folhetos revelam apenas a utilização de temas remotos, correntes no Folclore ou na literatura apologética de outrora [...]. (CASCUDO, 2006, p. 21-22)

Através da explanação percebe-se que o próprio cordel apresenta como fruto material desse processo descrito como transculturação anteriormente, por ser uma apropriação letrada dentro de um universo oral, o mesmo já se apresenta com uma natureza bipolar ou híbrida, onde, ao mesmo tempo tem seu universo de origem na literatura oral, constitui-se de um aparato linguístico e midiático advindo do universo erudito, e ainda por se configurar como uma expressão tida como popular, o cordel se confirma como uma construção cultural legitimamente transcultural, na qual o povo local ao entrar em contato com o colonizador acaba por depreender para si seus próprios valores axiológicos, decorrentes da interação, a partir daí, cria-se uma apropriação de maneira identitária no processo das formações discursivas decorrentes, onde a discussão desemboca nos questionamentos sobre a representação:

A noção de representação desenvolve por sua vez uma polissemia distinta que pode vir a ameaçar sua pertinência semântica. De fato, é possível levá-la a assumir ora uma função taxonômica: ela guardaria o inventário das práticas sociais que regem os laços de pertencimento a lugares, territórios, fragmentos do espaço social, comunidade de filiação; ora uma função reguladora: seria a medida de apreciação, de avaliação dos esquemas e valores socialmente compartilhados, ao mesmo tempo em que traçaria as linhas de fratura que consagram a fragilidade das múltiplas obrigações dos agentes sociais. A ideia de representação corre então o risco de significar demais: ela designaria os múltiplos trajetos do trabalho de reconhecimento então da noção de “visões do mundo” que, afinal de contas, figura entre os antecedentes da ideia de mentalidade. (RICOEUR, 2007, p. 240)

Aproximando os conceitos, entende-se que a representação acaba por imprimir no imaginário coletivo imagens múltiplas que advém também de origens diversas. Para compreender tais origens, basta voltar aos conceitos da transculturação, onde se explicita a construção das relações culturais, o que vai decorrer em um entendimento das origens da formação de questões

advindas da cultura, ao ser compreendido esse processo, tornam-se mais próximas as rupturas de linguagem que o autor também conceitua ao explicar sobre as acepções da representação.

Definir o cordel, ou buscar uma conceitualização que seja satisfatória acaba por decorrer das ideias expostas anteriormente, de maneira sincrônica, busca-se trazer uma observação teórica que preencha esse espaço significativo que evoca a literatura de cordel. Portanto começa-se a definição a partir do ponto de vista histórico como a circulação do cordel se deu, tão quanto onde, pois

É, no mínimo, impreciso definir uma produção literária com base em locais e formas de venda, vendedores, dimensões tipográficas, ou seja, recorrendo-se apenas a elementos extrínsecos à obra. Muitas vezes, até esta definição mínima é traída pela realidade: por exemplo, foi editada no formato de cordel e vendida pelos mesmos papelistas, nos mesmos locais a “Biblioteca Internacional”, uma “collecção de obras primas de todas literaturas antigas e modernas”, um conjunto de textos de Goethe, Camões, Zola, entre outros. Seriam estes autores de cordel? (ABREU, 2006, p. 20)

Já dito em páginas passadas sobre a forma que acontece o hibridismo proposto pela linguagem do cordel, como ponto de encontro do erudito/escrito com o popular/oral, no trecho acima é possível mais uma vez observar essa força híbrida de construção em ação, nesse ponto ao englobar temas diversos e também estilos, a literatura de cordel demonstra que sua força de existir reside em uma punção polivalente que busca alimentar diversas esferas da vida cotidiana, uma maneira de dar conta do máximo de soluções para a vida de seu público, ou oferecer leitura sobre quase tudo possível. Esse intuito somado ao fato de que geralmente o cordel circula entre uma camada mais baixa socialmente falando. Torna possível notar que essa responsabilidade que o cordel toma para si decorre de uma necessidade gerada pela falta de acesso a esses conhecimentos advindos do mundo erudito.

Sendo assim, aproxima-se mais ainda o conceito de que o cordel é mais uma prática literária que uma literatura em si. Tal característica ficou impressa no gênero de modo que até hoje é possível observar características similares, o que corrobora o fato do cordel se dar como uma realização híbrida:

Parece-me que toda dificuldade reside no fato de não se querer assumir que não há, realmente, nada que unifique esse material, a não ser a questão editorial. A chamada “literatura de cordel” é uma fórmula editorial que permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população. Essa fórmula editorial não é uma criação portuguesa, já que se encontram publicações similares em quase todos os países europeus – basta que se pense nos *chapbooks* ingleses, na *littérature de colportage* francesa, nos *pliegos sueltos* espanhóis etc. (ABREU, 2006, p. 23)

Em resumo, o cordel tem em sua origem aspectos que o definem hoje, como o fato da apropriação de imagens pertencentes a outras culturas, ou ainda, aos que estão consagrados no panteão da literatura erudita. Por consequência, o cordel demonstra como uma leitura popular de fatos e conceitos variados, incluindo aqueles que advêm de outras culturas ou esferas sociais diferentes, o que justifica, por exemplo, no cordel *A Moça Que Bateu na Mãe Que Virou Cachorra* (que é a origem escrita para o mito Cachorra Helena da cultura oral de Correntina-BA) a repetição do personagem feminino Helena com arquétipos que remetem ao clássico grego, adaptada para uma linguagem popular, com uma ambientação que tem referenciação na cultura oral. Neste aspecto, o cordel em sua prática é uma releitura, como já dito, reproduz imagens porém não apenas, os valores sociais também são refletidos, e quanto a isso, o tom de castigo que a obra traz à personagem feminina, assim como a Helena grega que sofre por suas escolhas, justifica-se ao observar na história da literatura brasileira que a representação feminina teve um apagamento intencional por interesse da elite através do tempo, já que desde o classicismo percebe-se uma censura às possíveis representações decorrentes da autoria feminina que pudessem marcar ou modificar o imaginário popular de maneira incisiva, como a literatura masculina o fez desde sua inauguração. A mulher como figura social foi excluída da instituição do modelo cultural, nessa marginalização do seu discurso, nasce a objetificação de sua narrativa, de forma que a mulher se institui no plano da representação literária na maior parte da história como um objeto construído a partir do ideal masculino:

Helena Matias era Filha de uma religiosa, Dona Matilde – mãe dela alma santa e virtuosa. Porém ela ao contrário era um falso relicário tipo mesmo vaidosa. (CAVALCANTI, 1947, p.01)

A representação de uma mulher chamada Helena que agride sua mãe e como troco é amaldiçoada em se transformar em cachorra, demarca o estigma da mulher que fugiu com seu amante e por conta disso temos o início de uma guerra sangrenta onde tantos morreram. Este estigma ecoa através do nome Helena como referência à personagem grega. A afirmativa dessa ideia de permanência é percebida na construção da personagem do oeste baiano. Neste relato, em todas as variações encontradas, mantêm-se o padrão da garota/mulher chamada Helena que quebra alguma lei moral cristã e por consequência é amaldiçoada, reificando a mesma estrutura que de maneira diferente se configura na história clássica. Em consequência a maldição ecoa de maneira própria no cordel, mas sempre mantendo suas estruturas básicas intactas. Desta forma, se observa como ao mesmo tempo que se mostra maleável, a literatura preserva o que lhe é essencial em termos de narrativa.

Observe o texto:

Em Canindé-Ceará  
Deu-se esta narração  
Helena Matias Borges  
Foi transformada num cão  
Por sua língua ferina  
Transformou sua sina  
Num mais horrendo dragão

Era uma sexta-feira santa,  
Conhecida da paixão,  
Helena disse à mãe dela:  
- Quero me virar num cão  
Se esta tal sexta-feira da paixão  
não é besteira da nossa religião.;

Disse Matilde: Minha filha  
Por Deus não faça isto  
Sexta-feira da paixão  
Relembra o sangue de Cristo  
Que por nós foi derramado!...  
Disse Helena: - Isto é gozado....  
Tudo é bobagem, está visto.

(CAVALCANTE, 1947, p. 02)

Na versão nordestina, Helena passa por outras circunstâncias, porém, de construção similar à sua contraparte mais velha. No contexto do cordel, a maldição se configura em uma revolta divina contra um crime à quem tratou com desdém os princípios básicos da sociedade, mas não são

princípios aleatórios, estão todos ligados diretamente com valores de raiz cristã, daí a justificativa para uma personagem ser castigada pelo deus daquela religião. Sua ligação com a Helena dos clássicos gregos está no padrão que a narrativa toma, não nos fatos ou em sua descrição em si. Mas mesmo tendo a afirmativa de uma trilha de desgraças em seu caminho, frisa-se que não seja da personagem em si a culpa de tais fatos, mais ainda, que é possível entender o papel que Helena ocupa como ser dentro de um contexto maior, no qual outros/as personagens também detêm para si suas responsabilidades sobre os fatos, com essa consciência, matematicamente diminui-se o protagonismo de Helena diante das desgraças as quais se seguem na sua diegese.

No livro *O Elogio de Helena*, escrito por Górgias, no qual traz essa abordagem de defesa, buscando tratar de Helena por um outro viés, já que segundo Galinari (2009) “Desde o início, Górgias busca isentar Helena da culpa de ter ocasionado o incidente bélico e, por conseguinte, da má fama de traidora dos gregos.” Entre as abordagens de defesa expostas no livro pode-se destacar por exemplo a origem de Helena, filha Zeus e Leda, um deus e uma rainha; “Essa era Helena: filha do Senhor do Universo e de uma nobre mortal, o que a colocava, antes de qualquer coisa, como alguém oriunda de um lugar cósmico sublime, por um lado, e de uma esfera social de muito prestígio, por outro. ” Ainda é relevante ver outra observação proposta pelo autor a respeito da proposta de Górgias:

Na argumentação do sofista, Helena só poderia ter feito o que fez por quatro razões possíveis, todas examinadas criteriosamente por ele: (i) ou por imposição do Destino (vontade dos Deuses/Necessidade Divina), (ii) ou por arrebatamento (levada à força para Troia), (iii) ou pela persuasão, ou seja, pela força do discurso (logos), (iv) ou subjugada pelo Amor. Em qualquer um dos casos, para Górgias, ela será inocente, pois teria se tornado vítima de processos externos à sua pessoa. (GALINARI, 2009, p. 05)

Na abordagem de Górgias, independente da perspectiva, Helena seria inocente, mesmo que isso não mudasse o fato do acontecimento bélico ter-se dado, mas mudaria o julgamento do peso de suas ações a respeito da condição em que a personagem central se colocou/encontrava, as quatro hipóteses levantam abordagens que eram totalmente possíveis de se veicular como formas variantes do contar da estória, porém, o que se afirma como um padrão à primeira vista é do nome de Helena como um sinônimo do magnetismo para a tragédia que uma mulher pode ter. Assim como sugerido no passado, o estudo proposto nesta pesquisa propõe-se a observar os fatos a partir de um ponto de vista contextualizado e crítico, como proposto por Górgias em seus estudos, a fim

de perceber de maneira mais apurada quais são os pontos que podem ser tomados como diálogos entre as duas obras comparadas.

Na próxima seção, a pesquisa debruça-se sobre a discussão da formação do clássico, já que, como foi percebido, há um diálogo diante do popular e o erudito, então, para haver uma melhor explanação sobre como acontece o diálogo entre ambos, se torna necessário observar a discussão pelo viés da construção da cultura popular, como foi visto neste tópico, mas tão quanto é complementar a essa discussão a observação dos padrões relacionados ao clássico, erudito, ao padrão artístico que se relaciona com as camadas mais altas da sociedade.

## 2.1 Compreendendo a Construção do Clássico

Esta seção tem o intuito de investigar, conforme Guinsburg (1993), a condição em que o classicismo como conceito se constrói, além de seu estabelecimento no mundo da arte como referência de padrão artístico, buscando a relevância para a formação da cultura e como tais valores se relacionam com o mundo social, além de como se dá a relação de poder entre cultura e arte diante do viés clássico. Tais questões serão investigadas nas próximas páginas através de uma reflexão consequente das teorias expostas. O trabalho começa com a exposição das palavras de Guinsburg (1993), onde o autor define classicismo,

O termo vem de *classcis*, “frota”, em latim, e refere-se *classicis*, aos ricos que pagavam impostos pela frota. Um escritor “classicus” é pois um homem que escreve para esta categoria mais afortunada mais elevada na sociedade. Tal foi o sentido inicial, como aparece em Áulio Gélio, fonte da primeira menção que se tem da palavra: ela significa aí um autor de obras para as camadas superiores. (GUINSBURG, 1993, p. 262)

O interesse comercial é a primeira base que se pode construir para a criação do classicismo, como o autor expõe, a própria etimologia do nome tem suas raízes nas relações de



comércio que se criara sobre a arte produzida. Nota-se que nesse contexto, o produto artístico tem cunho comercial estrito, porém, também deve se propor a estar dentro do idealizado como belo para a elite de uma época, sendo assim, a arte mostra-se como espelho da vida no sentido lato, tanto pela vida de um grupo social que dita os preceitos artísticos, quanto pela própria perspectiva de arte proposta por tal grupo social que é de uma cópia do real, valorizando a simetria, verossimilhança, de forma que, por esse contexto, é possível de entender o classicismo como um verdadeiro realismo elitista, observando a práxis do mesmo como uma ferramenta de comércio, utilizada pelos artistas como trabalho técnico, produzindo uma obra que carrega mais da subjetividade do seu público que do próprio autor, a quem apenas serviu como uma mãe de aluguel da cria de outrem.

A herança cultural que se percebe com o passar do tempo, é que o conceito de clássico perdura, não igual como em seu nascimento, porém adaptado ao tempo que se passa, por um viés mais pragmático se observa que o conceito de clássico se aliou a algo que em primeiro momento se compõe como um marco na arte de maneira geral, tanto como uma obra que se inseriu ao panteão de clássicos por mérito de qualidade como as obras que são consideradas como tal por serem consumidas por um público que tem poder de conceber o título de clássico, porém, não são nessas únicas ocasiões que se pode pensar a formação do conceito clássico de hoje em dia.

Porém, ainda é necessário notar que o entendimento da palavra classicismo como expressão artística cabe ainda uma maior definição, dada a sua abrangência. Para isso continua-se a fazer uso das palavras de Guinsburg (1993), onde se marca:

Depois o vocábulo sofreu várias transformações, passando a designar um valor, estético, ético, mas principalmente didático: um escrito “clássico” veio a ser uma composição literária reconhecida como digna de ser estudada nas “classes” das escolas. Nesta acepção, o termo é muito usado para vários fins. Por exemplo, a gente compra determinadas obras porque são consideradas modelares e, com tais, indispensáveis numa biblioteca. Entretanto, do ponto de vista estilístico, é possível que seu autor seja romântico e não clássico. Um terceiro significado que se impôs, ligado ainda ao segundo, diz respeito ao período em que a literatura, as artes, a cultura de uma nação ou de uma “época clássica” do gênio hispânico ou de Shakespeare como do “escritor clássico” da língua inglesa, embora do ponto de vista artístico semelhante designação não lhes caiba de maneira nenhuma. (GUINSBURG, 1993 p. 262)

A observação da abrangência que o termo estudado tem hoje em dia indica a quantidade de forças que agem na construção dessa mesma literatura no contexto cultural contemporâneo. Ao levar em consideração diversas forças coagindo, infere-se de maneira geral, que o conceito de literatura que envolva o espectro do classicismo está relacionada com uma literatura de elite, nos mais diversos sentidos que possa se compreender; literatura de elite como a literatura produzida para uma elite cultural ou financeira, ainda, literatura de elite por dispor de padrões eleitos como modelo de escrita, mas aí volta-se a questão, quem elege o padrão elitista para a literatura? Nessa acepção em específico basta verificar de que literatura se trata e observar que grupo social é tido como portador da escrita daquele padrão.

O nexos nos incumbe definir mais de perto, ou seja, o conceito estilístico do que vem a ser “classicismo”. Sob este ângulo, a referência é a princípios e obras que correspondem a certos preceitos modelares, os quais por seu turno, derivam de certa fase da arte grega e a tomam como padrão. Essa condição ocorreu principalmente no Renascimento. Foi então que a redescoberta da Antiguidade Greco-Latina ou, como passou a chamar-se “Clássica”, a revalorização julgando-se com um extraordinário surto da criatividade italiana e até europeia, puseram novamente na ordem do dia o pensamento e os problemas estéticos. (GUINSBURG, 1993, p.262)

Diante das palavras do autor, além da discussão levantada, é possível pensar em uma definição para o classicismo ligada como uma estilística que prioriza o elitismo cultural. Este por sua vez, não implica que quem produza tal arte pertença à uma elite, vide a definição etimológica já apresentada, o/a artista que trabalha dentro de uma práxis que possa ser aproximada do padrão clássico de alguma forma, acaba por se tornar como tal por demonstrar em sua produção o traço eleito como clássico por alguma elite que vai julgar e consumir o produto. Porém, com o decorrer do tempo, as definições de clássico se ramificam em diversas abordagens diferentes, o que acaba por expor as diversas formas que se organizou e pensou a literatura e juntamente o romantismo, a produção literária alcança novas fronteiras na vida humana, daí então desdobra-se outras formas do pensar literário e sua práxis.

De novo, a discussão chama a atenção para a simetria e a práxis técnica do classicismo como uma construção embasada para suportar o sistema econômico-social que se constrói em torno da arte em questão. Sendo assim, a relevância do artista clássico se encontra na capacidade de

reproduzir um padrão de arte que primeiramente seja consumível, para isso precisa ser belo, para ser belo tem que ser uma reprodução idêntica ao natural, aí nasce a necessidade da simetria dentro da função estética, depois que a obra atinge este parâmetro, está pronta para ser comercializada para um seleto grupo que será capaz de adquiri-la, tal processo reduz a função artística de uma comunidade em uma tônica comercial, que por ter padrões tão fixados e exigentes demanda que o/a artista se torne um/a reproduutor\|a de regras, onde seu trabalho artístico é construído a partir do cumprimento das mesmas tal panorama exclui de sua abrangência qualquer tentativa de produção alternativa, negando como arte verdadeira o resultado de outras formas de criação artística. A necessidade que o classicismo tem de uma elite para sua existência implica na criação de uma exclusão cultural que reflete no painel social e econômico.

Esse caráter permeia o classicismo, transformando-o em uma linguagem de deleite para um grupo social dominante. Essa perspectiva denota por consequência, padrões estéticos a serem cumpridos rigorosamente. Neste contexto volta-se a reflexão sobre a função da simetria como uma ferramenta de imposição estética onde a subjetividade artística é subjugada pelo padrão comercial, que exige uma visão ao mesmo tempo que “real”, tenha de ser aprazível, mas a respeito disso adiante terá uma discussão mais elaborada, o exemplo foi utilizado para confirmar por outro viés a constante que se afirma pelo capítulo, o ponto central é a construção do padrão artístico do classicismo como uma imposição de forças. Tal padronização exigente recai de maneira explícita sobre as produções e suas linguagens, não é possível sequer recorrer à mistura das técnicas de composição dos variados estilos ou gêneros que compõem como variação, ou sinal de criatividade, dentro do classicismo tal práxis é inaceitável, busca-se apenas o exigido para cada obra, não mais, não menos, é o padrão que se idealiza, se busca, se consome e apenas isso, qualquer experimentação já é um erro. Tal dinâmica também desvela como se constrói uma elite cultural, há de existir uma intolerância constante ao diferente para a manutenção do padrão.

Com essa intolerância servindo como base, o classicismo cria sua linguagem artística, tendo a exclusão como fonte de sua riqueza. Esta exclusão vai permear todo processo de composição, as técnicas utilizadas para produzir já estão estabelecidas, os temas para se abordar idem, ao artista cabe apenas a função de trabalhar sob tais ditames. Nesse ponto a arte reflete um padrão de uma época onde se via o trabalho artístico com função laboral apenas, não um trabalho subjetivo, literatura e prática social não se dissociam, e no exemplo exposto demonstra-se como tal relação se constrói e ainda viabiliza a percepção da influência que uma força (social/econômica) exerce sobre a outra (artística/cultural) na composição do produto artístico, construções que

demonstram também como cada época se relaciona com seu universo axiológico, como ele muda através do tempo. O classicismo por nascer na Grécia antiga traz em si uma fórmula que mesmo quando reproduzida em outros momentos da história se relacionam com um momento em específico na história, mas não apenas, também há a reprodução dos valores de uma sociedade que são transformados/concretizados na cultura, que por sua vez elege quais valores de seu tempo, quais realidades devem ser retratadas e como.

vigora no Classicismo uma rígida separação das artes: elas não se confundem, cada uma obedece a seus próprios ditames. De igual modo, dentro da literatura, cada gênero tem suas leis específicas. A poesia lírica não deve valer-se do padrão épico e este não se confunde com a poesia dramática. A cada gênero correspondem preceitos especiais e a confusão entre os vários tipos de composição é tida como um grave defeito. A obra deixa de ter o valor que poderia alcançar se se conformasse exatamente às regras dos respectivos gêneros. (GUINSBURG, 1993, p. 283)

Como ficou explícito, a relação entre arte e sistema econômico se dá desde as raízes do classicismo, a necessidade vital de um sistema elitizado de circulação dá ao classicismo um tom excludente, onde, só quem produz arte com base nos parâmetros clássicos pode ser visto como artista. Isso quer dizer que, ao ver da perspectiva clássica, não há arte de maneira geral fora dos portões e muros do que já foi definido como clássico, não há espaço para coexistência com outras linguagens ou ainda, não há espaço para uma socialização de maneira geral, nem da arte ou sequer do conceito da mesma, ficando como um sistema fechado de produção com fins de satisfazer, ou que satisfazem sem intenção, uma elite portadora do poder financeiro que ditará as condições.

A erudição eterniza o classicismo como tal, a própria proposta de uma revisitação do mesmo por Camões e seus contemporâneos é uma forma de demonstrar essa característica, o tal conhecido por Neoclassicismo não passa de uma homenagem ao padrão artístico grego eleito como modelo áureo a ser revisitado, daí por consequência é possível buscar pelas relações entre a elite portuguesa e seus artistas com sua arte. Recriando de maneira similar a proposta do viés artístico proposto na Grécia antiga, o neoclassicismo em si, é uma forma de concretizar na história da arte ocidental a importância que a linguagem proposta teve, mas também, de confirmar o que os próprios gregos criaram para si como legado, de os creditar em sua concepção de arte “superior” ou “perfeita”.

Tais implicações são analisadas pela pesquisadora Luiza Lobo (1997), em palestra realizada e transcrita, a qual explana acerca da influência das instituições sociais sobre a literatura e sua organização:

É que a literatura foi até este século uma atividade masculina, regida por princípios patriarcais e falocêntricos, assim como foi exercida quase exclusivamente por nobres e por religiosos, durante os períodos medieval, renascentista, barroco e neoclássico. Foi apenas com o Romantismo que o discurso literário se democratizou e pôde ser escrito e lido por outras classes sociais, inferiores, e não exercido hegemonicamente pelo sexo masculino. (LOBO, 1997)

A autora coloca todo o processo da literatura em sua história como um eco de vozes vindas de fora do meio literário, no caso, seriam de ordem social, a construção do gênero e sua reprodução nas representações sociais tão quanto de origem cultural essa reação negativa à autorrepresentação das mulheres na arte. Essas vozes herdadas na/cultura que instauram-se na literatura de maneira consolidada e ali se perpetuam através do tempo, situando onde e como a literatura foi pensada e vivida em cada época, como foi pontuado, apenas no romantismo que se encontra algum espaço que permitiu a existência de um contraponto a essas reproduções, um exemplo disso é o fato de haver uma abertura maior para a voz das escritoras, dentre as inúmeras revoluções culturais que o romantismo evoca em sua existência e criação.

Tais valores que são citados pela autora partem de uma natureza social-histórica, onde a literatura se coloca como espelho, um reflexo sociológico que é capturado pela prática literária, porém, o destaque é para a formação da atividade literária como uma atividade de elite durante séculos, observando esse aspecto ao mesmo tempo retomando a discussão sobre a definição do classicismo.

Ao mesmo tempo que observa essa constituição, a autora ainda coloca uma pontuação sobre a própria forma com que se observa a questão de gênero como um fruto da perspectiva cultural contemporânea ao classicismo, além de entender as consequências da mesma:

Neste sistema falocêntrico que é transmitido, logocentricamente, a partir da tradição oral da cultura, institui-se um cânone que privilegia determinados seres - homens - de determinada raça - brancos - e de uma certa classe social - ricos. As

mulheres, os negros, e outras "minorias" (nem sempre numéricas) vêm-se excluídos das posições sociais mais elevadas, dos estudos acadêmicos, das editoras, dos cânones literários, e, assim, não surgem como formadores de opinião (LOBO, 1997)

Com essa explanação buscou-se conceituar a partir das teorias expostas uma aproximação com o classicismo, tendo vista sua contribuição para a construção do imaginário coletivo em sua história como um todo, buscou-se ver com que forças sociais a arte classicista dialoga e por quais razões o faz, foi pontuado como ponto de ruptura da linguagem instituída pelo classicismo o período romântico, portanto, a discussão segue para o próximo ponto analisando as questões relativas ao romantismo, dentro do panorama discursivo e teórico apresentado.

## **2.2 O Romantismo como um espaço dialógico**

A sequência do classicismo se deu em uma convergência, tanto social, quanto econômica e cultural visto que, as mudanças de contexto foram drásticas, pois o romantismo nasce no fim da era absolutista na Europa. A sociedade como um todo estava se remodelando com os avanços tecnológicos cada vez mais constantes. Essa remodelação concebe o romantismo como um reflexo cultural do início da vida moderna como é conhecida, explanando sobre tais mudanças intensas ocorridas toma-se alguns exemplos como:

Na Inglaterra, desenrola-se o início de uma evolução industrial que vai substituir as oficinas e tendas dos artesãos pelas grandes manufaturas e abrir o caminho a um avanço tecnológico decisivo na história da economia ocidental.

O fenômeno paralelo que acompanha e participa desse processo é o crescimento demográfico que, numa demonstração estatística ligada à região da Inglaterra e ao País de Gales, aponta que o número de habitantes em 1700 era ao redor de 5,5 milhões, em 1750 de 6,5 milhões e em 1801 de 9 milhões [...]. Este aumento populacional não era consequência somente das taxas de natalidade, mas de outras causas, [...] como a queda do índice de mortalidade [...]. A produção cada vez mais elevada do trigo e de cereais forneceu alimento portante para aumentar a resistência dos indivíduos às doenças. A imunização contra enfermidades também cresceu

devido à aquisição de hábitos de higiene pessoal melhor divulgados. O emprego de tijolos em lugar de madeira e da pedra em lugar do colmo na feitura dos telhados das casas protegeu melhor as populações contra epidemias. O cuidado com a localização das habitações operárias longe dos lugares insalubres e nocivos trouxe mais conforto doméstico. (GUINSBURG, 1993, p. 25)

Na discussão anterior pontuou-se dentre os demais pontos, sobre como a formação do classicismo teve influências de relações externas à arte em sua formação, por consequência, carrega em si, em sua práxis, em sua epistemologia o reflexo dessa sociedade que a gerou. Como o classicismo ficou estabelecido como modelo de arte durante o início da civilização moderna ocidental, porém, como exposto pelo autor logo acima, as rupturas sociológicas foram diversas e extremas em suas realizações, toda essa reformulação teve seu reflexo na arte, o fruto dessa sociedade que começa a ficar cada vez mais cacofônica é o romantismo, uma linguagem que em sua proposição é uma total contraposição ao mundo clássico. A ideia de pensamento romântico vai trabalhar com uma arte voltada para o mundo de agora, onde a vida é dedicada majoritariamente em longas jornadas de trabalho, com mais saúde que antes, com mais vida que antes. O romantismo nasce e se cria no alvorecer de novos tempos.

Como pode ser observado, há uma mudança drástica em diversos setores da sociedade durante o surgimento do romantismo (período compreendido entre séculos XVII e XIX), porém, em termos literários, tais mudanças foram radicais de diversas formas também, desde a relação comercial até o objeto da representação literária tudo muda. O romantismo elege uma nova forma de ver, sentir, contar o mundo, se torna a arte do mundo moderno, que também dialoga em caminho inverso ao classicismo que buscava manter-se literalmente retilíneo. Tal molde proposto pode ser visto como influência clara na cultura popular, como o cordel pode demonstrar bem:

O que prevalece agora não é propriamente o objeto criado, mas o sujeito criador. Há, pois, um deslocamento da ênfase valorativa, que passa da obra para o autor, a obra valida-se na medida em que exprime o ser profundo do autor. Ocorre então uma certa depreciação do valor objetivo do produto artístico, cuja importância se torna função do gênio que deve revelar-se como explosão subjetiva e não como perfeição objetiva. (GUINSBURG, 1993, p. 268)

O que o autor acima propõe é uma explanação acerca da fomentação do pensamento sociológico surgido no seio do romantismo, este por sua vez ao ser pensado como uma práxis epistemológica trouxe uma revolução ao pensamento da época, através de sua perspectiva abriu-se caminho para outras áreas do conhecimento, pois a preocupação com a identidade individual diante do coletivo social foi a tônica do movimento, o que deu espaço para o nascimento do pensamento sociológico de maneira consciente e intencional, tão quanto proporcionou uma nova perspectiva de se entender a própria história.

A oposição ao classicismo não acontece apenas no meio literário. O romantismo reflete em sua constituição uma oposição de sociedades, de modos de vivência, por isso que seu surgimento decaiu em tantas consequências que o próprio classicismo não teve, se em seu início a arte ficou limitada a um desporto de elites, com o surgimento do romantismo diversas estruturas sociais são abaladas e por choques advindos da própria literatura, algo impensável no contexto clássico, essa brecha é por onde saem todas essas consequências <sup>6</sup>axiológicas que brotaram das ideias românticas.

A atração, entretanto, pelo que se coloca fora do “justo meio” não é apenas um traço estilístico na literatura e nas artes. Vai muito além, invadindo todos os terrenos. Dá-se realmente uma revolução no sentimento de vida e na própria cosmovisão. Não só a sua forma como o seu sentido deixam de girar em torno das colocações tradicionais. Ilustrativo, por exemplo, é o que acontece no campo da ciência histórica. Os românticos têm um senso de história apurado. (GUINSBURG, 1993, p. 268)

Outra perspectiva epistemológica que nasce no romantismo e que também é possível ser refletida diante do pensar literário da literatura de cordel, a função de quem produzia essas obras como foi visto não se fechava a apenas tratar assuntos exclusivos em sua temática. Essa consciência de companhia na vivência em sua diversidade dá à literatura de cordel uma versão própria desse senso de história falado anteriormente.

---

<sup>6</sup> Neste momento pensa-se como valores axiológicos todas as esferas da vivência subjetiva humana que se dá nas relações, sugere-se com o termo, referir-se às diversas mudanças no comportamento social, cultural, psicológico das pessoas em sociedade e individualmente que decorrem das inovações despertadas no romantismo. O senso de pensamento sociológico por exemplo pode ser visto como uma dessas consequências.



Essa inovação de pensamento trazida pelo romantismo trouxe uma possibilidade de se pensar a história de outra forma, e pela primeira vez começa-se a observar a organização social para se entender a relação entre ser humano e seu meio. O romantismo se trata justamente da arte de retratar essa complexa relação que chega a ser dicotômica da humanidade versus sociedade, descrever as forças históricas, sociais e culturais que agem na composição tanto do ser humano como ser social, em seu mundo imaterial, tanto nas relações estabelecidas entre as pessoas e os diálogos de valores que se propõe a vida em sociedade:

Pois bem, o idealismo romântico é de caráter totalmente diverso. Aqui, começa-se a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro. E o que o distingue é sua situação social, sua sensibilidade específica desenvolvida num certo âmbito nacional e em outros elementos particularizantes. (GUINSBURG, 1993, p. 269)

A literatura acaba por adquirir valores muito mais complexos e influentes na sociedade. Com a invenção do romantismo a prática literária se torna uma prática investigativa, com raízes em ciências diversas já consolidadas, essa influência é algo que ocorre na época, para tal basta observar a ligação entre o positivismo e o nascimento da sociologia, onde as influências das ciências naturais, exatas ou da saúde ditavam como deveria ser enxergada a sociedade, se via a sociedade como um corpo, como um ser, como um construto. Na literatura o reflexo é possível de ser observado na tendência naturalista, porém, o romantismo é onde esse pensamento germina e se manifesta de maneira material, é onde pode-se ler como a própria sociedade se via, e além, é onde se torna possível enxergar através da sensibilidade de outra(s) pessoa(s), no caso do autor que se desdobra na obra ao mesmo tempo que replica o meio e seu tempo, seus conflitos axiológicos, enfim, a obra romântica concretiza-se como ponto de intersecção de diversas vozes que coexistem em diferentes realidades da existência humana:

O romântico, portanto, com o destaque ele dá ao característico, àquilo que distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra, ou que individualiza estes “meios” da vida coletiva, abre caminho para a ciência social, mas a sua preocupação básica não é de modo nenhum científica, pelo menos numa acepção estrita. O que ele procura é configurar o homem dentro de um ambiente. Daí o seu constante interesse pela “cor local”. (GUINSBURG, 1993, p.265)

A literatura com seu novo caráter laboratorial, cria na pesquisa social sua matéria-prima para a escrita, essa busca marca-se como o novo modelo ideal de literatura. O romantismo se concretiza como antes de tudo como uma prática de reconstituição do conceito representativo artístico, no classicismo a arte busca uma representação simétrica, ligada unicamente à estética de boa aparência, no romantismo continua a se representar o meio, porém com outra perspectiva, o interesse não está mais centrado no aparente, no material, a literatura romântica busca por essência, por natureza, sua lealdade é à representação do mundo como ele é em vias de fato, não excluindo aquilo que possa ser associado a adjetivos “negativos” como feio, absurdo, grotesco. Seu papel é retratar

O característico, que vai muitas vezes até o caricato e inclusive até o grotesco, é a categoria estética que se liga especialmente, já por se contrapor frontalmente à tipicidade clássica, à expressão artística do Romantismo. Na sua plasmação, entretanto, entra não apenas uma busca de singularidade, como também de totalidade. (GUINSBURG, 1993, p. 265)

Contextualizando de maneira prática, é possível observar a própria Cachorra Helena em sua concepção e arquitetura narrativa como um exemplo das palavras anteriores. A possibilidade que a comunidade viu em apropriar de uma narrativa que não é dali, e ao trazê-la para o seu imaginário, dar para a obra o direcionamento pessoal para a diegese, é através dos valores disponíveis na comunidade que se criam os termos desse mito, as condições de transmutação em monstro para Helena agora são locais, portanto, acabam por refletir de maneira pontual como a comunidade se organiza diante dos aspectos levados em consideração na construção da narrativa, como valores morais, questões de gênero, ancestralidade. Tudo isso é envolto numa única camada literária, formando o mito de maneira sólida.

Como foi citado no início, o romantismo também foi importante por dar voz a quem faz arte, no sentido de priorizar a primazia da escrita, da investigação, valorizar a criação única de alguém, nesse aspecto, algo a que historicamente foi sempre negada a possibilidade de existência. O romantismo demonstra uma distinção epistemológica face ao classicismo. Enquanto este apresenta uma perspectiva de arte concentrada em um padrão estabelecido pelas regras estéticas rígidas, aquele valoriza traços subjetivos e mais livres do ponto de vista estético ao dar grande importância para o traço autoral de cunho subjetivo. O romantismo permite uma ampliação da liberdade de

criação, o que permite às camadas mais periféricas da sociedade manifestar posicionamentos críticos face o Mundo e, com isso, propicia acesso a vozes até então silenciadas na expressão artística.

Essa abertura, diga-se de passagem, também gera uma herança cultural que pode ser vista se observarmos tanto os preceitos da literatura de cordel, e também na literatura oral como um todo, mas nesta última é necessário pensar que essa ideia de abertura da construção narrativa plural sempre foi valorizada. O cordel acaba por herdar de suas origens tanto escrita como oral essa abertura para a criação e coexistência de diversas vozes, criando narrativas tão plurais quanto puderem se construir através desse diálogo/coexistência.

Luiza Lobo marca o romantismo brasileiro como importante para a literatura feminina brasileira, de toda forma, ao estudar este quadro, a autora também destrincha as condições sociais das escritoras para conseguir produzir tais obras, expondo a realidade da mulher brasileira/latino-americana, revelando dessa forma que mesmo num mundo onde a sociedade está passando por mudanças de reorganização social, não significa que todas pessoas inseridas ali tenham condições de igualdade, a prova é a observação das mulheres neste contexto, onde mesmo as mais ousadas, que se arriscam a contarem sua própria narrativa sofram tantas consequências, tal reflexão decai na perpetuação da hegemonia falocêntrica citada anteriormente, tão quanto, é possível inferir que mesmo com o progresso da modernização, não houve uma alteração profunda nas raízes que sustentam a sociedade, a moral patriarcal continua detendo o poder maior sobre as pessoas e suas produções, transformando assim o romantismo numa nova linguagem em que ecoam vozes antigas. Não devemos deixar de dar nota à mudança substancial o bastante que permitisse a produção feminina existir, porém a mesma acontece quase que de maneira clandestina, quando não o é de fato. Essa repressão demarca o imaginário coletivo como um espaço de disputa de poderes subjetivos que através da arte, sua história e o ato de contá-la/reproduzi-la expõem as mais diversas batalhas pela sobrevivência dos mais diversos grupos sociais que são excluídos pelo padrão erudito, sendo no romantismo o início da expressão de povos que foram silenciados culturalmente, da mesma forma que se subjugou a literatura oral, criou-se uma marginalidade quando a literatura ficou retida a grupos específicos durante sua formação. Esse corpo marginal cria seus primeiros passos em rumo à liberdade no romantismo, quando aparece pela primeira vez uma opção material e cultural para a própria expressão, de novo, se pontua o cordel como fruto dessa popularização semeada pelo romantismo desde seu primórdio:

Os historiadores da literatura brasileira costumavam considerar, erroneamente, a meu ver, como a primeira autora brasileira Teresa Margarida da Silva e Orta (São Paulo, 1711? ou 1712?-Lisboa, 1793), pois publica a novela Máximas de virtude e formosura (1752), que na segunda edição foi intitulada por ela Aventuras de Diófanes (1773). O livro é uma adaptação de Les aventures de Télémaque (1699), de Fénelon. Entretanto, embora tenha nascido no Brasil - era irmã do filósofo Matias Aires - foi levada pelos pais, que eram portugueses, para Lisboa, onde se casou, ficou viúva e depois entrou para um convento, sem mais retornar ao Brasil. Assim, deve-se considerar a primeira autora brasileira Maria Firmina dos Reis, uma vez que Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (R. S. ?) escreveu uma novela de apenas 40 páginas, de feição romântica, acompanhada de contos curtos, intitulada O ramallete; ou flores colhidas no jardim da imaginação (Porto Alegre, Typ. de T. J. Lopes, 1845. 78 p.). Maria Firmina dos Reis (São Luís, 1825-Guimarães, 1917) é provavelmente a primeira romancista brasileira e sem dúvida a primeira maranhense, com seu Úrsula (1859). Este foi também o primeiro romance abolicionista brasileiro. Era pobre, mulata, solteira, e foi a primeira professora primária concursada no Maranhão. Adotou cerca de dez crianças, e morreu pobre, cega e esquecida na cidade de Guimarães, no continente, longe da capital. Úrsula emprega uma ótica folhetinesca e europeizante, que nada fica a dever à Moreninha, de Joaquim Manuel de Macedo, e se assemelha ao idílio ingênuo e exacerbado de Paulo e Virgínia (1787), de Bernardin de Saint-Pierre, obra que ela cita no capítulo 13. Escreveu poemas e contos no Semanário Maranhense e outros jornais, e publicou o livro de poemas de cunho lírico ou político, Cantos à beira-mar (São Luís, 1871). Escreveu também o primeiro diário de mulher de que se tem notícia (embora publicado apenas em 1975, pelo historiador José Nascimento Moraes Filho, integrando o importante Maria Firmina, fragmentos de uma vida). Neste livro, Moraes Filho inclui suas composições enquanto folclorista, autora de charadas e compositora. (LOBO, 1997)

A discussão passa para a próxima sessão sobre como tal cenário vai se decorrer no modernismo, movimento seguinte do romantismo, passando também pelos momentos históricos fundamentais para sua formação, observando como a herança deixada pelo romantismo foi apropriada e gerida na cultura brasileira e seu imaginário, a fim de compreender como o imaginário popular se configura num novo momento sociocultural e como essa configuração organiza seus elementos constitutivos, não deixando de levar em consideração que tais fatos são observados pela perspectiva de que são antecessores da criação do cordel e que os mesmos têm influência na composição cordelista.

### **2.3 Reflexões Acerca do Imaginário Popular**

O contexto exposto anteriormente, de intensa transformação social, tem no romantismo um dos pontos de início, porém, não se encerra ali, muito pelo contrário, a modernização tecno-social se intensifica com o passar dos tempos, trazendo mudanças cada vez mais drásticas no meio urbano e sua organização. Neste aspecto, o modernismo se torna um movimento que vai observar o papel da arte dentro dessa sociedade, será um movimento que representa além das revoluções artísticas propostas, abertura para pessoas de grupos sociais diferentes do padrão instituído pelo classicismo, que não vivem em contexto de igualdade social porém já gozam de liberdade artística relativa. Tal problemática fica mais palpável ao observarmos as palavras de Tássia Oliveira, que observa o contexto pré modernista da escrita feminina,

Essas escritoras são algumas das pioneiras em abordar assuntos ainda interditos às mulheres em meio ao contexto da sociedade da belle époque nacional (a escrita como ofício, o divórcio, o estudo, entre outros temas). Esse fato nos revela uma contradição dessa sociedade, que, por um lado, gabava-se de seu processo de urbanização e modernização, regada pelos 5 costumes ditados via moda francesa, apregoando o valor de sua suposta intelectualidade e, por outro lado, encontrava-se ainda muito arraigada a valores tradicionais e conservadores do sistema patriarcal e escravocrata brasileiro. (OLIVEIRA, 2014, p. 04-05)

Essas escritoras vivenciaram o momento em que as primeiras discussões de gênero foram levadas como problemáticas literárias, não apenas, o processo de desenvolvimento social do período criou uma abertura para a discussão de diversos temas relacionados à própria organização social, se em seu nascimento a literatura romântica teve como tônica a representação da relação entre ser e sociedade, no modernismo se colhem as consequências da abertura para o pensamento sociológico cultivadas desde a era romântica. A <sup>7</sup>Belle Époque brasileira é justamente esse momento de florescimento das sementes plantadas: a produção artística começa a ser popularizada através do avanço tecnológico e social, essa possibilidade de acesso dá aos diversos grupos marginalizados pelo padrão clássico uma oportunidade de narrar sua trajetória, não apenas ser objeto de outrem:

---

<sup>7</sup> Termo originalmente utilizado para se referir ao período compreendido entre a I e II Guerra Mundial, o clima de paz promovido pelo fim da I Guerra instigou o desenvolvimento social e tecnológico na Europa, tendo reflexo direto na cultura brasileira, como demonstra Oliveira.

Os primeiros debates acerca dos direitos das mulheres brasileiras e a sua organização política datam de um período de mudanças para o país; é justamente o período fim secular caracterizado como *belle époque* e marcado pelas reivindicações abolicionistas, republicanas e também das primeiras manifestações feministas nacionais. (OLIVEIRA, 2014, p. 03)

Ao observar a formação da construção do panorama feminino, destaca-se a influência da produção de discussões acerca da condição feminina fomentadas pela mídia feminina emergente, mulheres que começam a entender a organização social que estão inseridas, reproduzindo de maneira prática um pensamento que, como já dito, foi instituído pelo romantismo. A discussão feminista decorrente da produção artística feminina da *belle époque* brasileira vai denotar a consequência objetiva de uma forma de pensar que desponta em novas atmosferas sociais, pois, se no período anterior a grande ruptura no imaginário coletivo foi justamente a proposição de inserir no mesmo a relação entre ser e sociedade, a *belle époque* brasileira é o momento onde se começa a despontar dentro do imaginário popular brasileiro as primeiras consequências nos mais diversos setores da sociedade da proposta romântica. Isso não anula o fato que, mesmo com tantos setores sociais florescendo para uma discussão de acordo com suas necessidades agentes sociais de repressão não existam, mas que, como nunca antes diversos grupos sociais começam a narrar seu sufrágio histórico e contemporâneo.

Sob este último ponto dito, vale trazer a atenção que se trata de inserir no processo de criação artística, entre autoria, criação do trabalho artístico de maneira geral, uma investigação sociológica do objeto artístico, para uma apresentação artística do mesmo, porém carregada com os valores relacionados a uma discussão nesse viés. Ao explanar sobre a importância da escrita de autoria feminina da época a autora pontua como a escrita dessas mulheres denuncia um contexto de repressão em que estavam inseridas:

O que é comum às obras de autoria feminina da época é o conflito interior pelo qual passam as personagens femininas, ou seja, há, nessas mulheres, uma busca pela identidade própria, por sua autonomia frente aos valores conservadores ditados pelos homens detentores do poder. Em outras palavras, podemos dizer que há nas personagens de seus romances uma busca pela felicidade através da satisfação pessoal, e essa realização não apenas se dará por meio do casamento ou da maternidade (que seriam os destinos tradicionais das mulheres representadas na literatura canônica), mas também no desenvolvimento profissional, na satisfação de

sua sexualidade, no reconhecimento de seus direitos de mulher. (OLIVEIRA, 2014, p. 05-06)

Tal afirmativa demonstra quão complexo é o pensamento sobre gênero em tal contexto. A própria literatura da época se espelha nos conflitos que são de origem interna e externa vividos pelas mulheres, ainda demonstra a genialidade da autoria feminina em captar o espírito de sua época vivido por seu grupo social. Dessa forma se percebe como a reprodução de um padrão artístico pode decompor resultados tão diferentes quanto as pessoas que podem o reproduzir, de forma que, a literatura produzida, não importando sua origem seja masculina, feminina, negra, ou de qualquer agrupamento social, todas elas estão sujeitas a uma constante que foi estabelecida no romantismo, que é o pensamento sociológico como base para investigação literária. A grande questão que é a tônica diferenciadora entre as divisões dessas categorias literárias nasce justamente antes dela, que seria o grupo social em que o/a artista se insere.

O homem branco seguirá um padrão diferente de escrita, mesmo quando estiver buscando expressar-se de maneira coerente com os padrões românticos, sua perspectiva social está ligada ao meio social que viveu, a própria forma que o autor se enxerga e como se relaciona com o mundo, neste ponto fica aparente um ponto onde não é possível apagar a influência do meio sobre o indivíduo. Pois, o próprio ato de retratar artisticamente já entrega uma vivência que o autor achou digna de ser eternizada em suas palavras.

Essas questões são refletidas de diversas formas na Cachorra Helena, a imaginar de maneira arquitetônica a própria concepção da personagem, não apenas seu nascimento envolto na moral, mas, também, como seu próprio corpo é castigo e transmutado em um signo de ódio, ódio que não é natural da própria personagem em si, mas ela carrega em seu corpo as marcas do ódio de um outro que não aceitou de forma alguma o comportamento dela. Tais questões decorrentes da cultura despontam dentro do imaginário e recriam formas para si que acabam reconfigurando-se como no exemplo citado, onde toda essa violência presente na sociedade para com a mulher toma um lugar de narrativa, no qual o mito se desdobra na sua função moralizante, momento onde ficam mais visíveis as forças culturais que constituem as bases para a narrativa em questão.

Da mesma forma, imagina-se então a literatura advinda de grupos sociais que recebem um trato social diferenciado, subjugado, ou oprimido, por exemplo. A construção da autoria nasce antes na construção da própria visão de pessoa que a o/a artista tem de si, que por consequência é fruto de

uma relação de via dupla criada através do contato social, e é nesse momento que se define a perspectiva sociológica que direcionará a criação artística.

Neste contexto, antes de falar propriamente sobre o modernismo, a discussão continua a conceitualizar como a questão social da mulher foi construída nesse momento que antecede o movimento que tem seu ápice em 22.

Carmem Dolores, pseudônimo de Emília Moncorvo Bandeira de Melo, foi colunista e escreveu entre 1905 e 1910 em vários jornais da época. A escritora adotou alguns pseudônimos (prática comum numa sociedade em que a atividade escrita era relegada aos homens), como Julia de Castro e Leonel Sampaio, mas foi como Carmem Dolores que assinou seus principais textos, ficando conhecida. Natural do Rio de Janeiro, nasceu em 11 de março de 1852 e faleceu aos 58 anos, em 16 de agosto de 1910. Com a morte do marido, assumiu a profissão de escritora e colunista dos jornais *Correio da Manhã* e *O País*, com o qual manteve o sustento da família e adquiriu o reconhecimento enquanto escritora, tendo sido uma das colunistas mais bem pagas de *O País* (considerado o principal jornal da época, o maior em tiragem da América do Sul). Sua obra é composta principalmente por contos e crônicas, publicadas em sua coluna e depois reunidas em livro. A luta é seu único romance. Outro grande nome de sucesso literário da época e posterior alijamento do cânone é Julia Lopes de Almeida, natural do Rio de Janeiro, nasceu em 1862 e faleceu em 1934. Suas obras tiveram, ainda em vida, várias edições e uma vendagem que lhe permitia viver da literatura, além de citações em livros didáticos do início do século passado. (OLIVEIRA, 2014, p. 06)

A observação dos fatos acima expostos, é antes de tudo um levantamento quantitativo de uma condição a qual as mulheres da época estavam sujeitas, o intuito de trazer esses casos históricos é antes de tudo de demonstrar como a própria representação feminina se dava no contexto social e não apenas literário, já que foi visto que há um silenciamento das mulheres no modernismo. Sendo assim, a discussão decai numa constatação da condição acerca da mulher que também é percebida pela produção artística das mesmas.

Como dito antes, mesmo que se consiga uma possibilidade de oportunidade de narrar a sua condição, não significa que a autora deixe de sofrer ou sofra menos preconceito social. Nota-se que a prática literária feminina vai se constituir como uma atividade reflexo da inserção da mulher no mercado de trabalho principalmente, o que vai resultar numa oportunidade de captação de recursos para uma iniciativa literária própria, porém tal ato não é recebido ou tratado em par de igualdade com a produção advinda dos homens brancos, que já exercem o papel de elite no mundo da arte



desde seu nascimento, sendo que tal iniciativa busca nada menos que por a própria formação da representação literária no Brasil de uma maneira plural e que todos grupos responsáveis por essa ação tenham condições físicas de construir suas obras, daí a importância do fato citado para a formação da representação feminina.

A construção do imaginário popular começa nesse momento a encontrar uma nova configuração, resultado das primeiras inserções históricas de grupos sociais antes excluídos, que através da modernização começam a encontrar uma oportunidade de se representarem, o que vai decorrer num alargamento do panorama de produção artística de uma maneira inédita.

Essa reformação proposta na *belle époque* brasileira é o contexto que germina as bases do que vai se constituir como o modernismo brasileiro. O amadurecimento do pensamento proposto na bela época brasileira é o aprimoramento do espírito investigativo sociológico nascido no romantismo, conseqüentemente, o modernismo surge diante de tais propostas e se posiciona como tal.

Na grande festa da Semana de Arte Moderna que aconteceu em São Paulo, em fevereiro de 1922, as escritoras não compareceram. Os nomes femininos presentes foram bem poucos: Anita Malfatti (1889-1964) e Guiomar Novais (1894-1979): a primeira, uma pintora de vanguarda; a segunda, 10 musicista de prestígio internacional. Não que não tivéssemos escritoras naquele tempo. Havia – tanto poetas, dramaturgas, como ficcionistas – mas por um motivo ou outro, não receberam convite. O sucesso literário tem dessas coisas: é preciso acertar o timing, estar no lugar certo na hora certa; e, principalmente, olhar na mesma direção. Se relacionamos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernista, tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando a emancipação da mulher. É certo que muitas ainda cultivavam – com toda convicção – a estética finissecular. Mas insisto: parte significativa das escritoras que produziram nas décadas de 20 e 30 – precisamente as que se posicionavam na vanguarda do pensamento contemporâneo – voltavam suas produções intelectuais e artísticas para questões que lhes pareciam mais urgentes – como contribuir para corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira. (DUARTE, 2016, p.09-10)

A autora coloca com pontualidade de que forma aconteceu o desenvolvimento intelectual feminino que nasceu na *belle époque*, demonstrando que no percorrer da história literária brasileira criou-se uma bifurcação onde a literatura do homem branco, através dos seus processos, vai

reconstituir-se no que se conhece por modernismo e suas proposições, sendo que a literatura feminina, por não existir para manutenção de valores nocivos a elas, ou ainda por reconhecerem que existam estruturas sociais que são prejudiciais à existência da mulher, em termos de paridade social, a literatura feminina tem uma preocupação própria e objetivo próprio, por tal, não se aliena ou se enquadra, tão quanto, não se alia ao padrão modernista, mas por uma razão óbvia, os homens da época não queriam dessa forma. Com essa situação posta, torna-se a pensar na questão da representação da mulher e como as ações descritas acima decorrem na formação desse aspecto diante do imaginário brasileiro. Esse confronto não declarado sugere um apagamento proposital de uma escrita de narrativa diante da cultura brasileira, dada a marcação histórica do movimento modernista que tem como uma proposição uma ideia subversiva na arte, porém em prática retoma alguns aspectos negativos do classicismo, como a busca de uma elitização construída através do silenciamento de outras vozes que seriam de grande valia na formação geral da literatura:

Gilka foi veementemente combatida pelos escritores modernistas, especialmente Mário de Andrade (1893–1945), que a considerava por demais escandalosa. Seus poemas desafiavam os preceitos e a conduta moral da época, e deixavam em pânico os falsos moralistas de então. Em 1979, a escritora foi agraciada com o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras. (DUARTE, 2016, p.11)

Como pontuado pela pesquisadora, existiu um apagamento intencional da história da mulher na literatura brasileira, pois, sua presença em si já denotava um discurso de contraposição que além de não ser bem-vindo, muitas vezes era censurado. Isso decorre da própria perspectiva que tais homens tinham das próprias mulheres. Para uma amostra de tal perspectiva, as palavras de Teles (1983), autor que analisa documentos de importância histórica da formação do movimento modernista, o trecho que se segue é uma observação feita das palavras de Mário de Andrade no texto *A Escrava Que Não Era Isaura*, onde o poeta utiliza do corpo da mulher negra simbolizando a poesia brasileira e através da objetificação do homem branco e sua violência instaura-se o processo da inovação/renovação literária:

O título desse famoso ensaio de Mário de Andrade é uma espécie de paródia do romance de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, de 1875. (Isaura, jovem escrava, é perseguida pela luxúria de seu senhor; foge, encontra um jovem sem

preconceitos, e se casa com ele). Através de uma parábola, Mário apresenta a Poesia como uma mulher nua que os homens, com o passar dos tempos, foram cobrindo de roupas e joias, até que um vagabundo genial (Rimbaud) deu um pontapé naquele monte de roupas e deixou outra vez a mulher nua – a poesia moderna. (TELES, 1983, p. 302)

Ao confrontar uma exemplificação tão conturbada com o contexto literário proposto pelas próprias mulheres na época ou anterior. Numa afirmativa da “bifurcação” no caminho da história literária brasileira neste momento. Mário de Andrade com uma representação tão violenta simbolicamente demonstra em palavras como o movimento modernista se via, encontra-se neste aspecto um exemplo prático na história do que foi exposto por Duarte (2014) anteriormente; o modernismo se configurou como uma arte masculina, como tal; o próprio Mário de Andrade ao discorrer sobre a formação do modernismo o faz utilizando como objeto uma mulher que ao fim é agredida, a agressão seria o modernismo em si, a mulher seria a poesia, porém, quando se imagina o movimento em sua proposição de desconstrução de valores sociais, não é essa imagem que se espera.

Desde o título, onde o autor explicita que a poesia ao contrário da Isaura do romance, não é uma mulher que foge de sua sina social para viver bem, pelo contrário, a mulher da parábola de Andrade é objeto de contemplação masculina, estática em ação durante a narrativa, sendo única e exclusivamente um alvo, incapaz de reação, eis aí porquê esta escrava não é Isaura. Vale ainda fazer uso das palavras do próprio autor, que materializa em seu discurso a perspectiva judaico-cristã para a mulher:

...e Adão viu Iavé tirar-lhe da costela um ser que os homens se obstinam em proclamar a coisa mais perfeita da criação: Eva. Invejoso e macaco o primeiro homem resolveu criar também. E como não soubesse ainda cirurgia para uma operação tão interna quanto extraordinária tirou da língua um outro ser. Era também — primeiro plágio! — uma mulher. Humana, cósmica e bela. E para exemplo das gerações futuras Adão colocou essa mulher nua e eterna no cume do Ararat. Depois do pecado porém indo visitar sua criatura notou-lhe a maravilhosa nudez. Envergonhou-se. Colocou-lhe uma primeira coberta: a folha de parra. Caim, porque lhe sobrassem rebanhos com o testamento forçado de Abel, cobriu a mulher com um velocino alvíssimo. Segunda e mais completa indumentária. (ANDRADE, 1925, p. 01)

O autor simboliza o desenvolvimento intelectual humano com as vestes, a mulher é a poesia, porém atribui ao ato da violência contra essa mulher como o movimento de ruptura de linguagem proposto pelo modernismo, ao mesmo tempo que as mulheres da época escreviam e pensavam seus corpos de maneira totalmente oposta, o que conferiu-lhes portas fechadas entre o movimento dos homens, chamado modernismo, que, mesmo tendo praticado suas revoluções, fez questão de buscá-las de maneira mais estética que prática, renegando assim a oportunidade das mulheres criarem sua própria narrativa diante do movimento, além de incentivar o apagamento histórico da participação feminina na arte quando se colocam como a maior e única inovação cultural produzida. Tudo isso decai sobre o imaginário popular, em sua construção e estruturas.

A pesquisa vai para sua última parte falar justamente sobre o processo descrito anteriormente observando a construção dos valores culturais da Bacia do Rio Corrente em diálogo com as concepções teóricas, a fim de aproximar diante da mitologia e de seu local de origem traços que interligam tais extremos. Para isso o conceito de antropofagia será analisado sequencialmente será a categoria do mito para culminar em uma observação final acerca de como tais fatores dialogam e se constroem no imaginário popular.

### **3 A Identidade Popular Como uma Realização Mítica na da Bacia do Rio Corrente**

A cultura na região da Bacia do Rio Corrente perpassa por diversos fatores marcantes, desde a sua própria formação como um fruto de relações sociais produzidas num espaço geográfico específico, até uma observação histórica de como essas relações sociais acontecem durante o decorrer dos tempos. Analisar a expressão cultural de um povo é analisar diversos fatores, desde sua história, relação com seu ambiente de vivência, até as atividades que por eles serão empregadas ali.

A narrativa oral acontece dentro desse amálgama de funções executadas por um povo, como fruto das experiências e crenças pessoais comuns a um território é que os mitos vão surgir. Esse aparecimento seja de mitos, lendas ou práticas culturais/religiosas, nasce com os valores daquele povo impregnados em si, de uma maneira que, mesmo passando o tempo, os valores locais mudando, a história continua mantendo sua estrutura, trazendo assim do passado constituições de valor de uma outra época:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão — no campo, no mar e na cidade —, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1994, p. 09)

A voz da narrativa perpassa pelo tempo, fica presente na estória, sempre que se conta um mito ou sobre ele, reaparece a manifestação ancestral daquele povo. Nesta pesquisa há o encontro com essa voz, ecoando aquilo que o contador de estórias do passado dizia décadas atrás, época onde o narrar era uma das atividades mais importantes dentro de uma sociedade, principalmente, uma que sempre esteve longe das benesses que a capital oferece.

#### **3.1 O Território da Bacia do Rio Corrente, território como espaço cultural**

A Bacia do Rio Corrente fica localizada na região oeste da Bahia, e tem sua formação datada desde a primeira metade do século XIX<sup>8</sup>, época em que a navegação pelo Rio São Francisco foi iniciada, o que resultou numa maior circulação e exploração econômica da região, que tinha como maior fonte de renda a mineração e agricultura, além de outras atividades, como a produção de derivados da cana-de-açúcar. O potencial de desenvolvimento da região fez com que se criasse vilas/arraiás que foram se transformando em cidades. Um fator importante para o desenvolvimento regional é a forte presença das bacias hidrográficas, essa característica é marcante em praticamente todos municípios, a denominação Bacia do Rio Corrente utilizada pelo Governo do Estado da Bahia para definir o território não é um fato isolado. Pois a presença da água tem um papel importante em muitos aspectos da vida do povo na região, desde a economia, como já foi falado, até as concepções culturais. Portanto a população dessa região pode ser chamada de ribeirinha já que

[...] temos como definição de “ribeirinho” a população constituinte que possui um modo de vida peculiar que a distingue das demais populações do meio rural ou urbano, que possui sua cosmovisão marcada pela presença do rio. Para estas populações, o rio não é apenas um elemento do cenário ou paisagem, mas algo constitutivo do modo de ser e viver do homem”. (SILVA; SOUZA FILHO, 2002, p 27)

Sendo assim, o território da Bacia do Rio Corrente é formado por povos ribeirinhos, essa relação vai influenciar em suas concepções sociais econômicas e culturais. Como é possível ver nas palavras de Josélia Cabral (2002)

Na realidade do ribeirinho encontramos os mitos, os quais são códigos da lei mediadora de convivência entre o ser humano e a natureza. Esta lei, caso transgredida gera sofrimento ao seu transgressor. A linguagem mítica vem ora simplificar o entendimento de algumas mensagens, ora mascarar ou reexplicar verdades sociais que para o ribeirinho, seriam inconcebíveis. O isolamento geográfico que o ribeirinho enfrenta proporciona-lhe liberdade para a criação das normas de convivência, ainda que inconscientes. (CABRAL, 2002, p 03)

---

<sup>8</sup> Como pode ser observado no artigo Dinâmica Populacional E Produtiva: Formação Da Rede De Cidades No Oeste Baiano Nos Séculos XIX E XX de Gil Porto e Ralfo Matos (2013)

E para poder contextualizar melhor a questão da relação entre cultura e espaço, se torna pertinente entender algumas conceitualizações a respeito. Abramovay (1998) entende que “um território representa uma trama de relações com raízes históricas, configurações políticas e identidades que desempenham um papel ainda pouco conhecido no próprio desenvolvimento econômico”. Neste ponto é possível levantar o questionamento; o papel da identidade territorial é pouco conhecido ou pouco explorado? Pois, se uma observação a respeito do histórico oestino for feita é possível concluir que seu desenvolvimento girou em torno das atividades econômicas que eram possíveis, o que demonstra uma inter-relação entre identidade e economia local:

Acredita-se que a ocupação de fato desse território deu-se com maior intensidade desde o final do século XVII, com a consolidação da criação de gado nas margens do Rio São Francisco, com o desenvolvimento das atividades mineradoras na província de Minas Gerais e com o processo de interiorização consolidado a partir do litoral nordestino. Desde então, surgiram os primeiros assentamentos humanos com relativo adensamento populacional. Esses núcleos distribuíam-se na colônia observando algumas condições. Essas iam desde a proximidade dos cursos d água e do litoral, às formas de relevo e facilidades de acesso. (PORTO; MATOS, 2013, p 09)

É possível visualizar através das palavras de Porto e Matos (2013), que a região oeste teve seu início ligado a questões econômicas, e como foi dito antes, é possível perceber também o caráter ribeirinho já nos primórdios da formação do oeste. Porém, de volta às conceitualizações de território Tizon (1995) levanta que o território é um “ambiente de vida, de ação, e de pensamento de uma comunidade, associado a processos de construção de identidade.” Flores (2006) discorrendo sobre as contribuições de Laccour (1985) para o pensamento sobre a construção social do território, destaca a consideração de que o espaço-lugar como espaço de suporte das atividades econômicas é substituído pela ideia do espaço-território carregado de vida e de cultura, assim como de desenvolvimento potencial.

Ainda nessa discussão uma observação sobre Raffestin (1993) é relevante, pois ele considera que o conceito de espaço é relacionado ao patrimônio natural existente numa região definida. Por outro lado, no conceito de território se incorporaria a apropriação do espaço pela ação social de diferentes atores. Sendo assim espaço e território coexistem, porém este

primeiro está mais distante da relação entre sociedade e espaço geográfico. De modo resumido, é possível entender que o território está relacionado com as atividades de ocupação desenvolvidas pelo povo que ali se instala, já o espaço é o patrimônio natural, sem a intervenção humana. Por definição, o território é formado como um reflexo das atividades, a concepção de identidade dentro do território estará relacionada tanto com o espaço onde se estabelece o território, quando com as atividades, dessa forma, pode-se ter um vislumbre da formação cultural territorial.

### **3.2 A Cultura Corrente, reflexos territoriais**

A Bacia do Rio Corrente conta com 11 municípios<sup>9</sup> todos envoltos num desenvolvimento de origem ribeirinha. Como já foi dito, a identidade de um povo é totalmente ligada a fatores como o local onde se nasce e tão quanto as próprias características físicas do mesmo. Antes de aprofundar na questão cultural, uma definição sobre o Território se faz pertinente;

O Território da Bacia do Rio Corrente – TBRC é consequência da articulação de tais atores sociais que, como representantes de setores do poder público e da sociedade civil organizada, estão comprometidos em preservar e fortalecer os valores culturais do seu povo. O Território do Rio Corrente apresenta certas peculiaridades que o diferencia dos demais Territórios do estado da Bahia, reconhecido pela ação dos movimentos sociais de resistência, e que ao longo dos anos vem construindo a sua própria história e firmando sua identidade. Estes pretextos equitativos levaram ao processo de mobilização que culminou em seu desmembramento do Território do Oeste -região de Barreiras – do qual fazia parte. Esta união de forças baseia-se na ideia de que o espaço territorial é um ambiente de conexão de atores sociais, iniciativa privada e políticas públicas de intercessão, amparado na solidariedade, na justiça social, no respeito à diversidade, no orgulho à suas origens, na valorização da cultura, na vigência dos direitos individuais e coletivos, consentindo que todos sejam agentes atuantes de transformação. (BAHIA, 2010, p 05)

---

<sup>9</sup> Brejolândia, Canápolis, Cocos, Coribe, Correntina, Jaborandi, Santa Maria da Vitória, Santana, São Félix do Coribe, Serra Dourada, Tabocas do Brejo Velho.



As atividades culturais foram se formando no processo de consolidação da região, há uma identificação que pode ser observada como regional, visto que algumas manifestações estão ligadas com a presença da água<sup>10</sup>, característica predominante já que muitos municípios são banhados por rios. Essa relação se reflete na cultura do território de modo tão claro, que com uma breve pesquisa pode-se constatar alguns mitos como Nego d'água, a Bola de Fogo, a Carranca, além dos espíritos da água.

A respeito da cultura local, a cartilha do Plano de Desenvolvimento Territorial da Bacia do Rio Corrente (2010) aponta que

A cultura imaterial no território é comum a todos os municípios; embora alguns a presença de algumas tradições é mais forte, como é o caso da Festa do Divino que aparece com mais força nos municípios de Correntina e Santa Maria da Vitória. Já o Reisado esta presente em todos os municípios. Outras festas e tradições populares também são praticadas porem com menos intensidade. Temos grandes artistas, poetas, escritores de renome internacional, como é o nome de: Osório Alves de Castro (escritor romancista), Francisco Biquiba de La Fuente Guarany (escultor), Clodomir Santos de Moraes (escritor), Jurandi Assis (Artista Plastico), Novais Neto (Poeta), Jairo Rodrigues (Artista Plastico), Becê Atayde (Poeta) e tantos outros que vivem e que viveram no anonimato. (BAHIA, 2010, p, 79-80)

Como é possível observar, a manifestação cultural local vai desde o popular ao erudito, porém, o foco da pesquisa está na produção tradicional que é também a mais antiga dentro do território. Por estarem dentro do mesmo território as cidades possuem expressões que são comuns, mas, que ainda sim tem seus próprios traços. Geralmente atividades como a Festa do Divino, as Encomendadeiras de Almas, o Boi de Lino<sup>11</sup>, e Reisado acontecem por todo território e além, mas, o trato com suas execuções tem sempre uma característica local, o que traz um caráter de exclusividade para tais manifestações.

Essas características se tornam valores de identidade por serem atividades que estão ligadas não apenas com o ritual em si, mas com a formação do povo. A exemplo disso há em

---

<sup>10</sup> Algumas dessas manifestações são, Nego d'Água, Carrancas e espíritos da água.

<sup>11</sup> O nome dessa manifestação é um dos que mais varia, pois o boi “é” de quem tem a iniciativa de fazer a montagem do personagem e encenar a fantasia pela rua, o nome aqui citado é o que circula em Correntina, cidade em que foi feita a pesquisa.

São Félix do Coribe uma oficina de instrumentos de Reisado<sup>12</sup>, que ao fim faz suas apresentações pela cidade, em outros locais essa atividade está ligada com um saber tradicional, passado de geração para geração, assim como a construção dos instrumentos.

Além disso, há também algumas manifestações que vão ser ligadas a uma única cidade, como é o caso do mito da Cachorra Helena<sup>13</sup>, ou na região de Santa Maria da Vitória/São Félix do Coribe temos o Aoito. Como já foi dito, esses mitos foram coletados numa pesquisa que não teve um suporte regional necessário para levantar dados concretos sobre qual mito pertence a cada cidade, porém, em sua dimensão, é possível constatar tais julgamentos de identidade.

Portanto, de modo conclusivo, neste tópico tentou-se primeiramente entender a concepção do que é o povo ribeirinho e como se forma sua identidade territorial, após essa discussão, o trabalho foi direcionado para as conceitualizações a respeito do que é território, para então se aprofundar nas concepções e relações a respeito das manifestações culturais locais, a exemplo da influência da água na criação dos mitos locais.

Além disso tratou-se também de fazer uma observação a respeito dos mitos que podem ser chamados de “exclusivos” de cada cidade da região, mostrando que mesmo havendo um caráter universal em nível de território, há ainda as particularidades de cada povo expressas por linguagens e manifestações territoriais. A discussão segue para o próximo tópico, tratando das teorias sobre a narrativa, aplicando sobre o corpus da Cachorra Helena.

### **3.2.1 Cachorra Helena: uma narrativa oral**

Narrativas orais são processos que estão presentes na cultura humana desde os primórdios, por serem uma ótima ferramenta tanto de socialização, quanto de educação,

---

<sup>12</sup> Essa oficina já ganhou por 3 vezes o edital Calendário das Artes, oferecido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

<sup>13</sup> Não foi feita uma pesquisa formal em todos os municípios da Bacia, porém foram consultadas algumas pessoas chave, como produtores e articuladores culturais da região.

porém sua prática na modernidade tem entrado num processo de extinção, como levanta Benjamin (1994). O autor faz a ligação entre a arte de narrar e o desenvolvimento social;

as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. (BENJAMIM, 1994, p 01)

Dessa forma, pode-se entender de maneira mais clara, uma das possíveis razões em que o domínio de conhecimento sobre o mito Cachorra Helena, é bem diferente entre as gerações presentificadas pelos informantes no vídeo. As pessoas mais velhas têm um relato que as vezes chega ser de testemunha ocular, enquanto as mais jovens falam de modo mais impreciso; “já ouvi falar”. Continuando sua teoria sobre o fim da narrativa com o desenrolar dos tempos modernos Benjamin (1994) sugere que o romance (gênero emergente na época em que suas reflexões foram feitas) substituirá a narrativa;

A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O Narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiências dos seus ouvintes. O romancista segregase. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 1994, p 04)

Através dessa perspectiva, é possível então entender como o desenvolvimento da modernidade intervemos nos processos internos organizacionais da evolução literária. As mudanças internas vão acontecendo ao ritmo que as mudanças externas acontecem. O autor aponta que “devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios” (p 202).

Como foi visto<sup>14</sup> a presença dos mitos na cultura ribeirinha é um fator marcante, pois serve como ferramenta de propagação da moralidade exigida/buscada entre a comunidade. Também é de conhecimento que a cultura ribeirinha está ligada a trabalhos manuais/artesanais e rurais, neste aspecto uma outra visitação à teoria de Benjamin (1994) se faz necessária, pois, o mesmo coloca que

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não mais conversadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIM, 1994, p 08)

Assim, é possível visualizar as contações de história ao fim da jornada de trabalho, por exemplo, após um dia na moenda de cana, ou no cultivo da terra. os mitos ribeirinhos perpassam pelos cenários da vida cotidiana, se configurando na vida ribeirinha nos mais variados momentos, criando um invólucro praticamente sagrado para locais, espíritos, práticas, e por que não dizer também para a própria memória tradicional? Já que no contar da história e seu perpassar não apenas há uma literatura em curso de reprodução, há ali, um todo construído por espaço, tempo, valores, desejos e anseios, é uma forma do próprio povo se eternizar em alguns minutos de contação, a narrativa oral é isso, um transporte multilinguagem no incessante passar dos tempos, no qual um povo mantém sua essência viva, inclusive quando não há mais a vida desse povo.

Tal processo é observado por Benjamin (1994) quando coloca que “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução.” Então, ao tomar como foco o mito da Cachorra Helena observando as conceitualizações que foram postas é possível observá-la por um outro viés. Há a necessidade de perpassar os valores, há a necessidade de fazer com que essa memória chegue adiante, mesmo não encontrando numa geração futura uma receptividade tão grande quanto tivera em momentos remotos.

---

<sup>14</sup> Ver página 15

O mito correntinense nasce<sup>15</sup> em uma cidade ribeirinha, e nessa configuração territorial, faz-se seu desenrolar; cada pessoa ouve falar algo, cada pessoa diz algo, há uma polifonia sobre o mito, as aparições e modos de contar são vários, e a cada encontro dessas vozes, surge uma outra resultante, assim dentro do espaço onde se insere, o mito ganha proporções diferenciadas, a chegar no ponto em que não vive mais apenas num meio temporal único, salta entre as gerações, e mais vozes são adicionadas a esse coro polifônico.

A respeito dessa relação de trânsito temporal do mito, Benjamin (1994) faz uma observação sobre o caráter e importância da reminiscência, onde pode se entender a multiplicidade de possibilidades literárias existentes no processo narrativo;

*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazarde, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. (BENJAMIN, 1994, p 211)*

Ao ter como ponto de vista a questão dos valores presentes nos mitos e sua função educacional na comunidade é possível então perceber que o narrador é além de um contador de histórias, um educador em excelência, eleito pelo senso comum de sua comunidade. Dessa forma, é cabível fazer uso das palavras de Benjamin (1994) onde o mesmo define que

o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p 19)

---

<sup>15</sup> Utilizando como base os vídeos coletados, há uma suposição que este mito começou a ser veiculado na cidade a partir do fim da década de 1950/começo de 1960.

Sobre esse caráter polifônico e multisignificativo que a narrativa traz, Ana Cristina Bentes da Silva (2000) diz que “a narrativa é um modo fundamental de constituição de nossa subjetividade e de nossa historicidade.” Em sua pesquisa a autora utiliza de diversos autores para buscar apresentar uma pluralidade a respeito dos conceitos sobre a narrativa. Uma dessas contribuições é a de Todorov (1980), feita a partir de uma análise da obra *a Demanda do Santo Graal*, na qual dá um exemplo da apresentação de estruturas narrativas;

O interesse do leitor não advém aqui da pergunta: que acontece depois? - que nos remete à lógica da sucessão ou à narrativa mitológica. Sabemos muito bem, desde o começo, o que acontecerá, quem chegará ao Graal, quem será punido e porquê. O interesse nasce de uma pergunta muito diferente, que remete à organização gnoseológica e que é a seguinte: o que é o Graal? Essa narrativa, como tantas outras, conta uma demanda; o que se procura, no entanto, não é um objeto, mas um sentido: o da palavra Graal. E como a pergunta incide diante da ideia do passado. Durante toda a narrativa perguntar-se-à pela significação do Graal; a narrativa principal é uma narrativa de conhecimento, idealmente ela nunca se detém. (TODOROV, 1980, p 68)

Como é perceptível, a diferenciação entre as narrativas resultará no leitor/ouvinte reações diversas, logo, o entendimento da estrutura narrativa pode ser possível tanto no observar de suas reações provocadas quanto em sua própria estrutura. Fica claro que aplicando essa conceitualização analítica sobre o mito Cachorra Helena, é possível ter mais uma maneira de confirmar o caráter mítico do mesmo, seu desenrolar nos inspira a mesma pergunta que Todorov expõe; o que acontece depois?

Ainda observando conceitos sobre teorias narrativas, Silva (2000) aponta os conceitos de Labov e Waletzky (1967) onde diz que eles “consideram que uma narrativa é uma técnica verbal para recapitular experiências, na qual a sequência dos eventos narrados deve reproduzir a sequência dos eventos supostamente ocorridos.” Essa sequência é montada através de, segundo a autora, “um tipo de gramática elementar”, no qual é possível “montar” a estrutura em que a narrativa acontece. Uma outra perspectiva é posta por Gülich e Quasthoff (1985 e 1986) na qual é proposta “uma mudança do objeto da narrativa”.

As autoras propõem ver a narrativa não como um produto final, terminado, mas sim, um fruto de relações estabelecidas entre narrador e ouvinte, sem observar com maniqueísmo os conceitos de estrutura e função, mas, olhá-los como características pertencentes ao mesmo objeto. Ainda sobre a perspectiva do processo de interação fazer parte da construção da

narrativa, a autora apresenta uma outra abordagem a respeito das teorias narrativas, dessa vez expostas por Quasthoff e Nikolaus (1982);

a narrativa não pode ser considerada apenas uma técnica para recapitular experiências sociais. Na discussão feita por estes autores, as narrativas podem ser classificadas em três tipos semânticos, considerado o papel do narrador/personagem: (i) o agente reage a ações/eventos inesperados; (ii) o observador testemunha ações/eventos não usuais; (iii) o agente desempenha ações não usuais. Neste sentido, os autores além de incluírem a possibilidade de as narrativas serem produzidas em terceira pessoa, com o narrador sendo apenas um espectador/observador dos eventos, também propõe um maior detalhamento do tipo de ação que o narrado, se agente, pode desempenhar. (SILVA, 2000, p 70)

Assim como é dito no texto acima, fica mais claro o que se propõe com uma visão do estudo do comportamento interacionista da narrativa/contação de histórias; a ação de quem narra enquanto a história se desenrola, tão quanto a resposta e possíveis intervenções de quem a ouve. Nesta perspectiva a narrativa não é feita somente do contar, da sequência de fatos (<sup>16</sup>introdução, orientação, complicação, resolução, avaliação e coda), mas também da reação tanto de narrador quanto de ouvinte, produzindo assim a cada contar uma história com uma nova possibilidade de abordagem para a narrativa em questão.

Esse elemento interacionista aparece como uma função clara, quando por exemplo, se observa algumas contações de história feita por artistas, há uma indumentária específica, as vezes até um cenário para isso, mas mesmo numa contrapartida mais comum, a história narrada nos bancos das portas de casa num fim de tarde após a jornada de trabalho, como é/era comum pela região, o caráter interacionista continua presente, pois a estrutura da narrativa proporcionará essas possíveis reações, enriquecendo assim o tecer da história.

De modo conclusivo, pode-se estabelecer que o mito local surge num espaço totalmente propício, uma cidade de cultura ribeirinha, onde as atividades rurais/artesanais estiveram em grande atuação, e que a tradição se fez pelo universo da narrativa oral, e sobre esse universo, é possível então concluir que ele é organizado através de estruturas internas presentes no contar da história e que também é constituído através da reação tanto de quem narra quanto de quem ouve.

---

<sup>16</sup> Características elencadas por Labov e Waletzky (1967)

### 3.2.2 Referências e Formação do Imaginário Coletivo

Conseguir criar uma sistematização da produção de modo consciente da sua função além do lúdico na produção artística é algo complexo, que pode levar séculos para se consolidar como uma prática consciente, tal consciência dá a quem produz arte a liberdade de trabalhar já desde o processo de concepção do conceito a oportunidade de trabalhá-lo com as implicações que ele pode chegar a ter, papel que é feito de maneira consciente individual na maioria dos casos, mas ao pensar na produção como uma força que trabalha com o coletivo, busca-se que a mesma tenha essa coerência, o que não é algo simples ou fácil de ser alcançado:

Passaram-se aproximadamente cinco séculos desde que as literaturas nacionais europeias conquistaram consciência de si e preeminência sobre o latim, e pouco mais de dois séculos desde o despertar de uma mentalidade histórico-perspectivista, que permitiu a criação de um conceito da literatura mundial. (AUERBACH, 2007, p. 358)

O comentário acima decompõe o quadro, por séculos uma comunidade inteira de pessoas que tinham consciência de seu papel como agentes de transformação cultural/social se questionou a respeito da própria memória que o coletivo mundial poderia representar, uma vez que se estipulou a mesma ideia de identidade para cada nação, a arte em seu reflexo, começa a perceber que sua capacidade de expressão pode montar um cenário de uma possível coesão da identidade do ser humano através do conceito de literatura mundial.

Claro que tal pensamento decai em suas próprias problemáticas, que não são relevantes no momento. A questão que se observa agora, é essa possibilidade de coesão da identidade, ou busca dela, através da representação artística. Nesses termos também explicita-se que tal afirmação é uma constante independente do contexto social a que se aplica, se trata de uma afirmativa da prática representativa através da arte.

O exemplo trazido com a literatura mundial acima é uma demonstração de um questionamento que foi feito e registrado durante o passar do tempo, esta tentativa ao mesmo



tempo que demonstra uma coesão (ou busca) de identidade, também demonstra que a literatura culta busca fazer parte da memória do imaginário coletivo tão quanto a literatura oral o faz, vencendo a experiência do individual e criando também em si um espaço de experiência coletiva atingida através de uma experiência individual (a leitura de um romance em oposição aos métodos presentes na literatura oral que demandam uma interação social coletiva).

Para compreender a relação das formas cultas com a linguagem, partiu do princípio de que elas são criações individuais e não perdem, na escrita, as suas tonalidades de fala, sendo portanto diferentes de outras formas que se encontram incrustadas na língua, criadas por uma fala desconhecida mas fora já da dependência individual, como resíduos de criações primitivas que sobrevivem na memória popular. São as formas simples [...] essas [...] compreendem as formas de linguagem oral que nunca foram verdadeiramente objeto de investigação literária como o mito, a lenda, a gesta, a fábula, o apólogo, o caso (causo), o provérbio [...]. (TELES, 1975, p. 11)

Nota-se nas palavras do autor que os gêneros ligados com a cultura oral estão vinculados à uma memória ancestral, de novo, a marcação do tempo em longo prazo é citada. Observa-se que quando a literatura erudita começa a existir por séculos o fato de seu impacto foi ter sido grande o bastante no imaginário popular para que se perceber uma coerência arquetípica que pode-se pensar em um conceito de literatura mundial. Mesmo que haja uma problemática em definir como ou o que seria tal literatura, o fato é que já não se nega a realidade de sua existência, o que desponta em uma afirmativa sobre a influência que uma prática cultural que persiste na história da humanidade pode exercer na formação dos povos de maneira geral.

Tais afirmações demonstram também que no processo de maturidade diante do imaginário coletivo a cultura oral detém uma maestria ancestral, visto que a própria cultura escrita é um fato mais recente, tanto na história humana em geral, como na realidade brasileira. Diante disso, fica mais visível a maneira que a oralidade influencia a escrita, por sua antecedência histórica. Mesmo colocando em locais separados diante do imaginário coletivo a literatura oral e escrita, acaba que a oralidade ocupa quase todo espaço da referenciação da literatura escrita, sendo na maior parte do tempo uma referência para si e tão quanto para a escrita, devido também aos múltiplos espectros de níveis de memória que

possam ser relacionados com a literatura oral, visto que ela agrega em si linguagens de expressões diferentes, com seu arcabouço de significação mnemônica tão plural quanto a própria oralidade pode se manifestar como linguagem:

A linguagem é a força que decompõe os acontecimentos reais e que os seleciona antes de os fixar em formas de conceitos. Um acontecimento da vida real se reduz a um denominador comum, “como se um certo número de fenômenos similares fosse tomado num torvelinho que mudasse seu sentido para fazer dele um conceito único, a figuração de um conceito. (TELES APUD JOLLES, 1975, p.11)

Pensar na capacidade de leitura recai também em estabelecer qual a capacidade de interpretação e significação dada aos acontecimentos da própria vida em si. Esse diálogo é o mais profundo do ser em sua existência, um diálogo que recorre às referências da língua em geral, formada não pela pessoa mas por sua cultura, porém, esse diálogo acontece de maneira interna, são as respostas individuais diante das circunstâncias que vão demonstrar como a leitura de mundo individual se manifesta.

Se precedência histórica é fator marcante para definir aspectos da identidade cultural de um povo, é necessário observar antes de falar sobre a antropofagia em si, acerca da referência de país que se criou desde sua fundação, como uma herança histórica pertinente e atemporal, comportamentos também podem ser históricos, ou melhor dizendo, culturalmente hegemonizados pelos grupos que tiveram poder de instaurá-los na história, como é perceptível nas palavras a seguir:

a carta de Colombo, inaugura o tom de deslumbramento e exaltação que se comunicaria à posteridade. No século XVII, misturando pragmatismo e profetismo, Antônio Vieira aconselhou a transferência da monarquia portuguesa para o Brasil, que estaria fadado a realizar os mais altos fins da História como sede do Quinto Império. Mais adiante, quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a idéia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente. (CÂNDIDO, 1989, p. 140)

A ideia de que a América é uma terra de (re)nascimento já vem imbuída nas necessidades socioeconômicas dos grupos hegemônicos responsáveis pelas fundações das bases do país como instituição, a precedência histórica dessa ideia já desponta como um fato histórico idealizado por colonizadores europeus. Neste ponto nota-se uma relação de dependência cultural, a imagem de América é trazida de fora dela, implantada tal qual o modelo de organização social, de maneira similar perdura pela história como uma herança.

O que acaba por ser herdado pelos artistas, como uma referência da imagem da paisagem local, resulta em uma reprodução de um exacerbado arquétipo romantizado da identidade nacional de diversas formas. Vale ressaltar que tal ideia de América vale por todos países que compõem a mesma, em observação deste fenômeno na porção latino-americana é possível detectar uma coerência neste padrão em países diferentes.

Esse estado de euforia foi herdado pelos intelectuais latino-americanos, que o transformaram em instrumentos de afirmação nacional e em justificativa ideológica. A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latino-americanos entre o México e a Terra do Fogo. (CÂNDIDO, 1989, p. 140)

Porém, ao nos defrontarmos com tal fato, fica aberta para discussão de novo a influência externa na produção da arte/identidade local, circunstância em que começa a se questionar o valor da obra local, ou ainda, começa-se a aprofundar nesta opção que a referência externa dá para um escoamento da própria obra, indicando que a própria circunstância das discussões sobre identidade e autoria estavam rendendo respostas próprias:

Huidobro estabelece o "Criacionismo" em Paris, inspirado nos franceses e italianos; escreve em francês os seus versos e expõe em francês os seus princípios, em revistas como *L'Esprit Nouveau*. Diretamente tributário das mesmas fontes são o Ultraísmo argentino e o Modernismo brasileiro. E nada disso impediu que tais correntes fossem inovadoras, nem que os seus

propulsores fossem por excelência os fundadores da literatura nova: além de Huidobro, Borges, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros. (CÂNDIDO, 1989, p. 153)

No exemplo acima fica perceptível que não é por adotar os valores de origem externa como uma influência declarada que a obra perde qualidade ou irá ser menos proveitosa em sua proposta. Tal fato pode ser explicado por várias razões, desde uma aceitação de uma origem além-mar em sua história, até mesmo uma possibilidade de escoamento artístico para a Europa em si, que além de ser uma responsável pela formação da identidade nacional também detém de um circuito estruturado para a movimentação e circulação da produção artística, quadro que não se encontra em situação parecida na América Latina devido à circunstâncias históricas e sociais.

### **3.3 A Antropofagia como catalisador e processador dialógico**

A produção cultural de um país é a preocupação final de quem produz arte, é a esse panorama que finalmente pertencerá sua obra, sendo assim, as discussões sobre identidade são presentes nesta comunidade. É no contexto das primeiras décadas do século XX que a atenção se foca agora, pois como é observado, “a partir das primeiras décadas de nosso século, o ritmo dos poemas começa a ser cada vez mais alto e distanciado das regras da métrica tradicional. “ (GOLDSTEIN, 1985, p. 16). O contexto das mudanças tecnológicas e científicas ao redor do mundo incitaram a própria condição brasileira a uma posição consciente no painel mundial, a literatura cada vez mais vai dispendo-se à uma experimentação própria, buscando uma maneira mais covalente de acordo com sua época de criar uma narrativa:

Na década de 1920 o programa pau-brasil e antropofágico de Oswald de Andrade também tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. A dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural forma no centro de sua poesia. Ao primeiro dos dois elementos cabe o papel de veleidade disparatada [...]. O desajuste não é encarado como vexame, e sim com otimismo aí a novidade, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo, quer dizer,

não-burguês. Este progressismo *sui generis* se completa pela aposta na tecnificação: inocência brasileira (fruto de cristianização e aburguesamento apenas superficiais) + técnica = utopia. A idéia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso. O próprio Marx na carta famosa a Vera Sassulitch (1881) especulava sobre uma hipótese parecida, segundo a qual a comuna camponesa russa alcançaria o socialismo sem interregno capitalista, graças aos meios que o progresso do Ocidente colocava à sua disposição. Neste mesmo sentido, ainda que em registro onde piada, provocação, filosofia da história e profetismo estão indistintos (como aliás mais tarde em Glauber Rocha), a Antropofagia visava queimar uma etapa. (SCHWARZ, 1986, p. 07)

O autor destaca logo no início de sua inferência sobre a posição que a comunidade local adotou diante justamente de um fator externo à arte ou cultura, era aos avanços tecnológicos e sociais que os motivavam em forma geral (por ver a urgência do desenvolvimento desses setores como um fato marcante na composição do painel da identidade nacional contemporânea), sua prática antropofágica é uma resposta a isso, os produtos dessa ação se colocam nessa análise como as ferramentas utilizadas para se praticar esse conceito. Através da antropofagia se propunha literalmente aproveitar do desenvolvimento já feito pela Europa e trazê-lo adaptado.

Uma posição no mínimo polêmica, visto que ainda se observa uma relação de interdependência com o colonizador de uma forma geral, mais uma vez destaca-se que mesmo havendo essa relação não pode-se pensar nela como um fator negativo no parâmetro artístico, mesmo que suscite contradições diante da posição da busca por uma identidade própria criada a partir das referências locais.

Voltando porém ao sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela cultura ocidental, está claro que o programa de Oswald Lhe alterava a tônica. É o primitivismo local que devolverá à cansada cultura europeia o sentido moderno, quer dizer, livre da maceração cristã e do utilitarismo capitalista. A experiência brasileira seria um ponto cardeal diferenciado e com virtualidade utópica no mapa da história contemporânea (algo semelhante está insinuado nos poemas de Mário de Andrade e Raul Bopp sobre a preguiça amazônica). Foi profunda portanto a viravolta valorativa operada pelo Modernismo: pela primeira vez o processo em curso no Brasil é considerado e sopesado diretamente no contexto da atualidade mundial, como tendo algo a oferecer no capítulo. (SCHWARZ, 1986, p. 07)

A transculturação<sup>17</sup> acaba emergindo no processo antropofágico como uma resposta natural, a criação da identidade nacional que foi buscada através da antropofagia acontece justamente na junção conflituosa das realidades que se constroem no país. A observação proposta pelo contexto modernista não apenas abarcou a perspectiva que havia uma disparidade nos setores que compunham a nação de maneira prática em referência ao modelo europeu, modelo que ficou historicamente como referência para a América, como já visto antes, mas também, identificou neles suas “falhas” ou “brechas” que poderiam ser utilizadas como ideais para basearem uma dialética nacional. O Brasil antropofágico nasce no choque dos arquétipos, nos conflitos de conceitos. Mas mesmo com essa possibilidade de identidade, não é possível apagar a problemática envolvida na herança histórica criada na formação do imaginário do país pela sua parcela europeia.

Já foram demonstrados exemplos onde se buscou abraçá-la e utilizá-la como veículo de propagação, e no caso da antropofagia brasileira, o intuito foi de administrar toda relação com a herança europeia, buscando preservar o que lhe convinha, e de rejeitar o resto. Em todo caso, não houve de fato um rompimento com o que se pode chamar de herança europeia.

Em síntese, desde o século passado existe entre as pessoas educadas do Brasil o que é uma categoria social, mais do que um elogio o sentimento de viverem entre instituições e ideias que são copiadas do estrangeiro e não refletem a realidade local. Contudo, não basta renunciar ao empréstimo para pensar e viver de modo mais autêntico. Aliás, esta renúncia não é pensável. Por outro lado, a destruição filosófica da noção de cópia tampouco faz desaparecer o problema. Idem para a inocência programática com que o antropófago ignora o constrangimento, o qual teima em reaparecer. Tupi or not Tupi, that is the question, na famosa fórmula de Oswald, cujo teor de contradição a busca da identidade nacional passando pela língua inglesa, por uma citação clássica e um trocadilho diz muito sobre o impasse. (SCHWARZ, 1986, p. 08)

Pode-se afirmar que a antropofagia é uma grande revisão teórica que finalmente seguiu-se em prática, em sua composição epistemológica é possível notar as referências que

---

<sup>17</sup> Ver página 57 para referência do termo.

foram adotadas e adaptadas, seu curso de ação em si já prevê uma passagem por caminhos de antigos porém rumando a destinos diferentes, basicamente é nisso que se baseia a antropofagia. Ela trabalha com elementos históricos que se sustentam desde a fundação do país como uma instituição cultural, como tal, já conferiram a seus saberes uma ancestralidade na composição do imaginário popular. A antropofagia observa tais questões e a partir delas retira o que necessita para existir. Por ser um processo pensado, não acontece uma simples adaptação das ideias ou transcrição, elas são remodeladas a partir de um princípio dialógico/antropofágico, existe uma seleção no embate, a herança indígena se desponta como um pensar filosófico diante de questões totalmente europeias, tanto no contexto figurativo como no real a antropofagia faz uso de um sistema eficaz de seleção para o que pode ser ou não devorado.

A "Antropofagia" oswaldiana [...] é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealização sob o modelo das virtudes europeias no romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma "transvalorização": uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é "outro" merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um "polemista" (do grego pólemos = luta, combate), mas também um "antologista": só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (CAMPOS, 1992, p. 234-235)

Em todas tentativas de conceber a identidade nacional fica perceptível uma matriz europeia, desde a predominância linguística do português, ou até mesmo como força vital na criação de pilares do imaginário popular, seja na cultura escrita ou oral. Para tal, basta tomar como exemplos já expostos, como no caso da história do cordel, suas raízes que despontam do popular medieval europeu, ou pode-se tomar como exemplo toda discussão exposta anteriormente acerca da transculturação proposta na antropofagia que devora o europeu:

sempre reconhecemos como natural a nossa inevitável dependência. Aliás, vista assim ela deixa de o ser, para tornar-se forma de participação e contribuição a um universo cultural a que pertencemos, que transborda as nações e os continentes, permitindo a reversibilidade das experiências e a circulação dos valores. (CANDIDO, 1989, p. 151)

Uma observação de cunho histórico coloca a própria existência do país em xeque quanto à composição do imaginário mundial. Quando o Brasil começa a de fato criar sua literatura (o que por si já é uma herança europeia) já existia um imaginário coletivo mundial antecessor, tanto de origem oral, quanto de origem escrita que já vinha sendo construídas desde o primórdio da concepção da linguagem grafada, ao pensar a literatura tanto escrita quanto oral como um fruto desse imaginário milenar, percebe-se que ao criar sua própria literatura, o país dá um passo em direção a uma comunhão já existente em outros locais e épocas, comunhão no sentido dialógico, ao pensar que desde os mais antigos versos até Camões esteve presente como um arcabouço predecessor no qual transparecem as heranças culturais herdadas pelos movimentos transculturais:

Encaremos portanto serenamente o nosso vínculo placentário com as literaturas europeias, pois ele não é uma opção, mas um fato quase natural. Jamais criamos quadros originais de expressão, nem técnicas expressivas básicas, no sentido em que o são o Romantismo, no plano das tendências; o romance psicológico, no plano dos gêneros; o estilo indireto livre, no da escrita. E embora tenhamos conseguido resultados originais no plano da realização expressiva, reconhecemos implicitamente a dependência. (CÂNDIDO, 1989, p. 150)

Trazendo o transculturalismo para a análise, e o colocando num extremo positivo (quando se pensa em uma escala acerca da evolução da linguagem através do dialogismo), observa-se então a antropofagia através desse prisma. Quando foi falado da revolução proposta por Rabelais em abraçar a cultura popular/oral e trazer para sua obra escrita/erudita aspectos daquele mundo em questão, percebeu-se a riqueza do resultado advindo dos dialogismos em ação, tão quanto na própria concepção do cordel em si, que se trata de uma obra escrita da literatura oral demarcando em si a fusão das linguagens, os resultados sempre são complexos, porém há uma clara linha que une tais diálogos. Como exemplo do fruto da experimentação desse fato, observa-se a própria antropofagia como uma prática dialógica por



necessidade, para haver a antropofagia necessariamente deve haver o outro, aquele cujo foi devorado, transformado, transmutado, a obra antropofágica afirma isso pelo simples fato de existir, ela é o combate finalizado, o eterno fim do combate que Campos descreveu anteriormente:

A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e “arruinando” desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária em relação à qual sua investida excarnificadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antirradiação carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtin em contraparte à estrada real do positivismo épico lukácsiano, à literatura monológica, à obra acabada e unívoca. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentido e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e retroalimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnavalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo. São mecanismos que esmagam a matéria da tradição como dentes de um engenho tropical, convertendo talos e tegumentos em bbaço e caldo sumoso. (CAMPOS, 1992, p. 251)

Como demonstrado, a antropofagia começa como uma resposta à uma condição externa à arte, são fatores sociais, econômicos que despertam a insatisfação existente, ela reflete um desejo, que as coisas “boas da Europa” possam existir no Brasil, pelo mesmo se encontrar num status de nação tão válido quanto qualquer outro, é uma busca por desenvolvimento em primeiro lugar que incita a antropofagia. Cândido (1989) afirma que “o caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca.” Por esse parâmetro se corrobora mais uma vez a antropofagia como um veículo de grande capacidade dialógica, pois faz com que se construa de maneira abertamente coletiva uma identidade cultural que não tem medo de anunciar suas raízes e que sabe muito bem lidar com essa multiplicidade conceptiva que é o ponto de ignição da cultura brasileira:

A velha discussão sobre poesia e prosa, que se supõe tenha partido de Aristóteles, nunca encontrou exatamente a sua teoria definitiva. E possivelmente nunca vai encontrar, dada a natureza móvel e imponderável do fato literário. Enquanto persistirem as noções de “criação literária” e de “individualidade artística”, quer dizer, enquanto persistir na literatura a

noção de autenticidade e de autoria (aquilo que vem sendo uma progressiva conquista cultural), o fato literário será sempre produzido por um homem, uma vez que o povo, coletivamente considerado, nunca produziu e nunca produzirá nada, não passando de simples linguagem figurada, qualquer referência a esse respeito. (TELES, 1983, p. 09-10)

Levando as considerações do autor para o campo da análise prática, demonstram que o pensamento acima exposto decai sobre a concepção da literatura escrita, uma vez que a mesma ocupa o lugar hegemonicamente privilegiado no panorama cultural brasileiro, ficando a cargo da literatura oral como parte do nada produzido pelo povo, descrito pelo autor. Teles (1976) ainda afirma, parece que só se reconhecem como gêneros os que já vem sendo cultivados e estudados (ou mais ou menos estudados) pelas duas correntes da tradição literária: a do criador, que os fecunda; e a do crítico, que os define, referindo-se ao padrão dos conceitos literários e como os mesmos são instituídos dentro da literatura escrita. “Rapaz, diz que era uma mulher casada que se apaixonou por um padre, e aí como castigo, ela em noite de lua cheia se transformava em cadela, cachorra.” (Informante 12, relato colhido em 2014)

É emblemático o caso de Helena, que de patrimônio da antiga Grécia aparece dentre tantos locais, reorganizada em plena Bacia do Rio Corrente. O cordel transfigura a Cachorra Helena que passa a figurar no imaginário coletivo da cidade, fica claro um movimento que poderia muito bem ser justificado no campo da literatura escrita, mas, a fonte é um cordel, e a existência prática da Cachorra Helena se dá no imaginário popular da cidade, um movimento antropofágico no sentido transcultural da palavra, a cidade tomou para si uma criatura que chegou pela voz dos forasteiros, a adotou, como mais um dos habitantes que chegam para passar o resto de suas vidas ali, mas diferente apenas que em suas narrativas a Cachorra Helena nunca encontrou um fim, uma morte, cada relato/conto acusa uma nova ou antiga aparição, deslocada em um tempo que existe no imaginário local, mas que se torna sempre presente a cada aventura contada:

Ela surgiu por aqui em Correntina, por aqui, e aí era tipo, tipo assim eles contavam que era uma moça e quando encontrava com uma pessoa e quando encontrava com uma pessoa ela começava a crescer, ia arqueando, virava uma cachorra, e aí se encostasse, aí ela começava brigano, ela ela ela é muito valente, até então a gente tinha muito medo, nessa época a gente tinha muito medo, vivia de porta fechada por causa dessa Cachorra Helena, é ela surgiu

aqui no Val aqui perto ali do Val ficava bem pertinho aqui de Correntina, e aí veio o pessoal das Barra das Lage pra aqui pra saber se era verdade pra... por que o povoado tava tudo assombrado, com medo da... dessa cachorra helena, e foi o finado Lau veio aqui em casa, falou com minha mãe e minha irmã com medo também dessa cachorra helena, mas eu mesmo não cheguei a ver, essa cachorra helena, também não saía, por que eu tinha muito medo, saía do colégio vinha do colégio pra casa, não tinha mais pra onde, com medo da cachorra helena, mas diz que ela, mas diz que ela era muito esquisita, mas eu não cheguei a ver. É o que sei da cachorra helena. (Relato do Informante 15, colhido em 2014)

Essa circunstância descrita, descreve o movimento inverso das palavras apresentadas por Teles, onde o erudito transcende-se em popular, porém, ao afirmar que a situação descrita faz parte de uma narrativa de uma vivência real e não literária, expõe-se um diálogo em curso através da própria arquitetura narrativa do produto final deste processo, onde todas as vozes encontram lugar. A relação de diálogo entre esses setores diferentes da sociedade e suas respectivas literaturas é constante e é refletida nas obras que saem dos dois nichos, de forma geral, o imaginário popular de maneira integral é composto de criações que demonstram a pluralidade das realidades ou leituras do mundo em geral como característica marcante de suas construções, tendo estas por um espaço de dissertação e conciliação das disparidades culturais em uma narrativa única, contendo em si uma essência tão plural quanto sua origem, tanto em termos narrativos quanto em termos arquitetônicos, demonstrando uma forma até de se aprimorar narrativas através dessa maneira tão elaborada de sintetizar uma dialética.

Escrever, hoje, na América Latina como na Europa, significará, cada vez mais, reescrever, remastigar. Hoi bárbaroi. Os vândalos, há muito, já cruzaram as fronteiras e tumultuam o senado e a ágora, como prenunciado no poema de Kaváfis. Que os escritores logocêntricos, que se imaginavam usufrutuários privilegiados de uma orgulhosa koiné de mão única preparem-se para a tarefa cada vez mais urgente de reconhecer e redevorar o tutano diferencial dos novos bárbaros da politópica e polifônica civilização planetária. Afinal, não custa repensar a advertência atualíssima do velho Goethe: "Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt in sich selbst, wenn sie nicht durch fremde Teilnahme wieder aufgefrischt wird" ("Toda literatura, fechada em si mesma, acaba por definir no tédio, se não se deixa, renovadamente, vivificar por meio da contribuição estrangeira"). A alteridade é, antes de mais nada, um necessário exercício de autocrítica. (CAMPOS, 1992, p. 255)

De forma conclusiva, aponta-se que a identidade brasileira através das heranças históricas de seu legado cultural étnico, construiu um estado de alteridade marcando em sua composição artística uma proposta de dialogismo prático que pode ser percebido desde as práticas mais remotas na história da arte brasileira. Como tal, basta imaginar o parnasianismo criando nas paisagens rurais brasileiras releituras de obras gregas ou arquétipos produzidos nas mesmas, tal qual o cordel originário da Cachorra Helena séculos depois da aparição de Helena no imaginário grego, ou todo o processo da antropofagia já descrito, percebe-se que por ter em seu âmago uma origem plural o dialogismo aparece como uma resposta natural para uma condição que chega aos níveis mais básicos até mesmo da biologia do ser latino-americano que é essa natureza rizomática, produto de povos variados, que resulta em uma cultura plural por natureza e dialógica por essência, daí justifica-se o caráter de alteridade presente nos níveis populares e eruditos da cultura.

### **3.4 Mito: a chama ancestral que ilumina e aquece a civilização**

Como parte final da observação, aprofunda-se nas postulações sobre a relação entre mito e sociedade, como essa força ancestral que acompanha a civilização desde sua fundação age, basicamente essa é a diretriz das reflexões propostas. A comparação entre a mitologia e o fogo proposta no título é uma metáfora com a própria função do fogo no desenvolvimento tecnológico, pensar o mito como o fogo é dar-lhe também o papel de um fato que é inerente ao ser humano, porém a este cabe o estudo para ter uma maestria no contato com o mesmo, e a comparação com o fogo também denota o poder latente em uma forma natural com o qual a sociedade vive de forma praticamente simbiótica e sem mudar seu uso durante o tempo.

[...] para mim mito quer dizer então e antes de tudo *mythos*, enredo, narrativa, ou, de modo geral, a ordenação de palavras numa sequência. Como todas as estruturas verbais têm algum tipo de sequência, mesmo que não sejam lidas desta forma, como é o caso das listas telefônicas, segue-se que todas as estruturas verbais são míticas neste sentido primeiro; sentido que é, na verdade, uma tautologia. (FRYE, 2004, p. 57)

Ao se falar sobre mito urge expor uma definição que o conceitue. Para tal, estabelece-se então que o mito é uma narrativa ancestral, um conjunto de enunciados que formam um texto/imagem. Essas informações menores que compõem o texto funcionam tal qual pictogramas compondo um quadro, semelhante a palavras juntas que formam um texto, este por sua vez se torna atemporal repassando entre as eras e se adaptando com a necessidade.

Paralelo a isto, o mito também se repassa através do reconhecimento de sua arquitetura como um modelo de narrativa, mesmo quando esta não é declaradamente do mito em questão, como uma releitura, ou através de uma similaridade entre narrativas diferentes.

A mitologia continua presente na vida moderna, formas ancestrais constituem e regem os sistemas de valores morais, culturais, adaptadas ou não para o século atual, do mesmo modo que o fogo continua sendo fogo, o mito continua o sendo. As relações estabelecidas entre as comunidades e seus textos fundamentais (imaginando o mito dessa forma) mesmo que quando mudam, não alteram o produto final dessa interação, que é o impacto dos mitos na formação da identidade moral, cultural de um povo:

O nome de Sansão lembra palavras semíticas antigas que designam o sol, e sua estória fala de um poderoso herói sobrenatural associado à queima das colheitas, que acaba por cair numa escura prisão a oeste. A história tem evidentes analogias estruturais ou narrativas com o tipo de estória sugerida pela passagem do sol pelo céu; nenhum contador de estórias à altura desta sua tradição as esqueceria. Mas dizer que as estórias de Sansão “derivam” de um mito solar, ou que este ali “subjaz”, é dizer mais do que de fato se conhece. [...] quem quer que escreva a biografia de Napoleão poderia falar do “despertar” de sua carreira, do “apogeu” de sua fama, ou do “eclipse” de suas venturas. Esta linguagem pertence à mitologia solar, mas isto não quer dizer que a estória de Napoleão tenha emergido de um mito solar. Segue-se isto sim que as estruturas míticas continuam a dar forma às metáforas e à retórica de tipos posteriores de estrutura. As estórias de Sansão são de um tipo muito diferente da de qualquer biografia de Napoleão, mas o traço solar nesta ainda são os mesmos traços metafóricos e retóricos. (FRYE, 2004, p. 61)

Esse texto ancestral é um produto advindo da leitura de mundo da sociedade como um todo, uma leitura que é composta por leituras individuais, que compõem juntas um texto em seu imaginário, formam uma peça montada por incontáveis mentes. Essas instituições subjetivas são os mitos. A mitologia de uma civilização é o conjunto desses textos fundamentais como que em uma coletânea que se construiu pelo passar do tempo, inclusive, a própria adaptação dos mitos, fato natural com o decorrer do tempo, é uma marcação dos ajustes que cada época sentiu a necessidade de fazer no texto, para que este lhe soasse mais legível, por assim dizer.

O próprio fato do mito mimetizar características do ambiente do narrador já inscreve nele uma relação de identidade necessária. Também demonstra como o próprio mito mescla em si elementos diversos da existência humana, Independente do grau de inspiração que um fato ou coisa pertencente no mundo real possa ter na concepção do mito, como no caso do sol sublinhado na citação, quando tal fato migra para o mundo da linguagem para se tornar mítico, na realidade cria-se um duplo que não é uma cópia propriamente dita, mas uma forma de releitura baseada na síntese que a experiência do fato proporciona em diversas áreas da concepção humana de realidade, uma releitura produto de uma série de outras leituras prévias que no final, contam sobre como as pessoas se relacionam num/com o espaço.

Já que se entende a textualidade do mito, então observa-se agora como o mesmo existe em essência. De maneira pragmática, o mito é o produto final de um extenso processo, uma concretização subjetiva da interpretação pessoal de um fato externo, uma releitura fantástica da experiência físico-corporal (proveniente) de um determinado fato, momento, experiência, imbuída de uma visão proposta por aquela sociedade, como um espaço onde converge a própria experiência pessoal com uma infusão da estética advinda do lugar onde se vive, transmutada em um código que diz como se vive ali e sugere uma lembrança de como ali é, cria uma memória que funde experiências de diversas origens (corporais, emocionais):

Mitologia não é um *datum* (dado, dádiva) mas um *factum* (fato, obra) da existência humana: pertence ao mundo da cultura e da civilização que o homem construiu e onde ainda habita. Da mesma forma que um deus é uma metáfora que identifica uma personalidade com um elemento de natureza,

mitos solares, ou estelares, ou da vegetação, podem sugerir uma forma primitiva de ciência. Mas o interesse real do mito é o de traçar uma circunferência em torno de uma comunidade humana e olhar ali dentro para aquela comunidade; não é o de indagar sobre as operações da natureza. É claro que ele buscará elementos da natureza, da mesma forma que o faz o desenho criativo presente na pintura ou na escultura. Mas uma mitologia não é uma resposta direta ao meio ambiente natural; é parte do insulamento imaginativo que nos separa desse meio ambiente. Mitos estelares são um exemplo da autonomia criativa do mito: na natureza são constelações. Quando se diz que um grupo de estrelas é um caranguejo ou um bode ou qualquer outra coisa ainda de menor semelhança com o grupo, a atividade de construção de mitos que aí emerge nada tem a ver com nenhuma coisa que as estrelas possam sugerir em sua aparência ou movimento, não importa o quanto de observação astronômica tenha entrado na conformação do mito. (FRYE, 2004, p. 61)

Por se tratar como tal, justifica-se a quantidade de variações possíveis nas arquiteturas dos mitos, tão quanto, o fato de existirem releituras e coexistências das mesmas. Sendo assim, o mito acontece como uma experiência pessoal sacralizada em uma leitura fantástica produzida pela catarse de uma situação vivida. O mito acontece e se forma através da leitura pessoal, a maneira como a civilização vai se portar diante de sua leitura é exclusiva de seu tempo, portanto, ele existe como um fato na existência humana, além disso cada época escolhe seu uso ou tratamento para tal.

Não deixando de pontuar o caráter rizomático que o mito tem, pois como exposto anteriormente, o mito em si é um rizoma de experiências advindas de origens diversas, que são destiladas em um produto final, que terá em sua composição valores originados em campos diferentes da existência humana em determinado lugar e tempo.

Como forma do pensamento imaginativo e criativo, o mito não avança com o crescimento da sociedade e da tecnologia, mas também não é abolido por eles. Do mesmo modo como a escultura africana pode ser uma influência altamente sofisticada no trabalho também altamente sofisticado de Picasso, também os mitos dos indígenas australianos podem ser tão profundos e sugestivos quanto a sua contraparte em nossa própria cultura. Um século atrás muitos estudiosos, influenciados em parte por uma identificação ingênua da evolução com o progresso, supuseram que o pensamento mítico fosse uma forma anterior do pensamento conceitual. Isto, é claro, levou logo à conclusão de que tal suposição era um pensamento conceitual de tipo muito ruim. (FRYE, 2004, p. 64)

O mito é uma estrutura subjetiva de referenciação, sua existência não depende de situações externas para existir, já que são uma conclusão de um processo cognitivo, tal qual o

fogo que é uma reação natural diante de comportamentos externos à si, o mito se relaciona com seu tempo e seu espaço da mesma forma. De acordo com a vivência no ambiente cria-se a necessidade de uma narrativa que ocupe dessa vivência, mas uma narrativa que avança no espaço que ocupa na vida de seus leitores, já que sua experiência ultrapassa a matéria ao mesmo tempo que se compõe com (d)ela.

Dado parecido com a afirmação ocorre na pesquisa sobre a Cachorra Helena, na qual foi notado que existe um distanciamento geracional com o mito, sendo que as pessoas mais velhas estão mais próximas, seus relatos demonstram todo tipo de contatos, desde dos mais próximos a uns mais furtivos, ou ainda as famosas memórias dos outros, relatos que alguém afirmou viver que ficou como lembrança.

Porém ao observar os dados dos relatos das pessoas mais jovens ficou claro que há um afastamento. Alguns conheciam o mito por causa da professora na escola, ou por ter ouvido dos avós, mas da mesma forma que não houve nenhum relato de contato de primeiro grau entre o público jovem, assim como entre esse público encontra-se a única afirmativa de desconhecimento do mito, (informante 02), o que sustenta um distanciamento justificável entre as gerações, visto que diante das mudanças que os anos trazem numa sociedade a necessidade que a mesma sente em narrar seus textos fundamentais acompanha o movimento, abrindo espaço para reconfigurações, ou adequações do texto mítico.

Tal característica se aprimora mais ainda quando tratando de algo pertencente apenas ao mundo da oralidade, que está tão mais sujeito quanto aberto à mudanças em sua organização narrativa dada a liberdade de expressão que essa literatura proporciona, isso junto com o fato de que esse movimento de adequação mítica é um fato natural do desenvolvimento do imaginário coletivo demonstra que o mito como tal está fadado a reexistir em sua concepção de acordo com a necessidade de cada época, não deixa de existir porém a maneira com que é (re)tratado fica totalmente à mercê dos caprichos e anseios das épocas:

Ao mesmo tempo a mitologia, graças à sua natureza sacrossanta, tende a permanecer numa sociedade de maneira inorgânica, e assim começa a produzir asserções ou presunções sobre a ordem natural que entram em conflito com aquilo que sugere a observação dessa própria ordem. Quando isso acontece, a explicação mitológica deve ser substituída por uma científica. (FRYE, 2004, p. 65)



A mitologia como um fato na vida humana agrega em si questões relevantes que são advindas dos momentos que desencadeiam um aprendizado profundo que se eterniza através da mitologia. Como um rizoma criado a partir de uma multi-direção de origens, são momentos na vida, fatos externos que decodificados através da leitura de mundo que se transformam nesse código que o mito se faz. Antes de tudo, a mitologia é uma construção subjetiva que cria uma narrativa no imaginário coletivo acerca de circunstâncias/valores que são vistos como importantes o bastante para serem endossados no panteão mitológico de cada povo, o mito leva questões da vida humana para o nível do fantástico, ao mesmo tempo que as sacraliza no imaginário coletivo. No cordel que dá origem ao mito também narra-se que a moça amaldiçoada passa por várias cidades do nordeste causando um lastro de ataques, o que também é mimetizado na narrativa correntinense, mas com a prerrogativa local, os ataques são aleatórios porém no território da cidade, da mesma forma que ela como mito não é conhecida em outras cidades próximas, não há em seus relatos um ataque que aconteça fora de Correntina, claramente um padrão que foi herdado.

Quando um mito surge implica que houve uma experiência vivida ou que valores urgentes precisam ser entendidos como uma nova norma na comunidade. Essa comunicação é a circunstância geracional que o mito encontra. O mesmo pode ser dito acerca das circunstâncias inscritas no mito que são de uma referência física, geográfica, algo material real. Essa referenciação também demarca uma necessidade de mitificação, como se fosse um outro lado desse fato da mitificação. Existe a referência subjetiva, os valores, ao mesmo tempo que existe a referência física, remetendo desde locais até mesmo à pessoas (como nos casos de relatos de contato em primeiro grau com a Cachorra Helena). Isso se reflete numa narrativa de um tom realista e de conteúdo fantástico ao mesmo tempo que é literalmente vivida e narrada pelas pessoas de um lugar.

O desenvolvimento intelectual/tecnológico que acompanha a sociedade acontece sob a sombra da mitologia do povo em questão, e quando este conhecimento apura-se o bastante para expandir sua retórica e começar a ser uma questão problemática, já que cada espécie de conhecimento contribui nas áreas da vida que lhes são cabíveis, sendo assim, acaba por se tornar inviável a substituição de um pelo outro em suas funções na vida humana. O conhecimento mítico não substitui o científico, da mesma forma que o conhecimento

científico não dá conta de depreender em si valores das dimensões abarcadas pelo conhecimento mitológico, tanto numa esfera intelectual quanto numa esfera psicológica/emocional.

À medida que a literatura se desenvolve, as lendas e os contos do populares tornam-se partes de sua matéria-prima. Na literatura ocidental Dante e Milton escolhem seus principais temas a partir da área mítica; Chaucer e Shakespeare ficam com as lendas e os contos. Este processo é possível graças à analogia estrutural, senão identidade, entre a estória profana e a sagrada. Quando a natureza séria e empenhada do mito é amplamente aceita, esse fato condiciona a liberdade de um poeta para tratá-lo. Sófocles e Milton não podiam contar as estórias de Édipo e de Adão sem levar em conta as preocupações da sua audiência, embora pudesse haver circunstâncias especiais, como as da cultura grega, que permitissem um tratamento farsesco de temas míticos por um poeta cômico, pelo menos até certo ponto. Aqui a autoridade do mito independe em parte do poeta. Se o poeta lida com um mito clássico “profano” no período cristão, em teoria ele é livre para fazê-lo como melhor lhe aprouver. Isto sublinha a relevância do fato de que na prática os poetas se inclinam por mostrar um enorme respeito pela integridade dos mitos com que trabalham. Uma consequência adicional do respeito manifesto pela tradição é a qualidade interminavelmente alusiva da poesia, ou seja a tendência dos poetas de se referirem permanentemente aos mesmos temas míticos conhecidos, tratando todas as guerras como clones do cerco de Troia. Isso nos deixa a forte impressão de “um” mito como algo separado de sua encarnação verbal, embora tal separação de fato não possa existir. (FRYE, 2004, p. 65)

As palavras acima conseguem descrever com clareza o movimento que acontece em Correntina com a situação da Cachorra Helena, ao ser observado um padrão arquitetônico de uma narrativa que condizia com a realidade local, houve uma absorção imediata do mito que chegava àquele povo, Helena já transfigurada em uma moça num cordel. Percebe-se que a própria população agiu como o poeta da situação em que o autor expõe, detendo para si o poder de re-narrar a mesma história com suas palavras diante da comunidade que já reconhecia o signo como fato literário, após a chegada dos cordelistas na cidade, independente disso tudo, ainda pesa o fato do cordel ter sido escrito como foi, carregando um ícone histórico como personagem central, mesmo que com suas estruturas bem adaptadas, o caos que segue Helena é exposto como um padrão significativo da personagem em si, como um encadeamento descritivo do fato literário que o mito se associa.

[...] diz que que ela ela, ela é assim, diz que ela cumia, ela ela, enquanto num come seto (sete) menino virge ela num queta, aí assim mermo o menino tem que ser virge o nome tem que ser maria, enquanto ela num cumer ela não desvira, e ela uma vez, ela entrou lá na casa de, queria entrar lá na casa de, de Raimundo, pa cume os menino dele, que era pagão, mas como num teve jeito tinha os cachorro lá, e agora os cachorro com ela e ela num entrô, ela tem um cabelão que rasta no chão, ela vest... ela anda só na sexta-feira, toda sexta-feira ela anda, aí ela só queta enquanto ela não cumê esses menino. (Trecho do relato da informante 08, colhido em 2014)

Esse movimento natural que o imaginário coletivo alcança diante do desenvolvimento das narrativas que fazem parte de seu arcabouço, tendo a literatura oral como seu berço e companhia mais antiga, a humanidade por muito tempo fez uso dela como espaço para fazer suas digressões subjetivas, sendo que era pra lá exclusivamente que iria ser direcionada a experiência literária. Com advento e avanço da escrita, a mesma começa a compartilhar desse destino, sendo um outro espaço no qual a civilização moderna começa a se debruçar sobre possibilidades de leitura de mundo possível, inclusive, inaugura-se uma nova forma de interação com a própria mitologia. Com esse desenvolvimento, também se demarca a relação que a sociedade estabelece com seus valores através da maneira com que ela adapta seus mitos diante das circunstâncias temporais.

A adaptação de um mito para uma roupagem nova não é um fato que está associado com avanço tecnológico ou social, mas sim, com uma questão mais profunda, é uma relação de valores subjetivos que podem ser revistos à qualquer momento na história pelo povo que os cultua. Daí as alterações, adaptações e demais releituras. A inquietação que instiga essa mudança reside na necessidade de mudança proporcionada pelo desenvolvimento intelectual da época em questão, que por sua vez incitará um questionamento diante dos valores mítico-narrativos instituídos por aquele povo. A sociedade muda e com isso pode surgir uma necessidade de contar de maneiras diferentes histórias antigas, para que elas tenham o peso necessário no imaginário coletivo da época em questão.

A história faz afirmações particulares; portanto está sujeita a critérios externos de verdadeiro ou falso. A poesia não faz afirmações particulares; portanto não está sujeita aos mesmos critérios. A poesia expressa o universal no evento. O aspecto do evento que o faz um exemplo do tipo de coisa que está sempre ocorrendo. Em nossa linguagem o universal da história é o que é

veiculado pelo *mythos*, a forma da narrativa histórica. Um mito não é projetado para descrever uma situação específica, mas para contê-la de tal modo que não restrinja seu significado àquela única situação. Sua verdade está dentro de sua estrutura; não fora dela. (FRYE, 2004, p. 73)

Quando se afirma que a Cachorra Helena não é a mesma do texto do cordel cria-se uma questão de definição de identidade narrativa que é justificada na arquitetura da mesma. O cordel, por ser escrito, tem sua narrativa fixa, com palavras exatas acerca de eventos fechados que aconteceram ali naquele plano da diegese cordelista. Quando a comunidade local trouxe para si a narrativa foi porque em primeiro momento reconheceu na estrutura narrativa da mesma um aspecto familiar que a partir de então deu eco a uma voz local. As narrativas posteriores sobre o ataque da monstra montam um painel narrativo onde soma-se ao contexto primário da narrativa uma série de circunstâncias estruturais que vão criar uma narrativa própria.

É que, ela era uma men... menina, ela não, ela era meio que, como posso dizer? Tipo... bruta, agressiva. Aí foi na sexta-feira da paixão que a mãe falou que não era pra ela comer carne, aí ela foi prum rio, mais a mãe, aí ela ficou falando que ia comer carne, aí a mãe falou se ela comesse, ia va... ia vagar pelo mundo. Aí ela pegou e foi embora, foi e foi andando, aí quando chegou lá na frente, num pé de pau ela viu uma manta, de carne, pingando sangue, aí ela pegou essa manta, e levou pra casa dela, fez lá, e tá fazendo, quanto mais cozinhava saía sangue da carne, aí ela pegou mesmo assim ela comeu, a carne, aí depois quando ela, depois sentou, comeu, aí depois sentada lá, ela transformou do corpo pra baixo cachorro, do corpo pra cima mulher, e ela era chamava Helena, aí foi a lenda, aí ficou a lenda da Cachorra Helena. (Relato do informante 01, coletado em 2014)

De modo prático, basta imaginar um ribeirinho que quando conta um relato de ataque da Cachorra Helena está já pressupondo uma biografia para esse monstro existente e aquele relato se torna mais uma apenas das várias proporcionadas pela criatura, corrobora-se nessas narrativas alguns fatores que são cruciais para que elas existam, é necessário determinar algumas características para que a narrativa seja da Cachorra Helena, é preciso haver uma moça amaldiçoada em todos os casos, assim como em todos os casos essa moça transformada apenas proporciona violência em sua existência, este traço é a espinha dorsal das narrativas da

Cachorra Helena, ela não é má por querer, ela apenas errou, foi o bastante, agora transformada em monstro não há mais nada de humano em si, causando apenas terror, há uma marcação clara de como a narrativa deve seguir, a próxima pessoa que assumir o relato tem essas características preexistentes como base para montar o seu relato próprio.

Vale lembrar que as possibilidades de variação se dão em diversas realidades do mito, porém não importa quando recontam um contato com a Cachorra Helena ou quando falam sobre sua origem, em todas circunstâncias monta-se um quadro apologético para a violência imbuída na narrativa.

Eu conheço, desde pequena que eu já ouvi falar né, nesse, nessa história, nessa lenda. E aí quando foi em 1985, que eu a passei a conhecer mesmo né? Conhecer assim, ouvir história, relato de pessoas que viu. Então a história que eu vi sempre falar é que que, foi uma moça né, foi uma praga da mãe, que jogou a praga na na filha e aí desde aí, ela sumiu, e aí ficava, atentando as pessoas, e num lugar e ni outro, atentando as pessoas que é a cachorra Helena é assim, a metade é cachorro e outra metade é moça. E aí que eu tinha muito medo, mesmo tendo assim, conhecimento de que se, de que era uma lenda, mas as pessoas falava assim com tanta certeza, que ela apareceu pra fulano, que apareceu num sei quem, e eu sei dizer que eu trabalhava a noite, vinha morrendo de medo, dessa Cachorra Helena (risos). Vinha morrendo de medo que'u vinha até com os aluno me acompanhando, porque eu tinha medo mesmo sabe? Mesmo sabendo que era uma lenda, eu tenho... E aí isso foi quando, em 85, foi logo que eu me casei, e aí tem colega que viu, que diz que viu, chegou na escola que era até aluna da gente lá na escola, chegou na escola chorando, chorando e contando assim, sabe? O relato todin como era ela, fazendo a dis, descrição dela, e aí todo mundo ficou apavorado lá esse dia, que ela chegou lá muito abalada, chorando demais e depois disso, sumiu aqui, ninguém viu falar, da cachorra Helena, só história mesmo dos das pessoas mais antigas, mas desapareceu e nunca mais. Tanto é que que no outro dia assim, a noite ela fazia uma bagunça danada na rua, era batendo em cachorro, e as pessoas quase num durmia, no outro dia era um comentário só na cidade, que ni tal rua ela bateu no cachorro, as pessoas quase também não ficavam na rua, e todo mundo procurava suas casa era cedo com medo da cachorra Helena, de encontrar com essa cachorra, e eu sei dizer que no, que que o comentário desse tempo foi isso, que ela aprontava mesmo, batia ni cachorro, corria atrás de gente, aparecia as pessoas e a cidade foi um rebuliço esse tempo, muito assim, que as pessoas ficava muito abalada e com medo. (relato da informante 07, colhido em 2014)

Reforça-se o caráter literário do mito, mesmo que ele envolva, aja sobre e até decorra de fatos sociais/históricos, não é sobre eles que se trata, de uma estrutura subjetiva que através

de uma narrativa possa se depreender uma semelhança com circunstâncias que a própria vida proporciona, porém não falam exatamente delas. Porém, no caso da Cachorra Helena, a experiência literária mescla-se com a realidade, onde que dentro da narrativa acaba por literalizar o que até então não o era, no exemplo acima, é possível observar a experienciação em primeiro grau da narração literária, onde uma narrativa mítica é transformada num fato social.

Tal circunstância cria a situação ideal para a perpetuação da narrativa, no ponto quando o mito se mimetiza de tal forma com a narrativa da experiência da vida cotidiana cria-se um direcionamento plural da narrativa, ela é veiculada através dos discursos literários e narrativas da realidade cotidiana, tornando-se uma narrativa híbrida em essência, que mitifica a experiência passada da mesma forma que é possível se fazer nos dias atuais através de qualquer novo relato que possa aparecer. Frisa-se que o caráter realista na narrativa estudada só tem relevância no que tange como contribuição para a construção mitológica e decorrentes narrativas:

Em seus primeiros estágios é difícil distinguir uns dos outros todos os aspectos de uma mitologia. Mas, conforme a sociedade vai se tornando mais complexa, áreas diversas da cultura – a literatura, a religião, a filosofia, a história, a ciência, as artes plásticas – vão se diferenciando entre si. A função de base de uma mitologia é voltar-se para dentro, para as inquietações da sociedade que a possui. É por isto que a ciência, que olha para fora, em direção à operações da natureza, é um desenvolvimento cultural posterior. (FRYE, 2004, p. 78)

Esta construção complexa e rizomática acontece para poder dar conta de coexistir de maneira atemporal com seus valores que se intercalam entre o poético e o real, fazendo de si um ponto de encontro narrativo entre o científico e o literário através de uma construção que pode-se chamar de arquetípica. Sendo assim, ao se transformar tecnologicamente, a sociedade proporciona-se uma possibilidade de mudança nas próprias narrativas diárias.

Mesmo que aquele povo continue sendo o mesmo, seus hábitos mudam, tal aspecto decai diretamente com o imaginário popular, a necessidade que foi falada anteriormente de adaptar os mitos para sua época surge aí exatamente. Então, quando se percebe que o mito

está relacionado com a vivência no sentido mais prático, fica justificável afirmar que o mito depende dessa rotina para existir como tal, ao passo que, se há mudança nessa rotina, a necessidade por uma alteração diante do mito também acontece ao mesmo tempo.

Com o desenvolvimento tecnológico o que deve acontecer não é um afastamento, como foi percebido na pesquisa, pois um conhecimento não existe em detrimento de outro, os dois conhecimentos são necessários e complementares visto que tratam de esferas diferentes da existência, a mitologia trata de relações universais cristalizadas em realizações narrativas atemporais, a ciência trata de compreender o mundo tal como ele é, são questões que compreendem a vida em particularidades, é uma forma de compreender que o fato da existência humana exige diferentes demandas para se estabelecer, de naturezas múltiplas:

Uma das primeiras coisas que observei na literatura foi a estabilidade de suas unidades estruturais: o fato de que certos temas, situações e tipos de caracteres, por exemplo, na comédia, permaneceram quase imutáveis de Aristófanes a nossos dias. Tenho usado o termo “arquetipo” para descrever esses blocos de construção, como eu o pensava em seu sentido tradicional, não me dando conta do quanto o uso mais idiossincrático que dele fazia Jung tinha monopolizado o campo. Essa qualidade reiterativa é essencial para o mito, em todos os seus contextos. Uma sociedade, mesmo aquela equipada com a escrita, não consegue manter em foco seus mitos centrais de inquietação a menos que sejam continuamente re-apresentados. O caminho normal para tanto é associá-los à ritualística, destacando intervalos regulares de tempo sagrado que realizam certas coisas de caráter simbólico, incluindo a recitação do mito. O mito é então inseparável dos *dromena*, coisas a serem feitas ou ações designadas. As ações rituais que acompanham a récita do mito apontam para o contexto original do mito. (FRYE, 2004, p. 75)

Quando um povo como em Correntina adapta por livre vontade uma narrativa mítica com foi o caso com a Cachorra Helena, demonstra que, a partir das palavras acima, acontece um reconhecimento narrativo de uma vivência/rotina humana expressa em um código literário que é condizente com aquela realidade, são modos de vida semelhantes que são reconhecidos na representação literária, modos de vida transcritos em valores míticos, tão quanto com a necessidade de se ter ou modificá-los para que eles sejam parte de seu imaginário também.

A *Weltgeschichte* usa o critério da história ordinária, tentando responder à pergunta: que deveria eu ter visto se estivesse lá? A *Heilsgeschichte*, como por exemplo a vemos no Evangelho, nos diria ao invés: “Pode ser que estando lá não fosse bem isso que você visse, mas o que visse poderia obliterar de todo o que estava realmente se passando”. Esta distinção é muito saudável. (FRYE, 2004, p. 75)

O que sucinta a discussão para uma conceitualização acerca dessas divisões tão sinuosas de serem feitas, a relação entre mito e sociedade decorre de como a mesma se relaciona com seus próprios valores, como sua história, sua cultura, ao criar sua própria mitologia o povo imprime ali um codex próprio de saberes que se dividem pelas várias áreas abarcadas, porém há duas formas básicas de se interpretar essa circunstância, observando seu contexto histórico-científico envolvido tão quanto a que valores que a situação descrita nessa narrativa imaginária pretende inferir. De qualquer forma, o conhecimento mitológico abarca essas possibilidades por já ter como fontes geradoras fatos relacionados tanto ao literário quanto ao científico:

A base deste problema, mais uma vez, é o perceber simultâneo da relevância social e da integridade, retrocedemos no ciclo, de volta à subordinação de tudo o que é criativo e organizado no conhecimento aos expedientes da autoridade e da superstição. Se descartamos a relevância, despedaçamo-nos num caos de elites mutuamente ininteligíveis, sendo que destas as que estiverem mais próximas do centro da sociedade acabarão por assumir-lhe o controle, com resultados muito semelhantes aos do primeiro caso. Uma regressão social tão atávica, no atual estágio de desenvolvimento tecnológico, poderia varrer a humanidade da face da terra. E assim voltamos ao dilema do Deuteronômio, 30:19: “eu pus diante de ti a vida e a morte; escolhe pois a vida”. Naquele contexto o dilema se apresenta de um ângulo que só Deus parece poder atingir: um empenho pela continuação da vida humana no tempo, que vai muito além do puramente imaginativo, junto com uma visão da situação humana que vai muito além do puramente histórico. Agora devemos considerar separadamente os elementos imaginativo e metahistórico presentes nesta visão característica da *Heilsgeschichte*. (FRYE, 2004, p. 79)



Existe um grande problema quando a interpretação dos conhecimentos míticos se deturpa em decorrência de outros saberes. Essa confusão vai denotar uma abordagem errônea de narrativas inteiras, causando um grande problema, que é a abordagem não mítica para o mito. Como já foi mostrado, há uma relação complexa que acontece no mito unindo saberes de esferas sociais diferentes e mesmo quando se busca no conhecimento mitológico acerca dos mesmos a abordagem para tal deve ser condizente.

O relacionamento com a mitologia está baseado em uma forma imemorial de aprendizado tanto com o mundo quanto do relacionamento por ele, a relação que cada sociedade constrói com sua mitologia está totalmente ligada com a maneira com que ela também se comporta com as descobertas científicas. O mito perde seu lugar quando não é visto como tal, derruba-se uma instituição subjetiva em detrimento de outra por causa do desenvolvimento tecnológico.

Quando que o ideal, é de que haja uma possibilidade de consenso na vida humana onde ciência e mitologia coexistam em paz, visto que ambos são um fato na vida humana e não forças opostas. O prejuízo descrito pelo autor na citação acima demonstra a responsabilidade de se instaurar um comportamento mais apaziguador na esfera da existência diante dos conflitos que possam existir nessas esferas da existência:

toda expressão, na medida em que se constitui como comunicação de conteúdos espirituais, é atribuída à linguagem. E não há dúvida de que a expressão só deve ser entendida, de acordo com sua inteira e mais íntima essência, como *linguagem*; por outro lado, para compreender uma essência linguística, temos sempre que perguntar de que essência espiritual ela é a manifestação imediata. Isso significa que a língua alemã, por exemplo, não é em absoluto, a expressão de tudo o que podemos – supostamente – expressar *através* dela, mas, sim, a expressão imediata daquilo que *se* comunica dentro dela. Este “se” é uma essência espiritual. Com isso, à primeira vista, é evidente que a essência espiritual que se comunica na língua não é a própria língua, mas algo que dela deve ser diferenciado. (BENJAMIM, 2011, p. 51)

Da mesma forma que se fala sobre a língua, acontece a comunicação dentro do contexto da narrativa mitológica, o caráter rizomático da mesma denota tal aspecto, e quando se encontra modificações do comportamento humano relacionado com valores que possam estar em um mito daquele povo, abre-se uma prerrogativa de alteração dos conceitos

mitológicos. Da mesma forma demonstra-se que o mito, por não ser estático, está totalmente relacionado ao panorama social, e que, mesmo ele sendo uma concretização histórica e ancestral de valores, não está congelado no tempo, nem imóvel, o que lhe confere a elasticidade que o pensamento humano adquire com a maturidade:

O nome é a condensação dessa totalidade intensiva da língua como essência espiritual do homem. O homem é aquele que nomeia, nisso reconhecemos que por sua boca fala a pura língua. Toda natureza, desde que se comunica, se comunica na língua, portanto, em última instância, no homem. Por isso, ele é o senhor da natureza e pode nomear as coisas; É somente através da essência linguística das coisas que ele, a partir de si mesmo, alcança o conhecimento delas – no nome. (BENJAMIM, 211, p. 56)

Esse poder de alteridade que ocorre com a mitologia está relacionado justamente ao fato que ela é uma criação humana e apresenta-se como tal. É quando algo se torna um nome num léxico que passa a existir ali, não importa se já existia antes, ao jogar tal conceituação nas lentes do pensamento mitológico percebe-se uma força de construção como um pilar sustentador. Através desses valores transformados numa narrativa que se constrói finalmente num nome um signo que perpassa conhecimentos humanos diversos e até mesmo o próprio tempo, a narrativa mítica é essa nomeação ancestral de atividades primordiais que o povo em questão elege como tal.

Todos esses códigos estão inerentes ao mito, de forma que ao se imaginar seu próprio nome seja possível reaver a narrativa inteira por trás, assim é possível justificar a criação dos arquétipos míticos já falados, Helena de Troia depreende no imaginário um contexto inteiro desde guerra à relacionamentos, tudo atrás de um único nome, essa força exposta no nome é uma consequência do próprio poder que a linguagem tem sobre o ser humano e que o mesmo tem por ela:

A ação das Musas na manutenção do ser de cada ser se dá na ordem da temporalidade e da ontologia. A ação da *Moîrai* na manutenção do ser de cada ser se dá na ordem da espacialidade e da ontologia. Mas temporalidade e espacialidade não tem, na *Teogonia*, de modo algum o caráter quantitativo com o qual hoje entendemos essas categorias: elas aí são qualitativas e, se não exclusivamente qualitativas, são precipuamente qualitativas. O espaço e

o tempo são sempre e sobretudo qualificados e instaurados pelo nascimento-natureza do Deus cuja epifania os instaura. Tempo e espaço na *Teogonia* são antes adjetivos que substantivos. (TORRANO, 1995, p.81)

Como exemplo descrito acima, a circunstância mitológica é antes de tudo uma experiência literária que tem como essência criar um espaço próprio onde residam valores fundamentais em forma de uma narrativa sobre um povo, lugar e circunstância. De toda forma, os aspectos que são de origem externa, quando dentro do contexto da experiência mítica:

A Canção é este desvelar-se do Mundo. A revelação em que o mundo se dá com sua maior força e expansão de Ser vige e é na experiência Numínosa que é Cantar e Ouvir esta Canção. O Canto que o aedo está cantando é o Canto que as Musas cantam para que o Ser se dê e para que voluptuosamente se dê a Grande Percepção (*mégas nóos*) vigilante e mundificante de Zeus no Olimpo. As musas e o aedo Hesíodo se nomeiam neste mesmo Canto que cantam e é no exercício mesmo desde Canto que eles tem a sua mais plena manifestação de Ser: o Cantar, que cinge em si a Totalidade Cósmica e cujo centro é Zeus, se canta e se ouve a si mesmo. Esta experiência arcaica do Canto é arcaica também no sentido de que é arquetípica. Neste sentido, o arcaico é arcaico porque nele se dá a *Arkhé*, o Princípio-Fonte constitutivo e contemporâneo do que é por ele constituído. (TORRANO, 1995, p. 102)

Da mesma forma acontece no caso da Cachorra Helena, onde a própria cidade aparece nos relatos, porém como um fato que descreve a aparição da mesma, a inserção de uma localidade de zona rural ou urbana dentro da narrativa de maneira fidedigna, descreve mais um fato literário ou subjetivo do que uma situação prática em si.

Essa aparição e interação também com a população (visto que a Cachorra Helena é um monstro que ataca pessoas na cidade) é uma forma de assinar a sua própria identidade diante de um mito marcado em outros locais e época. Mesmo quando as pessoas de Correntina ouvirem falar pela primeira vez da moça que virou cachorra, tiveram contato com essa informação já cientes que a mesma não era dali, que aquela estória vinha de longe, sendo cantada/contada pelos cordelistas viajantes, o monstro que estava à solta na narrativa ganha mais espaço quando é recebido pelo imaginário local, as referências decorrentes dos

intensos encontros com a Cachorra Helena em Correntina demonstram também uma forma de união com um texto anterior feito por outro povo, como uma corroboração daquela narrativa anterior, uma comunicação que acontece no momento que as ruas e fazendas da cidade entram para a narrativa de um monstro forasteiro, mas que se tornou um morador do imaginário local:

a experiência Numinosa da linguagem, é inefável e/ou nefanda. É indizível porque o nome que a designa não pode significar nada: não é um signo (=sinal) mas um nome que não é senão o Nume-Mesmo. Por isso a experiência Numinosa pode-se tê-la ou não, mas não se pode dizê-la – porque dizê-la verdadeiramente não é dizê-la, mas tê-la: porque através dela o nome não é mais signo mas o próprio Nume. E a única condição para se compreender um discurso que se pretende sobre ela é repeti-la em si e tê-la por si própria, e nesse caso se compreenderá a própria experiência pessoal e não o discurso em si mesmo enquanto um discurso feito uma *outra* pessoa. (TORRANO, 1995, p. 102)

O mito da Cachorra Helena, por pertencer à literatura oral adquire para si uma capacidade muito particular de experiência literária, já que, como foi dito, nas narrativas há ataques em localidades da zona urbana e rural, porém, não se insere unicamente o espaço geográfico na narrativa, entre as narrativas existem as de relato pessoal, de quem vivenciou uma luta corporal com o mito, de quem foi atacado.

Isso leva para outro nível a própria experiência literária tanto do mito na cidade como da pessoa em questão se levar em consideração as palavras citadas acima.

Eu vi o vulto. Comé que foi? Olha o vulto dela é uma coisa assim de fazer medo né? Por que daqui pra baixo eu nem cheguei ver direito, mas daqui pra cima eu, eu vi um cabelão, cabelo muitcho grande, a gente fica até com dó porque, o ser humano virar uma coisa dessa a gente fica com dó né? Esse estrago né meu fi? Pois é, mas eu vi. Eu cheguei ver, eu e cumade Maria, nós num ficemo com medo não, no outro dia, nós falemo pro povo que nós vimo e eles diz que passou mermo, a cachorra helena, não sei se foi só nós duas que viu mas outras pessoas que já sabia pode ter visto também o movimento, né? Dela passar... (Relato da Informante 14, colhido em 2014)

A experiência literária como tal transcreve-se como uma experiência pessoal para essas pessoas, sua interação com o mito acontece de maneira única cabendo apenas uma saída que é narrativa do fato para criar uma tentativa de descrição da experiência vivida. A narração oral mesmo que repetida nunca é igual nisso já encontra um ponto em comum com a experiência pessoal, quando as duas se juntam em uma experiência de ordem literária e pessoal cria-se na narrativa um caráter realístico e fantástico ao mesmo tempo deixando para quem ouve a opção de recontar aquela experiência ou criar a sua própria e assim, se inserir de maneira pessoal numa narrativa ancestral sem alterar os princípios da arquitetura literária. Não existem duas moças com a sina monstruosa da Cachorra Helena, mesmo com tantas variações em sua origem e com tantas “testemunhas” de seus atos, é sempre a mesma moça que ataca, as descrições físicas podem mudar, mas não é sobre a aparência do mito em si que a experiência se constrói, é sobre sua narrativa, quem conta sua experiência está adicionando mais uma informação ao grande catálogo a céu aberto que é feito das ações da Cachorra Helena pela cidade através do tempo.

A auto-inserção na narrativa fantástica que o narrador faz nos casos comentados anteriormente, é o fato que se transcreve como essa experiência inominável. Não cabe fazer uma leitura não-literária do fato literário, a experiência de um contato de primeiro grau com a Cachorra Helena deve ser interpretada pelo viés da importância que esse fato tem para a própria discussão sobre a narrativa proposta. Também por se tratar disso, se torna impossível para quem escuta a narrativa experienciar o mesmo fato literário, pois aquele fato é intransponível, mesmo se tratando de uma narrativa de uma experiência literária.

Por essa razão, a reação que sobra ao ouvinte é ou criar sua própria narrativa ou repetir o fato de outro, claro que é possível uma pessoa contar a mesma experiência de outra em seu nome, porém como um fato de pesquisa isso não foi detectado, todas as narrativas de contato pessoal eram totalmente pessoais e particulares em suas situações, até mesmo no caso de um irmão e uma irmã da mesma família, que tiveram contatos diferentes em situações diferentes.

## **Considerações Finais**

Neste trabalho foi idealizado para observar a transmutação de Helena de Troia, imortalizada no imaginário popular, em Cachorra Helena, mitificada na literatura oral de Correntina, Bahia. A reflexão teórica expôs que a formação e instituição do mito agrega-se com um pressuposto bem local, única e exclusivamente por essa razão, porém, notou-se que, com a instituição de Helena como um ícone no imaginário mundial, não demorou para que o cordel, que é uma literatura por carregar em si um princípio antropofágico por necessidade, adaptasse sua narrativa para uma versão local. Essa versão viajou e chegou em Correntina, ali deixa uma marca, um duplo por assim dizer. Nasce a Cachorra Helena. Daí em diante a literatura oral correntinense ganha mais um mito para seu panteão.

Para a afirmação acima existir, houve um estudo durante os três capítulos deste trabalho, onde no primeiro momento estudou-se como se dá a relação entre literatura oral e imaginário coletivo, visando perceber como se organiza a relação dessas duas instituições tão cruciais na existência da Cachorra Helena como um fato literário, neste tópico observou-se como acontece a formação de valores que formam as estruturas dessas instituições.

Na sequência o estudo aprofundou-se nos processos de formações do imaginário popular, além de refletir como tais processos podem ser aplicados na observação do caso da Cachorra Helena. Assim foram observadas questões de ordem social que decaem sobre o imaginário coletivo, trazendo sua influência para a organização do mesmo.

Por fim, depois das exposições anteriores, buscou-se então observar como a identidade cultural acaba por ser um reflexo das construções mitológicas na sociedade. O estudo começa com um estabelecimento sobre a identidade cultural da comunidade onde se insere o mito da Cachorra Helena, a Bacia do Rio Corrente. Além disso fala-se sobre como a antropofagia acontece dentro do processo de formação identitária já falado, por último a dissertação tece uma postulação final sobre o papel do mito, seu processo de formação tão quanto sua influência na construção da identidade popular, além de expor sua importância na estruturação do imaginário coletivo.

**Referências Bibliográficas**

ABRAMOVAY, R. **Bases para a formulação da política brasileira de desenvolvimento rural: agricultura familiar e desenvolvimento territorial**. Brasília: IPEA, 1998.

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. 2. Reimpressão. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2006

ANDRADE, O. de. **Manifesto Antropófago**. In: TELES; Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro. 7ª Edição. Petrópolis. 1983.

AUERBACH, Erich. **Ensaio de Literatura Ocidental**. Org. de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. (Trad. de Samuel Titan Jr. e José M. de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

BAHIA. **Caderno de Cultura 7 2010/2011 Fórum de Dirigentes Municipais de Cultura da Bahia de um Espaço de Diálogo à sua Institucionalização**. Governo da Bahia, 2011.

BAHIA. **Plano Territorial De Desenvolvimento Sustentável Da Bacia Do Rio Corrente** . 1ª Edição, 2010.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 1993.

BARTHES, Roland. **O Mito É Uma Fala** In: O Poder do Mito. Organização Manville Avalon. São Paulo. Martin Claret.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre. L&PM. 2015.

BENJAMIM, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. Org. e apres. J. M. Gagnebin. (Trad. de Susana Kampff e Ernani Chaves). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense,

1994, p. 197-221 ( Escrito em 1936 sob o título Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows).

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 1ª Edição. Rio Grande do Sul. Editora da UFRGS. 1992.

BOSI, Ecléa. **Cultura e desenraizamento**. In: BOSI, Alfredo (Org.). Cultura brasileira, temas e situações. 3ª Edição. São Paulo. Ática, 1987.

CABRAL, Josélia Fontenele Batista. **Olhares Sobre A Realidade Do Ribeirinho: Uma Contribuição Ao Tema** . Presença Revista De Educação, Cultura E Meio Ambiente- Mai.- N°24, Vol. VI, Rondônia, 2002.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 1ª Edição. 2ª Reimpressão. São Paulo. Editora Palas Athena. 1991.

CAMPOS, Haroldo **Metalinguagens e Outras Metas** Ensaios de Teoria e Crítica Literária. Editora Perspectiva. São Paulo. 1992

CÂNDIDO, A. **Literatura e subdesenvolvimento**. In.: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CÂNDIDO, Antônio. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. Editora Ática. São Paulo. 1989.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. Editor Ática. São Paulo. 1992.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9ª Edição. São Paulo. Global Editora e Distribuidora. 2000.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 2ª Edição. São Paulo. Global Editora e Distribuidora. 2006.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A moça que virou cachorra**. Bahia. 1947. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordelfcrb&pagfis=50062>> Acesso em 06 de novembro de 2018.

DUARTE, Constância Lima. Araticum. **A Literatura de Autoria Feminina e os Anos 30 no Brasil**. Minas Gerais. v.14, n.2, 2016. Disponível em <<http://oaji.net/articles/2017/3931-1500470817.pdf>> Acesso em 03 de outubro de 2018.



ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. (Trad. Pola Civelli) São Paulo: Perspectiva, 1998.

FRYE, Northrop. **O Código dos Códigos** A Bíblia e a Literatura. 1ª Edição. São Paulo. Boitempo Editorial. 2004.

GALINARI, Melliandro Mendes. **Logos, Ethos E Pathos No Elogio De Helena**: Relações Entre a Sofística e a Análise Do Discurso. 2009. Disponível em <<http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/1432.pdf>> Acesso em 15 de dez. 2014.

GOLDENSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo. Ática.1985.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GÜLICH, E. ; QUASTHOFF, U. **Narrative analysis**. In: T.A. VAN DIJK (dir.). **Handbook of discourse analysis**. London, Academic Press, 1985.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo. Editora Perspectiva S.A. 2000.

LABOV, William; WALETZKY, Joshua. **Narrative Analysis**. In J. Helm (ed). **Essays on the verbal and the visual arts**. Washington Press, Seattle, 1967.

LACOUR, C. **Espace et développement**: des enjeux théoriques nouveaux face aux contradictions des sociétés contemporaines. Revue d'Economie Régionale et Urbaine. Bordeaux, ASRDLF, n° 5, 1985.

LÉVI-STRAUSS; Levi. **Tristes Trópicos**. Tradução de Wilson Martins. São Paulo. Editora Anhembi Limitada. 1957.

LOBO, Luiza. **A Literatura de Autoria Feminina na América Latina**. 1997. Disponível em <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>> Acesso em 23 de agosto de 2018.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. (Trad. Paulo Bezerra) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1976.

OLIVEIRA, Tássia Tavares de. Mulheres e Modernismo: A Autoria Feminina na História Literária Brasileira. In II Colóquio Internacional de Literatura e Gênero Relações entre Gênero, Alteridade e Poder. 2014. Disponível em <<https://docplayer.com.br/9922848->

[Mulheres-e-modernismo-a-autoria-feminina-na-historia-literaria-brasileira.html](#)> Acesso em 12 de setembro de 2018,

PORTO; MATOS, Gil Carlos Silveira ; Ralfo Edmundo da Silva . **Dinâmica Populacional E Produtiva:** Formação Da Rede De Cidades No Oeste Baiano Nos Séculos XIX E XX. XIII Simpósio de Geografia Urbana [**trabalhos apresentados**], UERJ, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em <[http://www.simpurb2013.com.br/wp-content/uploads/2013/11/GT08\\_Gil-e-Ralfo.pdf](http://www.simpurb2013.com.br/wp-content/uploads/2013/11/GT08_Gil-e-Ralfo.pdf)> Acesso em 15 de dez. 2014.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Ática, São Paulo: 1993.

RAMA, Ángel. In: AGUIAR; VASCONCELOS. Fláveio; Sandra Guardini T. **Ángel Rama Literatura e Cultura na América Latina**. São Paulo. Edusp. 2001

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria Narrativa**. Attica. 1988.

RICOEUR, Paul. **A Memória, A história, O Esquecimento**. Campinas. Editora da Unicamp.2007.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas:** polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras; Edusp e Fapesp, 2001.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional Por Subtração**. 1986. Disponível em <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Schwarz,%20Roberto/Roberto%20Schwarz%20-%20Nacional%20por%20Subtra%E2%80%A1%C3%86o.pdf>> Acessado em 21 de outubro de 2018.

SILVA; SOUZA FILHO. Josué da Costa; Theóphilo Alves de. **O viver ribeirinho**. In: Nos Banzeiros do Rio: Ação Interdisciplinar em busca da sustentabilidade em Comunidades Ribeirinhas da Amazônia. EDUFRO, Porto Velho, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **A Enunciação Poética de Mário Quintana**. In: Letras Hoje. Nº 20. 1975

Teles, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 7ª Edição. Petrópolis. Vozes. 1983.

TIZON, P. **Le territoire au quotidien**. In: DI MEO, G. **Les territoires du quotidien**. L'harmattan, Paris, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction a litterature fantastique**. Editions du Seuil , México, 1980. Disponível em <[http://minhateca.com.br/ceiogcruz/Livros/pdf/Tzvetan+Todorov+-+Introduc\\*c3\\*a3o+\\*c3\\*a0+literatura+Fant\\*c3\\*a1stica,13895666.pdf](http://minhateca.com.br/ceiogcruz/Livros/pdf/Tzvetan+Todorov+-+Introduc*c3*a3o+*c3*a0+literatura+Fant*c3*a1stica,13895666.pdf)> Acesso em 15 de dez. 2014.

TORRANO, Jaa. “**Estudo**. In: HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VERNANT, J. P. **Aspectos míticos da memória e do tempo**. In: *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. (Trad. Haiganuch Sarian) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

## ANEXOS – TRANSCRIÇÕES DOS RELATOS COLETADOS

Informante 1: W.S.S.

Grau de Escolaridade: 8º Ano

Idade: 18 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena?

*É que, ela era uma men... menina, ela não, ela era meio que, como posso dizer? Tipo... bruta, agressiva. Aí foi na sexta-feira da paixão que a mãe falou que não era pra ela comer carne, aí ela foi prum rio, mais a mãe, aí ela ficou falando que ia comer carne, aí a mãe falou se ela comesse, ia va... ia vagar pelo mundo. Aí ela pegou e foi embora, foi e foi andando, aí quando chegou lá na frente, num pé de pau ela viu uma manta, de carne, pingando sangue, aí ela pegou essa manta, e levou pa, pra casa dela, fez lá, e tá fazendo, quanto mais cozinhava saía sangue da carne, aí ela pegou mesmo assim ela comeu, a carne, aí depois quando ela, depois sentou, comeu, aí depois sentada lá, ela transformou do corpo pra baixo cachorro, do corpo pra cima mulher, e ela era chamava Helena, aí foi a lenda, aí ficou a lenda da Cachorra Helena.*

Informante 2: A.J.S

Grau de Escolaridade: 8º Ano

Idade: 15 anos

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Não.

Informante 3: A.S.R.

Grau de Escolaridade: 7º Ano

Idade: 15 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim.

Porém não sabe informar nada sobre, ouviu falar em torno de 2012

Informante 4: A.L.N.C.

Grau de Escolaridade: 2º Ano E.M.

Idade: 16 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Ouvi falar que era uma menina atentada, que a mãe jogou uma praga, isso só.

Informante 5: N.N.C.

Grau de Escolaridade: E.M. Completo

Idade: 18 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Informou que os mais velhos falavam pra sair da rua que se não a cachorra Helena ia pegar, porém não sabe mais que isso.

Informante 6: L.N.C.

Grau de Escolaridade: E.M. Completo

Idade: 18 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

O informante declara que viu falar através de um programa de TV no qual caçava mitos, porém não disse nada que relacione a Cachorra Helena ao mito local, inclusive disse que nunca ouviu falar do mito na cidade.

Informante 7: J.S.G.V.

Grau de Escolaridade: E.M. (Magistério)

Idade: 53 Anos

Naturalidade: Santa Maria da Vitória – BA (Mora em Correntina há quase 50 anos)

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

*Eu conheço, desde pequena que eu já ouvi falar né, nesse, nessa história, nessa lenda. E aí quando foi em 1985, que eu a passei a conhecer mesmo né? Conhecer assim, ouvir história, relato de pessoas que viu. Então a história que eu vi sempre falar é que que, foi uma moça né, foi uma praga da mãe, que jogou a praga na na filha e aí desde aí, ela sumiu, e aí ficava,*

*atentando as pessoas, e num lugar e ni outro, atentando as pessoas que é a cachorra Helena é assim, a metade é é cachorro e outra metade é moça. E aí que eu tinha muito medo, mesmo tendo assim, conhecimento de que se, de que era uma lenda, mas as pessoas falava assim com tanta certeza, que ela apareceu pra fulano, que apareceu num sei quem, e eu sei dizer que eu trabalhava a noite, vinha morrendo de medo, dessa Cachorra Helena (risos). Vinha morrendo de medo que'u vinha até com os aluno me acompanhando, porque eu tinha medo mesmo sabe? Mesmo sabendo que era uma lenda, eu tenho... E aí isso foi quando, em 85, foi logo que eu me casei, e aí tem colega que viu, que diz que viu, chegou na escola que era até aluna da gente lá na escola, chegou na escola chorando, chorando e contando assim, sabe? O relato todin como era ela, fazendo a dis, descrição dela, e aí todo mundo ficou apavorado lá esse dia, que ela chegou lá muito abalada, chorando demais e depois disso, sumiu aqui, ninguém viu falar, da cachorra Helena, só história mesmo dos das pessoas mais antigas, mas desapareceu e nunca mais. Tanto é que que no outro dia assim, a noite ela fazia uma bagunça danada na rua, era batendo em cachorro, e as pessoas quase num durmia, no outro dia era um comentário só na cidade, que ni tal rua ela bateu ni cachorro, as pessoas quase também não ficavam na rua, e todo mundo procurava suas casa era cedo com medo da cachorra Helena, de encontrar com essa cachorra, e eu sei dizer que no, que que o comentário desse tempo foi isso, que ela aprontava mesmo, batia ni cachorro, corria atrás de gente, aparecia as pessoas e a cidade foi um rebuliço esse tempo, muito assim, que as pessoas ficava muito abalada e com medo.*

Informante 8: C.B.S.

Grau de Escolaridade: 1ª série do E.F.

Idade: 51 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

*Eu não conheço não mas já ouvi informar, diz que que ela ela, ela é assim, diz que ela cumia, ela ela, enquanto num come seto (sete) menino virge ela num queta, aí assim mermo o menino tem que ser virge o nome tem que ser maria, enquanto ela num cumer ela não desvira, e ela uma vez ela entrou lá na casa de, queria entrar lá na casa de, de raimundo, pa cume os menino dele, que era pagão, mas como num teve jeito tinha os cachorro lá, e agora os cachorro com ela e ela num entrô, ela tem um cabelão que rasta no chão, ela vest... ela anda só na sexta-feira, toda sexta-feira ela anda, aí ela só queta enquanto ela não cumê esses menino.*

Entrevistador: E assim, a, a senhora sabe assim, comé que surgiu ela?

*Comé que ela apareceu? Ela pareceu vi falar que foi uma praga que a mãe dela jogou nela, ela era também uma pessoa como é nós, e aí, diz que a mãe foi, e <sup>18</sup>rogou uma praga nela, ela foi embora, com umas cadela.*

---

<sup>18</sup> É comum na região a troca do j pelo r, no caso, a palavra certa seria jogar, porém está sendo dita numa variante local.

E a senhora sabe descrever como é que ela é? Como ela aparece?

*Escrever num sei não, Assim falar... Sei não, só sei esses pouquinho mesmo.*

Quando a senhora ouviu falar pela primeira vez da Cachorra Helena?

*Eu vi falar muitas vez, mas assim, a primeira vcz tem quanto tempo? Tem... a primeira vez assim eu tinha 15 ano que eu vi falar, eles ficava falando, e antes quando eu morava no Sucruíú inté as menina minha tinha medo, via falar que ela andava na certa-feira, elas tinha, morria de medo dela, diz que ela andava mesmo. E por lá cês já viram ela? Eu nunca vi não mas, os meni, os povo lá na Barra já viu.*

Informante 9: A.A.S.

Grau de Escolaridade: E.M. Completo

Idade: 50 anos

Naturalidade: Correntina, porém da zona rural, veio para a zona urbana com 12/13 anos.

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? *Bom, eu era, eu ainda era criança né? Na época tinha seus 14 ano, ainda era criança.*

*E o que a senhora ouviu falar dela? O que eu ouvi falar era que esse trem era, uns dizia ah é invisível, outros dizia, issé mentira isso é lenda, isso não existe, aí ficava com tanto medo, tinha medo demais de ver, e aí quando tava na época que ela mais aparecia, que era na semana santa, mês de abril, aí eu ficava com tanto medo que eu não saía de dentro de casa de jeito nenhum, aonde mamãe tava eu tava com mãe, mãe ia pum canto, eu digo, mãe eu vou mais a senhora, não queria ficar em casa sozinha de jeito nenhum, que fic, que eu botava botava, que na minha cabeça se eu ficar só ou se eu saísse só, aí eu ia ver que eu ia ver ela. E você já viu? Aí já sim, já vi, e comé que foi? Aí como que que eu vi? Eu estudando, uma sexta-feira eu tinha prova escolar, tinha prova, aí eu tinha que esperar minha irmã, vir pra minha casa, pra nós ir pra escola, pro colégio, aí a aula, a prova ela ia aplicar seis e vinte e disse ó, vocês vão vir mais cedo, que as seis e vinte vou aplicar a prova, e já tava dando seis hora e minha irmã não chegava e eu fiquei preocupada, até falava pra mãe; mãe finha não vai vir, finha tá demorando demais, eu acho que vou rompendo lá pra escola, aí ela dizia assim, não, não vai agora não, espera finha chegar, eu digo, mas eu num vô esperar ela por que ela tá demorando demais, e se eu ficar esperando quando ela vir, ela vai, ela num vem logo e eu posso perder a prova, e ela dizia, não você espera fiinhasempre ela ficou insistindo pra mim esperar, e eu dizia que não, que eu não ia esperar que já ia rá ia logo, pro meu colégio, eu digo, quando ela chegar aqui a senhora vai falar pra ela que eu já fui por que eu tenho prova, aí peguei a minha bolsa, coloquei aqui do lado, e saí, da, da minha casa, lá pra fora, pra mim ir pra, sair pra rua, pra mim ir pra escola, quando chegou ni uma encruzilhada, que na minha da da, do lado da minha casa tem uma encruzilhada, aí eu saí fiquei frente de um poste de luz, dum poste de luz, e fiquei em pé esperando olhando pra pra rua da casa da minha irmã, pra ver se ela já tava vindo, pra gente descer junto pra ir pra escola, e ela não vinha e toda hora eu olhava no relógio e nada, mas também num passava ninguém, não passava um carro, num passava uma moto, ninguém... a rua como se tivesse,*

parecia que ia, foi até um castigo uma coisa dessa, por que ninguém passava onde eu tava, na na rua que eu tava, nem pra cima, nem mermo pra baixo, ninguém passava, aí eu fiquei em pé, fiquei e nada dela vir, nada dela vir eu escutei um barulho, não, antes d'eu escutar o barulho, vinha um cachorro, que, ele ia passar por mim, um cachorro, eu olhei pro cachorro, um cachorro bem bonito, mas bem bonito mesmo, o cachorro era lindo, um cachorro branco, e ele vinha bem correndo como se ele estivesse correndo de alguma coisa, aí ele vinha correndo passou por mim, correndo, e eu fui virei, a direção que o cachorro tava passando correndo, eu fui olhar pra ele, pra mim ver que cachorro tão bonito que tá correndo, tá passando, e aí ele foi passando correndo direto até ele sumir na rua, e eu continuei olhando, ele sumiu... voltei, fiquei ao normal, fñinha minha irmã num vinha, e eu pensei de sair logo daquele lugar da onde eu tava ali em pé esperan ela, aí eu escutei um barulho, eu escutei um barulho acima da minha cabeça como se fosse uns pandeiro, umar lata, um jeito assim de batia numa lata, um pandeiro, batendo acima da minha cabeça, aí eu olhei pra cima, não vi nada, olhei pra um lado não vi, olhei pra o outro também não vi, atrás de mim não tava, na minha frente não tava, ninguém passava, não tinha ninguém, ninguém pra ser testemunha de nada, por que ninguém passava, só tava eu sozinha ali em pé, aí quando eu tava ali depois desse barulho, aí vinha um bichiho pequenininho assim ó; no tamanho, ou até menor do que um coelho, que vinha na minha direção assim ó, ele vinha chegando bem pertinho assim de mim assim, marromenos um metro de distância, quando ele foi chegando perto de mim ele ficou grande, de pequenininho que ele era, ele cresceu, foi aumentando, aumentando, e em questão de segundo tava quase um monstro na minha frente quando eu olhei pra aquela pra quele coisa que tava na minha frente, eu saquei que alguma coisa de errado tava, eu falei meu deus comigo sozinha perguntava, eu falei, meu deus, isso não é cachorro, porque não tem lógica de vir tão pequenininho e no instantin ficar grande, quando ele chegou perto de mim, aí ele ficou com ar mão cruzada assim ó, em pé com as mãos assim pra baixo, cruzada assim pra baixo e chegou perto de mim, ficou grandão quase que o mesmo tamanho que eu que eu olhei nele direito, naquela coisa direito, eu dei fé que não era um ser humano, não era um cachorro, não era uma pesssoa e eu fiquei procurando que que aquilo ali poderia ser eu fiquei procurando que que era aquilo, aí e ele não saiu da minha frente, aí eu fiquei, tipo pnotizada, eu fiquei pnotizada, eu nem pra frente nem pra trás eu num tinha ânimo, pra correr... pa gritar... eu não tinha. Aí eu fiquei olhando, obeservando aquilo eu olhei os pés dele, daquele trem que tava na minha frente, era um pé, os pés era de cachorro mesmo, só que o tamanho dum pé de uma pessoa, só que os pés não era de gente, não, era de cachorro mesmo, as mão, não era mão, assim, perfeita assim, parecia mão de cachorro, era mão de gente as mãos, o rosto também era de gente, o rosto, o cabelo era cortado franjinha, aqui na frente, franjinha cortado na frente, O rosto era masculino ou feminino? Feminino, num era rosto de homem não, era roso de mulher, bem redondin, bem redondin, aí o cabelo bem grande, o cabelo da altura que ela tava o cabelo tava chegando no joelho, muito cabelo, aquele cabelo grande todo assim rasgado assim, rasgado que vinha chegando no joelho, o cabelo tinha carrapicho, como se ela tivesse de dentro do mato passando no mato e pegou carrapicho nas mechas de cabelo, tinha carrapicho aí eu fiquei olhando, olhando quando eu caí a ficha, que tava errado, que ali não era não era algo assim que era um algo estranho, não era uma coisa normal, aí eu vim lembrar, quando eu lembrei eu pensei assim comigo; meu deus é a tal moça cachorra que o povo fala, é a moça cachorra que o povo fala, pelamor de deus que que eu vou fazer? Aí fiquei comigo sozinha pensando, se eu correr ela vai me pegar, por que tava muito próxima de mim, ela tava aproximada de mim um metro, de mim, aí eu fiquei pnotizada, eu me procurava como que eu fazia pra mim sair dela se eu corria a frente eu não podia, ela tava na minha frente, eu digo se eu correr prum lado ela me pega, se eu virar também as costas pra ela ela vai me pegar, e eu fiquei



olhando pra ela, quando eu fiquei olhando pra ela me bateu a ideia d'eu pegar a a alça da minha bolsa que tava aqui no meu ombro, a alça da minha bolsa, pra mim jogar nela, pra mim rumar nela, a alça com a bolsa rumar, dar nela, com a bolsa. Quando eu levei a mão na bolsa eu acho que ela pensou o mesmo que eu ela pensou que eu ia rumar a bolsa nela, ela pensou assim ela vai rumar a bolsa ni mim, quando fiz o gesto com a bolsa aqui no rumo ombro da mão pra pegar a alça da bolsa pra mim se jogar nela pra mim correr ela sorriu pra mim, quando ela sorriu os dentinhos aqui assim ó, não tinha era bem pequeninim, cerrado, era bem pequeninim, só mostrou as presa bem grande, as presa da boca bem grande que quando ela sorriu as presa da boca saiu pra fora da do laibo dela, a presa no que ela riu as presa saiu quando eu olhei aquilo comecei gritar. Aí quando eu comecei gritar ela permaneceu na minha frente sorrindo de mim, ela ficou rindo pra mim, aí quando eu comecei a gritar, eu queria correr mas num conseguia, queria correr e num conseguia, num tinha ânimo num tinha, parece que eu, parece que eu tava pregada no chão, eu num tava solta, tava pregada que eu virei as costas pra correr eu já saí gritano, também não olhei pra trás aí entrei lá em casa entrei gritando, gritando, gritando, me acode! Me acode! Me acode! Gritano aí mãe veio da cozinha pra cá dizendo o que é menina, o que é menina?! E eu sem poder falar, sem poder, boteia bolsa assim no sofá e mãe assim o que é?! Sabe? E eu num dava conta de contar, aí pai chegou; O que que foi menina? Conta pra gente o que que foi? Aí eu dizia pra pai assim, pai eu vi, aí ele dizia pra mim assim o que? Eu digo eu vi, você viu o que menina pelamor de deus?! Eu digo mãe eu vi a moça-cachorra que o povo dizia que existe, que o povo dizia que existe, eu cabei de ver ela aqui agora, só num logo aqui pra dentro da minha casa por que eu fiquei fiquei pnotizada, eu num guentei, eu num tinha como sair de lá pra mim entrar pra dentro de casa. Então eu vi ela, aí ela falou assim, aí ó não falei procê? Mãe ainda riu; eu num falei procê? Que você num temasse não, que você esperasse sua irmã, você num fosse sozinha, que você esperasse, e você queria a qualquer custo sair logo, sair log pra ir pro colégio, não queria esperar sua irmã, isso é que dá gente temoso, cê foi temar pra que não queria esperar sua irmã vir, e agora cê num vai nem pro colégio você num vai, que do jeito na situação que você tá você num vai fazer prova você num vai, aí eu comecei a chorar no sofá, chorando, chorando e fiquei com aquilo no rosto, aquele tempo todin, como que eu tinha visto ela, aí terminou, aí acho que não passou dez minutos minha irmã chegou, chegou eu tava chorando e ela o que é o que é, aí minha mãe contou o caso, por que eu não tava conseguindo, muito nervosa, aí meu pai falou você não vai pra escola mar não, que cê num vai conseguir fazer a prova, eu disse eu vou, por que é as provas finais e eu não posso perder e se eu perder ela não vai me dar outra, então eu vou assim mesmo, o que eu conseguir fazer eu faço, o que eu não conseguir eu deixo, mas eu não vou deixar de ir pra escola só por que eu vi, aí fui pro banheiro, lavei meu rosto e voltei a pegar minha bolsa, botei no ombro já saí com minha irmã da minha casa e fui pro colégio, quando chegamo no colégio, fizemo a prova tudinho, fui contar a história que eu tinha visto aí ninguém, uns não acreditava, uns ficava com medo; ui é mentira! Ui é verdade? Acho que num existe, que num foi, isso não existe, aí foi que a professora Cira de Manel, falou assim, ô Toinha, me falaram mesmo, que ainda ontem na quinta-feira ela esteve aqui no é no setor aqui do lado e que uma pessoa também viu, e que ela rancou os canteiros das horta da mulher, pisou, fez cocô nas horta, rancou um bocado de de alface, de tempero das horta, rasgou, acho que até rasgou a toalha de mesa da mulher, uma area, uma area que tinha lá fora a mulher botou uma mesa e tava forrada ela até a toalha ela rasgou, aí a mulher ficou assombradinha, aí fiquei tá vendo Cira como que eu num tô mentino? Tá vendo que eu num tô mentino? Que então se eu vi a mulher também viu e eu sei que assim como a mulher viu, várias pode ver, como outros antepassados muito já viu também, num foi só eu como meu irmão já viu também, num foi só eu, então essa história já vem de acho de, desde quando

existiu o mundo, que essa história que eu saiba, é, foi uma filha, que ela não foi abençoada, por que que ela inventava coisas coisa da mãe para o pai bater a mãe, po pai, quando ela queria ir numa festa, ela falava, mãe deixa eu ir numa festa, que tem em um lugar assim assim, a mãe falava, não você não vai, pede seu pai, se seu pai deixar você vai, aí quando a mãe não deixava ela ia, mentia, inventava coisa pra o pai bater na mãe, quer dizer só assim ela tava vingada com a mãe por que ela queria ir numa festa que a mãe não deixava, aí ela fazia tudo pra ver o pai brigar com a mãe, aí ela contava pro pai, enchia ele de mentira, de coisa na cabeça do pai, o pai ia brigar com a mãe, quando brigava com a mãe, a mãe ia chorar, ia ficar muito angustiada, muito contrariada, por que a fia tava mentindo, aí ela foi e jogou a praga, que eu saiba a história é assim, ela jogou a praga; que tinha fé em deus que ela não ia ser feliz, que ela não ia, por que ela fazia o pai bater nela, o pai dela bater nela, na mãe, e que ela não iria ser feliz e que ela ser uma moça que chamava moça-cachorra, que ela ia ser excomungada, então que ela a partir desse momento ela não iria ser uma filha abençoada e que ela ia ser isso, aí por causa dessa praga que a mãe jogou, ela desapareceu, ela quebrou o encanto e sumiu, desapareceu de casa, não teve mais estória, na casa mais da mãe, de quando ela saiu ela não voltou mais. A história que eu saiba é desse jeito. Aí não sei se todos conta essa mesma história que eu tô contando, que saiba dessa história que eu tô, tipassim, falando que aconteceu, que eu sube foi assim, que ela por que ela fazia o pai bater na mãe, aí a mãe jogou praga, que tinha fé em deus que ela teria ser uma moça-cachorra, uma moça e tipo assim, sumir, que ela num prestasse, aí ela foi sumir de quando sumiu não voltou mais pra casa e a mãe não sabe mais paradeiro então virou isso, então muitas pessoas vê. Certo, então, mais alguma coisa? Não, que eu saiba é só isso aí, agora, se alguém, você sabe né? Essa minha não foi história, que eu vi, né? Agora, a história falada dizem que foi assim né? Dizem que ela foi uma moça desse jeito né? Então, é, eu acho que muitos acreditam no que eu acredito que eu sempre acreditava que isso existia, gente muitos disse, ah isso é mentira, isso é lenda, isso não acredito, fala que é mentira, aí eu pergunto, por que mentira? E por que eu ia ver? Que graças a deus, graças a deus! Eu nunca fui excomungada da minha mãe, pra dizer assim, eu tenho fé em deus que você ofendeu ela, tenho fé em deus que... Eu acho que é o justo fato que ela sempre gosta de aparecer na semana santa, mês de abril. E comé que é o olho dela, você lembra? Normal, tudo dela, o rosto dela era de gente, sim, você via até as mama, os seios dela, você via, bem bonitin, bonitin mesmo assim ó, você precisava de ver o tanto que era levantadin, bonitin, a mama dela, aí o cabelo rasgado assim por cima do seio mas da, o cabelo caia assim por cima que você via até isso aqui assim dela, da mamila, dos seios dela. E o cabelo assim rasgado assim por cima, perfeita, ela não é feia o caso é que vem tipo assim, do nada, que você quer distinguir, saber o que é aquilo que que é aquilo? Aí de repente ela transforma, depois que chega perto de você, quando, quando, se é que foi ela não sei que foi, que esse negócio desse cachorro bonito que passou por mim, que até sumiu na rua, pra de repente olhar pra esse barulho na minha cabeça em cima, essa batucadinha, pra depois esse tremzin chegando perto de mim. E esse tremzin ele era, parecia com o que? Esse, esse tremzin, uns fala; ah mãe, será que não foi um gaxinin? Eu não sei por que eu nunca vi um gaxinin na minha vida, nunca vi, eu pra mim, o fo, ele vinha assim, tão pequeninim por que era assim ó, ó se ó, bem mais perto assim ó, quando ele vinha era como se fosse um rato, pequeninim, de repente ele já tava do tamanho de um coelho, de repente ele tava, ele tava igual um cachorro pequeno, um cachorrin, que não seja tão grandão, de repente ela já tava bem pertinho de mim e ela foi transformando, questão de segundo ela já ficou grande, ela já ficou aproximadamente um metro e sessenta e cinco de altura, e aí foi que depois eu vim olhar pro rosto dela direitin, eu olhava pro corpo, eu olhava pras pernas, o pé, as mãos, quer dizer, o pé de cachorro, só que num tamanho um pé dum ser humano, de uma pessoa. Tinha rabo? Não, não tinha rabo, se você olhar direitin ela, é mais pra ser um

*ser humano, uma mulher, uma verdadeira mulher do que um cachorro, você nota mais que parece um cachorro o pé, por que o pé realmente é um pé de cachorro, o pé não é um é um pé normal, não é de gente não, pé de cachorro. Só as mãos que ela botou as mãos assim ó, mas dava pra você ver os dentes, também não dava pra ver muito que era de cachorro, era mais pra de gente, o rosto, bonitin, o nariz, perfeito, tudo bonitin, ela não é feia, o fato que você fica com medo é por que você já sabe que ela não é coisa deste mundo, coisa assim que você vê, uma pessoa normal, que ela é alguma coisa errada é então é por isso que faz medo, quando eu vi a primeira vez, que eu vi chegar perto de mim, depois que eu vim sacar o causo, que ali não era uma coisa errada, que ali não era gente não. É, aí foi por que eu fiquei olhando pra ela, observando como que era ela e ela ficou também parada na minha frente olhando pra mim, era uma olhando pra outra, ela não mexia, ficava quetinha na minha frente, piscava normal, o olho, ficava quetinha, cruzou assim os braços pra baixo assim do mesmo jeitinho ela ficou, eu fiquei pnotizada olhando pra ela, eu olhava pra ela, olha pros pés dela, olhava pro rosto, olhava pro cabelo, cabelo bem grandão rasgado assim, todo chei de espinho, tinha espinho no cabelo dela. Essa foi a única vez que você já viu ela ou você já viu outra vez? Não, graças a deus, graças a deus, graças a deus foi a única, eu tenho fé em deus que deus não me deixa ver mais não e não tenho saudade. Quero ver agora é coisa boa! (risos). Coisa ruim deus que me livra.*

Informante 10: J.L.A

Grau de Escolaridade: E.F. Completo

Idade: 51 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Desde 1965 aproximadamente

*Saiu os comentários né? Que a mãe tinha jogado uma praga nela, ela foi e virou essa moça-cachorra, saiu, por que só pode ter saído, por que eu realmente ouvi né? Um cachorro né? Na época as menina foi rezá, e aí nós fomo, foi as encumendadeira, aí eu fui também mais elas né? Aí quando elas começou bater a matraca pra começar a reza, aí eu vi realmente, diz que essa, é bem assim, diz que aonde tivesse reza ia frequentar mais, que é uma praga que a mãe jogou, ela tinha de ficar mais do lado de uma reza pra se salvar, aí eu vi aquele cachorro preto grande, cabeludo, veio rápido pra cima de nós assim, saiu de novo naquela rapidez né? Aí eu peguei, falei pra menina né? Que tava rezando. Apareceu um cachorro aqui parecendo aquele trem. A moça-cachorra, aí pra que eu falei? Aí as mulher ficou tudo, afuazou tudo e parou a reza, e desceu pra baixo, foi lá onde eu morava ali, aí desceu pra baixo, pra ir embora pra casa, diz que elas não guentou aquele choque né? Que eu falei pra elas do cachorro, e realmente nesse tempo tava saindo o comentário mermo, aí nós fomo embora, desceno, nós morava bem aqui ó, nois vei descendo, as muié veio na frente e eu vim atrás, aí quando chegou naquela rampa daquele mato ali em cima, ela veio de novo, aí já foi três vez que eu vi ela, aí já tinha pegado o cacete né? No meio do caminho. Por que eu já*

*tava cismado, quando ela vei eu peguei o pau, quando ela na mor rapidez pra cima de nois, como se ela tivesse um metro um met' e pouco, bati o cacete, sumiu de novo, num pegou nela, aí ela sumiu, igual um relâmpago, saia assim, você ficava besta da velocidade dela, aí nós vei, aí eu fiquei mais assustado também né? Nunca vi um trem rápido desse jeito, aí nois foi descendo quando nois foi chegando aqui em casa, quando as muié foi chegando aqui em casa, foi batendo aqui na porta pra entrar pra dentro, ela tornou chegar na maior rapidez do mundo; a cachorra. Quando eu tornei rumar o pau de novo, fez igual um relâmpago, tornou sumir de novo, nois tinha um curral de gado ali de junto da casa, ela entrou dentro do curral de gado aí o gado num espantou, uma coisa tipassim, um magnetismo, né? Eu falei meu deus comé que pode?! Aí agora fuazou tudo, cabou a reza, num rezemo mais, e fomo embora, só foi até aí. É, que nessa época aí, que pareceu isso, o povo tava aquela né? Dizendo que pareceu a negoça mas com certeza botaram foi com certeza, por que ninguém tinha esse cachorro aqui naquela época, nós num tinha esse cachorro preto, quem tava rezando também não tinha esse cachorro preto, e começou a reza e realmente pareceu esse cachorro preto, então o negocio tava dando um sinal assim como se fosse mesmo a moça cachorra né? E comé que era? Era um cachorro grande, preto, bem cabeludo, só não deu pra identificar direito era o rosto, mas sei que o rosto tinha um pelo assim, tipo de um cachorro, tipo de uma cara grande assim, sabe? Mas tava mais coberto, tinha um cabelo no rosto assim que era de gente, mas que era cachorro nera não por que o cachorro não era cabeludo, não tem cachorro cabeludo assim tem? Tem cachorro é de raça, mas assim não era cachorro.*

Informante 11: J.F.S.S.

Grau de Escolaridade: Sup. Incompleto

Idade: 21 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Desde 2000 aproximadamente

Conhecimento vago sobre a estória.

Informante 12: F.O.

Grau de Escolaridade: E.M.

Idade: 29 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Final da década de 80

*Rapaz, diz que era uma mulher casada que se apaixonou por um padre, e aí como castigo, ela em noite de lua cheia se transformava em cadela, cachorra. Você sabe alguma coisa a mais além disso? Como ela... Sobre ela? Dizem que ela assustava mulheres infiéis, que ela saía perseguindo as mulheres que traíam seus maridos. Ah sim, sobre a aparência dela, você sabe alguma coisa? Como ela era? Não, dizem que era uma cachorra normal, só mais, é... maior, corpo maior, mas diz que é uma cachorra normal.*

Informante 13: E.N.

Grau de Escolaridade: 3º série E.F.

Idade: 70 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Meio da década de 80

*Eles dizem que a menina errou e a mãe foi corrigir e ela pegou a mãe bateu, e a mãe foi e jogou a praga, e pegou e ela transformou numa cachorra, viveu no mundo atentando um e outro.*

Informante 14: A.C.D.

Grau de Escolaridade: E.M.

Idade: 70 anos

Naturalidade: Canápolis, chegou a Correntina com 6 anos de idade.

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Década de 60

*Não, eu conheço a história assim, porque me contaram, falou essa história, que existia essa cachorra helena, e aí, marcou o dia que ela ia passar aqui. Que ela já vinha passar, inclusive a gente ficou naquela expectativa e na hora que passou foi meia noite, a gente não viu ela pessoalmente mas viu o vulto, que issaqui era tudo escuro né? Mas a gente viu o vulto dela e as cachorrada atrás dela, da cachorra, e era a cachorra helena, no outro dia eles falaram que era mermo que passou, cachorra helena, ela passou aqui berano o rio e subiu. A senhora viu? Eu vi o vulto. Comé que foi? Olha o vulto dela é uma coisa assim de fazer medo né? Por que daqui pra baixo eu nem cheguei ver direito, mas daqui pra cima eu eu vi um cabelão, cabelo muitcho grande, a gente fica até com dó porque, o ser humano virar uma coisa dessa a gente fica com dó né? Esse estrago né meu fi? Pois é, mas eu vi. Eu cheguei ver, eu e cumade Maria, nós num fiquemo com medo não, no outro dia, nós falemo pro povo que nós vimo e eles diz que passou mermo, a cachorra helena, não sei se foi só nós duas que viu mas outras pessoas que já sabia pode ter visto também o movimento, né? Dela passar...*

Informante 15: J.S.B.

Grau de Escolaridade: E.M. Completo (Magistério)

Idade: 64 anos

Naturalidade: zona rural, mudou-se pra zona urbana de Correntina em 1970

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Desde 1984 aproximadamente, talvez mais.

*Ela surgiu por aqui em Correntina, por aqui, e aí era tipo, tipo assim eles contavam que era uma moça e quando encontrava com uma pessoa e quando encontrava com uma pessoa ela começava a crescer, ia arqueando, virava uma cachorra, e aí se encostasse, aí ela começava brigano, ela ela ela é muito valente, até então a gente tinha muito medo, nessa época a gente tinha muito medo, vivia de porta fechada por causa dessa cachorra helena, é ela surgiu aqui no Val aqui perto ali do Val ficava bem pertinho aqui de Correntina, e aí veio o pessoal das Barra das Lage pra aqui pra saber se era verdade pra... por que o povoado tava tudo assombrado, com medo da... dessa cachorra helena, e foi o finado Lau veio aqui em casa, falou com minha mãe e minha com medo também dessa cachorra helena, mas eu mesmo não cheguei a ver, essa cachorra helena, também não saía, por que eu tinha muito medo, saía do colégio vinha do colégio pra casa, não tinha mais pra onde, com medo da cachorra helena, mas diz que ela, mas diz que ela era muito esquisita, mas eu não cheguei a ver. É o que sei da cachorra helena.*

Informante 16: R.A.A.N.

Grau de Escolaridade: E.F. Completo

Idade: 63 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Década de 60

*Olha o que se sabe, é que foi.. Essa lenda veio pra Correntina duma literatura de cordel, onde relatava o cordel uma história de uma moça que queria comer carne na sexta-feira da paixão eu acho que ela, talvez tomava umas pinga né? Por que é lá pra região do nordeste, aí na sexta-feira da paixão, no almoço não tinha carne ela começou brigando com a mãe, que queria comer carne, queria comer carne, naquele tempo é... se tinha a igreja proibia definitivamente a comer carne, era um sacrifício exigido da igreja né? Como até hoje existe mas os tempos vão mudando, mudou muito. Aí na, na história do cordel, ela ameaçou que, que se a mãe não desse carne pra ela comer ela batia nela, e a mãe falou que não podia aí ela pegou a mãe e bateu, bateu na mãe, falou que se tivesse alguma coisa com aquilo era ia virar uma cachorra, isso ela bateu na mãe, a mãe também rogou uma praga contra ela, que*

*ela iria de passar por essa transformação, metade mulher, metade cachorra, né? E iria perambular pelas... a terra toda, até encontrar com a mãe nas margens do rio Jordão e ser perdoada, e disso aí a população com essa literatura de cordel, muitas pessoas já foi dizendo que viu né? A tal de Cachorra Helena, quando aqui mesmo em Correntina tinha pessoas que afirmava com toda certeza que tinha visto, mas é simplesmente uma lenda mesmo que foi originada dessa história, narrada numa literatura de cordel.*

Informante 17: J.F.S.

Grau de Escolaridade: 3ª série do E.F.

Idade: 82 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Década de 50, aproximadamente

*Eu sei esse dia que os cachorra evinha corren e vinha saindo perto de casa, vinha da vizinhança, eu fiquei na beira da estrada, com a rede, pra ver o que era que tava passando, o que foi que passou tava turvo, num vi direito, só vi o vulto, e passou assim (barulho de rosnado cansado) tipo, tipo um cachorro cansado, mas só que não deu p'eu ver assim direitin, que cor, detal direito não. E aí a cachorrada vinha atrás e ela já ia na frente, passou, e... e foi embora. E foi a primeira vez que o senhor teve contato com ela? Ou antes já tinha ouvido falar, já tinha... Não, visto falar em cachorro latindo na vizinhança é diária, quase toda noite, quase toda noite era barulho de cachorro, e depois que desapareceu esse negocio de cadela helena eu num vi falar mais, cabou... não vi mais aquela cachorrada corren arriba e abaixo com essa coisa, e essa vez que eu vi esse cachorro da minha mãe, que esse bicho matou, só que, aí ninguém viu o bicho e o cachorro foi mordido mas não foi furado, manheceu inchado, machucado assim, mordido, mas num tinha estrago nenhum, na pele por fora. E comé que aconteceu iss? Nesse mermo jeito, que a cachorrada vinha correndo ele e ele no rebanho de cachorro, o bicho pegou ele lá. Huum, e isso tem mais, mais ou menos quanto tempo? Essa história? Ah, essa história do cachorro que morreu, tem mais ou menos uns 60 anos, foi antes dessa que eu vi depois, Do vulto. É, essa época do vulto foi a base de sessenta, sessenta e oito, sessenta e seis pra sessenta e oito, que eu vi, que eu vi esse vulto. E depois, depois mais ou menos quanto tempo cê parou de ouvir falar, assim? Ah, isso aí já tem um cado de ano, já tem pelo menos uns mais de dez anos que num vi falar mais nessa cachorra helena, e num vi mais barulho de cachorro na vizinhança na noite inteira igual tinha aquele tempo.*

Informante 18: D.A.C.

Grau de Escolaridade: Superior Completo

Idade: 64 anos

Naturalidade: Correntina

Já ouviu falar sobre a Cachorra Helena? Sim

Quando foi a primeira vez que ouviu falar da Cachorra Helena? Década de 60, início, aproximadamente.

*A história da, da Cachorra Helena, era tipo um um, era uma cachorra que diz que aparecia, no no na na meio da noite, e pegava as pessoa era um era assim era tipo a história do lobisomem, era a mesma coisa que acontecia, ela. aparecia, peluda, muito peluda, certo? Tinha alguma época específica que ela aparecia? Não me lembro eu sei que era no meio da noite. Por causa da noite por que as pessoas não podiam sair só, não podia sair na madrugada por que, essa cachorra aparecia. E, é, época do ano? Tinha alguma época específica ou não? Não... Você lembra como ela era? Como o povo dizia? Diz que ela era muito peluda, né? É, meio parecia, o corpo falado, parecia assim com o lobisomem né? E ela atacava gente mal? Não falava só que ela atacava as pessoas, eu mesmo nunca vi ninguém atacado não mas... As pessoas tinham medo, eu me lembro que as pessoas tinham medo.*