



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais

CACIO JOSÉ FERREIRA

**TRAZ A LAMPARINA E LUMEIA A CARA DO HOMEM:
MORFOLOGIA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NAS FÁBULAS
TOCANTINENSES**

BRASÍLIA

2010

CACIO JOSÉ FERREIRA

**TRAZ A LAMPARINA E LUMEIA A CARA DO HOMEM:
MORFOLOGIA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NAS FÁBULAS
TOCANTINENSES**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Professora Dra. Elizabeth Hazin

**BRASÍLIA
2010**

“

CACIO JOSÉ FERREIRA

TRAZ A LAMPARINA E LUMEIA A CARA DO HOMEM:

**MORFOLOGIA E CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS NAS FÁBULAS
TOCANTINENSES**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Elizabeth de Andrade Hazin **Presidente**
Universidade de Brasília (UnB)

Profª. Dra. Sara Almarza **Membro**
Universidade de Brasília (UnB)

Profª. Dra. Olívia Aparecida Silva **Membro externo**
Universidade Federal do Tocantins (UFT)

Profª. Dra. Hilda Lontra **Suplente**
Universidade de Brasília (UnB)

FICHA CATALOGRÁFICA

FERREIRA, CACIO JOSÉ

Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses. [Distrito Federal] 17/8/2010. 144p., 210 x 297 mm (TEL/UnB, Mestre, Literatura Brasileira, 2010).

Dissertação de Mestrado - Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília/TEL

Orientadora: Elizabeth de Andrade Hazin

1. Narrativa oral
2. Fábulas Tocantinenses
3. Morfologia do conto

I. TEL/UnB

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

FERREIRA, Cacio José (2010). *Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais, Publicação TEL/UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília - DF, 144p.

CESSÃO DE DIREITOS

AUTORA: Maria de Fátima Medeiros (ilustradora)

TÍTULO: Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses.

GRAU: Mestre ANO: 2010

É concedida à Universidade de Brasília permissão para reproduzir cópias desta dissertação de mestrado e para emprestar ou vender tais cópias somente para propósitos acadêmicos e científicos. O autor reserva outros direitos de publicação e nenhuma parte dessa dissertação de mestrado pode ser reproduzida sem autorização por escrito do autor.

Cacio José Ferreira

caciosan@hotmail.com

DEDICATÓRIA

Aos meus amados pais, Irineu José Ferreira e Maria Izabel da Fonseca, pela compreensão e apoio à construção dos meus objetivos.

Aos irmãos e amigos que me estenderam os braços na hora da angústia e estudos.

À querida orientadora Elizabeth Hazin (Gataca maior) que me ajudou com carinho, sabedoria, alegria e dedicação a trilhar a estrada espiralada na construção do meu trabalho.

Em memória de minha avó Ambrosina Maria de Jesus, pois onde estiver, sei que estará compartilhando de minha felicidade.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A minha orientadora e grande mestra Dra. Elizabeth Hazin, pelas milhares de leituras, pelas ideias geniais, pela paciência, confiança e dedicação em ensinar.

Aos amigos: Wiliam Biserra, Juliana, Tiago, Cristina, Flávia, Welington, Anarcisa Freitas, Eliane Cardoso, Andréia Cristina e Maria de Fátima Medeiros¹ pela amizade e incentivos valiosos para a realização desta pesquisa.

*À amiga **Sebastiana Lima Ribeiro** por sua dedicação e preocupação. Aprendi que sempre é possível.*

¹ Artista plástica e ilustradora das Fábulas Tocantinenses

“Se contar história de dia sujeito cria rabo, se for contar de noite vem o sol eu não acabo, mas agora vou contar uma de Deus e do Diabo. Peço a mãe de família que me ouve nessa hora, entregai os vossos filhos a Deus e a Nossa Senhora para não se dar com eles o que eu vou contar agora. Contar histórias é... portanto, eu gravava tudo, eu achava. Outras histórias mesmo que o povo fala que é mentira, né? ((risos))². Que mentira? Não tinha nesse tempo, não tinha rádio, não tinha televisão, não tinha... Aí as pessoas mais idoso sentava, fosse no terreiro ou dentro de casa mesmo. Falou bonito, o povo mais idosos gostava, sentava no terreiro assim e arroteava de menino ou que fosse neto, ou que fosse sobrinho ou vizinho. Aí ia contar as histórias. tinha uma senhora ali mesmo que gostava de contar umas histórias bonita vixi! e eu gostava. Eu aprendia mesmo a curiá³ as histórias. Algumas vezes eu contava (...). ((Por que contava?)) Pra eles ficar sabendo mesmo, e a divertir porque nesse tempo nem eles nem eu tinha rádio pra divertir. Aí eles ficavam (...) tinha vez que ainda deitava no meu colo assim e pedia a eu pra ir contar histórias. Quando pensava que não:, já tava era dormindo. Uai! vocês pede para contar histórias e acabou vai dormir. Então, eu continuo eu vou contar histórias pra quem moço. Hoje, tá todo mundo ligado quando não é na televisão é no rádio. O cara vai pros passeios pra lá. E eu, vou contar histórias?... é botar os olhos dentro da caixa e botar a menina dentro da caixa e deixar ela brincar lá dentro. Naquela época, contava e aprendia um bocado de histórias. Tinha uma mesmo que achava bonita. Gostava de uma do irmão que matou o outro por inveja e um pedaço dela é cantada, fala assim: tocaís, tocaís meu irmão que você me matou prá dá a luz a meu pai que o pássaro louro me deu ((risos))”⁴

² Modelo de edição retirado do livro: PRETI, Dino (1999). Estudos de língua falada: variações e confrontos. São Paulo, Humanitas Publicações.

³ Todas as edições realizadas nas Fábulas do Tocantins tentam conservar *ipsis literis* a fala dos contadores.

⁴ Texto narrado por Júlia Pereira Barbosa

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO I	Mapa do Brasil com destaque ao estado do Tocantins e o local de realização da pesquisa	3
ILUSTRAÇÃO II	Mapa do Tocantins mostrando a localização da Cidade de Taguatinga.....	6
ILUSTRAÇÃO III	Mapa do Tocantins mostrando a localização da Cidade de Ponte Alta.....	7
ILUSTRAÇÃO IV	Mapa do Tocantins mostrando a localização do Povoado de Altamira.....	7
ILUSTRAÇÃO V	Mapa do Tocantins mostrando a localização da Cidade de Combinado.....	7
ILUSTRAÇÃO VI	A invejosa.....	13
ILUSTRAÇÃO VII	A promessa que tinha.....	18
ILUSTRAÇÃO VIII	O bicho de um olho só.....	22
ILUSTRAÇÃO IX	A onça e o macaco.....	30
ILUSTRAÇÃO X	A mulher de branco	32
ILUSTRAÇÃO XI	As pedras da caleira	34
ILUSTRAÇÃO XII	Bom menino	36
ILUSTRAÇÃO XIII	Carona na garupa	38
ILUSTRAÇÃO XIV	Cavaleiros fantasmas	40
ILUSTRAÇÃO XV	Da lamentação	44
ILUSTRAÇÃO XVI	Eu conto minha história	46
ILUSTRAÇÃO XVII	História da época da farinha	48
ILUSTRAÇÃO XVIII	O aviso	52
ILUSTRAÇÃO XIX	O homem danado	56
ILUSTRAÇÃO XX	O terço de conto de lágrima	61
ILUSTRAÇÃO XXI	Mapa dos principais caminhos coloniais do século XVIII.....	71

LISTA DE TABELAS

TABELA I	10
TABELA II	83
TABELA III	91
TABELA IV	96
TABELA V	100
TABELA VI	106
TABELA VII	108
TABELA VIII	108
TABELA IX	112
TABELA X	114
TABELA XI	116
TABELA XII	118
TABELA XIII	118

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I - FÁBULAS TOCANTINENSES	13
1.1 A invejosa	14
1.2 A princesa suja	17
1.3 A promessa que tinha	18
1.4 O bicho de um olho só	22
1.5 O coelho, o macaco e a onça	25
1.6 Os três irmão	28
1.7 A onça e o macaco	30
1.8 A mulher de branco	33
1.9 As pedras da caleira	35
1.10 Bom menino	36
1.11 Carona na garupa	38
1.12 Cavaleiros fantasmas	40
1.13 Cumpade rico e cumpade pobre	42
1.14 Da lamentação	44
1.15 Eu conto minha história	46
1.16 História da época da farinha	48
1.17 Jacu – povoado que deu origem a Ponte Alta	50
1.18 O aviso	52
1.19 O coelho, o sapo e a onça	54
1.20 O homem danado	56
1.21 O malazarte sabido	58
1.22 O terço de conto de lágrima	61
1.23 Os dois rapaz	63
1.24 Sonho mau	66
1.25 Vó rezadeira	68
CAPITULO II – NARRATIVAS ORAIS	70
2.1 Fábulas	73
2.2 Conto popular	80

2.3 Saga	81
2.4 Mito	83
2.5 Lenda	86
2.6 Adivinha	87
CAPÍTULO III – O CAMINHO DAS PERSONAGENS	89
3.1 Funções das personagens nas Fábulas Tocantinenses.....	91
3.1.1 Um dos membros da família sai de casa	92
3.1.2 Impõe-se ao herói uma proibição	96
3.1.3 A proibição é transgredida	100
3.1.4 O antagonista procura obter uma informação	103
3.1.5 O antagonista recebe uma informação sobre a vítima	106
3.1.6 O antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens.....	108
3.1.7 A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo	110
3.1.8 O antagonista causa dano ou prejuízo a alguém	112
3.1.9 É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no ou deixam-no ir.....	114
CAPÍTULO IV – TRAZ UMA LAMPARINA E LUMEIA A CARA DO HOMEM	117
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	128
7. ANEXOS.....	134

RESUMO

A presente pesquisa - de abordagem qualitativa e etnográfica - teve como objetivos coletar, registrar, editar e analisar as narrativas orais da região sudeste do Estado do Tocantins, e foi desenvolvida em duas etapas: a primeira correspondeu àquela da coleta propriamente dita das fábulas (incluindo-se aí sua gravação e transcrição), realizada nas cidades tocantinenses de Taguatinga, Ponte Alta do Bom Jesus, Combinado e o Povoado de Altamira; a segunda, por sua vez, à edição e à análise pormenorizada de algumas dessas fábulas, levando em consideração as funções dos personagens, com base na *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp, encontrando nessas funções sentidos e aspectos singulares do povo tocantinense, o equilíbrio na transmissão de seus pensamentos em meio aos movimentos de sua experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Oral, Fábulas Tocantinenses, Morfologia do Conto.

ABSTRACT

The present research – of a qualitative and ethnographic approach – had as its objectives to collect, record, edit, and analyse oral narratives from the South-eastern region of the State of Tocantins, and it was developed in two stages: the first one corresponded to the collection itself of the fables (including their recording and transcription), made in the Tocantinense cities of Taguatinga, Ponte Alta do Bom Jesus, Combinado, and Povoado de Altamira; the second, in its turn, to the edition and detailed analysis of some of those fables, considering the functions of the characters, based on Vladimir Propp's "*Morfologia do Conto Maravilhoso*", finding in those functions singular senses and aspects of the Tocantinense people, the balance in the transmission of their thoughts inside the movements of their experience.

KEYWORDS: Oral Narrative, Tocantinense Fables, Morphology of the Tale

INTRODUÇÃO

1. PRIMEIRAS PALAVRAS

O povo interiorano do Tocantins vivia, e ainda vive, em torno das fábulas, memórias e causos como os de casas mal-assombradas, os de almas do outro mundo, encantamentos e lendas, enfim, uma infinidade de ambientes e histórias mágicas que lhe povoam a imaginação, pois é na memória que o imaginário popular procura formalizar o registro das histórias. O hábito de contar experiências de vida, narrativas impregnadas de figuras religiosas e mitológicas não morreu e nem ensaia o último suspiro: permanece armazenado na lembrança do guardião real, curvado pela força do tempo, à espera de momento propício para o ressurgimento. As angústias, experiências e valores adquiridos e transmitidos pelos antepassados por meio de belas histórias contadas na presença dos raios lunares ou da escuridão noturna permeiam os costumes e tradições da região.

Esta pesquisa surgiu de minha preocupação com a permanência do imaginário tocantinense, que corresponde à identidade cultural dessa região, em que nasci e, sobretudo depois de ter me dado conta de que não havia registro formal algum das histórias que eu ouvia no dia-a-dia. Como coletá-las? Como realizar um registro? Como iniciar uma pesquisa de campo? Perguntas povoavam minha mente. O estudo de Beaud e Weber mostrou-me que seria preciso familiarizar-me com o campo e estar preparado para poder enfrentar as várias situações inusitadas que acontecem no momento da pesquisa:

No campo, você terá que fazer a aprendizagem da “língua nativa”. Apesar da existência de uma língua de referência comum, a língua padrão, perceberá depressa que o vocabulário de base das pesquisas apresenta numerosas particularidades tanto mais propícias aos mal-entendidos que seus interlocutores e você creem estarem partilhando da mesma língua [...] De fato jamais de deve esquecer que tudo, uma vez no campo, tudo caminha muito rápido e nunca se pode, como nas ciências naturais, recomeçar o experimento ou pará-lo (BEAUD & WEBER, 2007:47).

Ainda, atento às postulações de BEAUD & WEBER para enfrentar as diversas situações que poderiam vir a surgir, segui o pensamento dos autores para a pesquisa etnográfica.

A pesquisa etnográfica supõe, não como condição filosófica, mas tática, que as pessoas pesquisadas estejam em relação umas com as outras. São relações, que pré-existem à pesquisa, que

permitem aos pesquisados falarem uns dos outros ou ainda, falar da mesma coisa, das mesmas pessoas, dos mesmos eventos. São também essas relações que são diretamente observáveis pelo pesquisador no decorrer das interações nas quais se atualizam: evitações, abraços, conversas, serviços prestados, relações institucionais acompanhadas ou não de anotações pessoais. A pesquisa não é uma ação (do pesquisador) exercida sobre os pesquisados passivos: é uma vasta “cadeia de interdependência” que dura o tempo da pesquisa, que se engata de certa forma (os primeiros momentos da pesquisa são decisivos) e que prossegue com sua dinâmica própria. O etnógrafo não tem que renegociar sua presença a cada interação, pois sua reputação é recomendada e segue os contornos de um ou de vários grupos, seja qual for sua natureza (BEAUD & WEBER, 2007:210).

Durante vários meses percorri lugares fantásticos e simples à procura de pessoas interessadas em contar histórias. Encontrei várias. A rusticidade do lugar mostra-se cenário ideal das narrações. Ao ouvi-las, o mundo parecia singular e completo. Senhoras de oitenta anos se transformavam em princesas de reinos distantes. Senhores brindavam à alegria de empunhar a espada invisível na mão, refazendo os gestos do herói. Jovens que antes pareciam desinteressados pela narrativa dos avós, encantavam-se com o envolvimento mágico vivido pelos antepassados. A narrativa fazia resplandecer o mundo, as eras, as pessoas, a dor e a alegria em um só espaço. As personagens das fábulas tornavam-se amigos e inimigos do contador.

Como, até o momento, há poucas tentativas de registro no estado e nenhuma na região pesquisada¹ que vise o estudo e a análise das histórias e das tradições desse povo, surgiu a pesquisa. O registro é algo precioso. No momento da coleta, eu me apresentava e explanava o motivo de tal registro aos contadores. As pessoas ficavam embaraçadas e tímidas, mas quando iniciavam a narração, se transformavam em heróis e vilões. Iam e vinham, cantavam, lutavam com dragões em chamas e conclamavam a modéstia da vida misturada ao tempero de ter vencido. Narrativas fabulares como *Os três irmãos*, *A promessa que tinha*, *A princesa suja*, *A invejosa*, *O coelho*, *o macaco e a onça*, *O bicho de um olho só*, entre outras, recheiam o imaginário tocantinense. O mapa a seguir mostra o estado e a região da pesquisa:

¹ Durante a pesquisa encontrei em bibliotecas esparsas pequenas publicações sobre causos e histórias tocantinenses, organizadas por padres ou jornalistas. As histórias recolhidas por eles, todavia, não abrangem a minha região de pesquisa e são histórias que diferem das por mim recolhidas: PEDREIRA, Jones Ronaldo do Espírito Santo (2009). *Pedra do Fuxico – fatos e causos*. Porto Nacional-TO, Gráfica Avenida; C PEDREIRA, Jones Ronaldo do Espírito Santo (2004). *Contos do meu Rosário*. Porto Nacional, Editora Pote; PÓVOA, J. Liberato Costa (1989). *Causos que o Tocantinense conta*. Goiânia, Três Poderes.



As zonas rural e urbana de Taguatinga, Altamira, Combinado, Ponte Alta do Bom Jesus, conservam contadores de narrativas orais, que - ao som do assanhaço no pé de mamão ou de urros de animais da região, garantem deliciosas viagens ao mundo da imaginação.

Traz a lamparina e lumeia a cara do homem²: morfologia e construção de sentidos nas Fábulas Tocantinenses é o título do presente trabalho. A lamparina é o instrumento mais usual na zona rural onde não há luz elétrica. Alude ainda à sabedoria guardada na memória. Se a lamparina apagar, as histórias irão com ela. A chama acesa por meio do óleo permite que as fábulas renasçam a cada dia fortificando as experiências de vida do contador. Segundo o Dicionário de Símbolos,

Na Antiguidade, a luz era considerada simplesmente como símbolo da vida e da morte. A candeia ou lamparina é, de várias formas, um símbolo do homem [...]. Ela abriga, sob a forma de óleo, uma espécie de “força vital”; quando está acesa, é vista como portadora do espírito simbolizado pela chama (LEXIKON, 2007:119).

Chevalier complementa a citação acima postulando a sabedoria vem da luz: “O simbolismo da lâmpada está ligado ao da emanção da luz. Ela é, ensina o patriarca zen Huei-neng, o suporte da luz, e a luz é a manifestação da lâmpada (CHEVALIER, 2008:534).

² Título extraído da fábula *A promessa que tinha*, narrada por Francolino Bispo Rodrigues.

Assim, o narrador tocantinense, ao contar sua versão da história, transmite ao interlocutor, de certa forma, a luz que emana do seu espírito – a sabedoria depositada em suas lembranças.

Quanto à morfologia³, é ela a construção de sentido dos textos analisados, que seguirá os caminhos tortuosos das funções dos personagens, tendo como base o livro de Propp – *Morfologia do Conto Maravilhoso*, porém não o único, utilizado na construção dessa dissertação.

O objetivo de tal empreitada, qual seja, a de analisar a construção de sentido das narrativas recolhidas no sudeste do estado de Tocantins, por meio da morfologia, é identificar as diferenças e marcas locais que estão presentes na vida cotidiana das pessoas representadas nessas narrativas. A realidade histórica e contemporânea, a religiosidade e crenças, tudo isso sofre modificações no decorrer do tempo, deixando marcas próprias na cultura popular local. Sobre tais informações, escreve Vladimir Propp:

A vida real sempre cria figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos quanto das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da antiguidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis (PROPP, 2006: 85).

As inúmeras fábulas que a terra tocantinense recria e “cria” podem revelar a vontade de conquista ou liberação de um pensamento sufocado pela falta de oportunidade, ou ainda, a expressão vitoriosa dentro da lenda para distanciar-se do sofrimento ou do desejo não alcançado, do amor que enfrenta desafios, e o medo do desconhecido. O desejo de perpetuar os valores locais antecede a conquista dos mesmos. As virtudes simples das personagens boas e a natureza diversa das malévolas são igualmente simples e absolutas. A espontaneidade de cada história designa ao contador uma narração própria e criadora.

³ Estabelecimento de leis que regem as funções do personagem. A morfologia a ser trabalhada é baseada no livro de Vladimir Propp: *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Nesse livro, o autor procura realizar a morfologia das funções do personagem no conto. Farei o mesmo com as Fábulas Tocantinenses, porém procurando aspectos próprios do Tocantins.

Talvez a função moral das fábulas atualize no fato de contá-las e ouvi-las. O contador ao narrá-las, envolve o ouvinte e transmite-lhe valores morais que são passados de maneira inconsciente. O receptor não tem consciência, pois, da moralidade que subjaz às narrativas que escuta.

Um aspecto percebido no que diz respeito ao gênero é que, ao transmitir conhecimentos, moralidade, experiências e lições de vida, as fábulas não determinam pontualmente *onde e quando* decorre a ação. Além disso, é marcante nas fábulas – seja nas tocantinenses, seja nas outras vindas de tempos e espaços diversos – a presença de personagens animais, que funcionam como emblemas de qualidades humanas, embora seja esse um aspecto determinante do gênero. As personagens não são apenas animais, podem ser, ainda, plantas ou pessoas:

Nunca se limitou a trabalhar apenas com histórias de animais que falam, como veiculam nossos manuais. Notamos que qualquer ser podia constituir-se personagem de fábulas: ao lado dos animais, encontramos deuses, heróis, homens, plantas, objetos, diferentes partes de um mesmo corpo e até entidades abstratas (DEZOTTI, 2003:27).

O ser humano aparece nas Fábulas de Tocantins, às vezes até de maneira transfigurada – fantasma ou assombração. Tudo que está a sua volta pode ser mágico ou fabulável. A sombra de uma árvore ensina ou inicia um mistério, o animal conta-lhe uma façanha com uma lição de moral, a Mãe Terra se abre para ensinar que o mal está por perto. Enigmas da vida real são mitificados e reelaborados na oralidade popular. Seres normais adquirem forças sobrenaturais e se transformam em protetores do humano indefeso ou pecador. Ele é guiado pela luz na travessia de barreiras e dificuldades da vida. O mítico-religioso sempre resguarda o viajante, o mercador, o trabalhador nas aventuras do real. Ao mesmo tempo em que o medo cria perigo, revela a salvação e o livramento de forças malignas e faz a transfiguração das coisas:

Para os povos primitivos, o animal atua quase sempre como o “*álter ego*” do homem. No simbolismo de muitas culturas, os animais – incluindo-se os animais fabulosos – aparecem como símbolos de características humanas. Seres compostos de animais e homens simbolizam geralmente a natureza dupla – físico-espiritual – do homem (LEXIKON, 2007:20).

2 - DA METODOLOGIA DA PESQUISA

Comunidades descendentes de escravos que rumaram sertão adentro no Ciclo do Ouro, a percepção de coletividade, de mundo, o sorriso que estampa cada história do passado e que modela o presente, tudo isso está encravado na alma do povo tocantinense, que luta para sobreviver e, ao mesmo tempo, manter suas seculares tradições. A pesquisa aqui apresentada – e que tenta resgatar a história e a tradição desse povo – pode ser definida como qualitativa de base etnográfica, com recolhimento e análise de dados por meio de pesquisa de campo e recursos de entrevistas, gravação de áudio e vídeo, anotações diárias, recursos que possibilitaram insumos importantes para o entendimento e análise da oralidade tocantinense, parte da cultura à qual pertencemos.

O objetivo da pesquisa foi o de identificar, registrar e analisar as fábulas. Sei que não é possível explicar ou encontrar respostas para questões cruciais como, por exemplo, a vida e a morte. Como também sei que nem sempre certas relações, de causa e efeito, são percebidas da mesma maneira por diferentes pessoas e culturas. Cada povo tem seu modo de expressar e explicar os mistérios que compõem sua experiência de vida, ainda que, muitas vezes, partindo do mesmo ponto.

Traz a lamparina e lumeia a cara do homem: morfologia e construção de sentidos nas Fábulas Tocantinenses permitirá a identificação das diferenças do local em relação ao padrão universal por meio de registro da oralidade das belas histórias contadas. Abaixo a relação das fábulas coletadas em cada uma das cidades que visitei:

- a) **TAGUATINGA** (*A invejosa, A princesa suja, Bom menino, Cavaleiros Fantasmas, Da lamentação, Vó rezadeira, O aviso, O homem danado, O terço de conto de lágrima*). Observe o mapa a seguir.



- b) **PONTE ALTA DO BOM JESUS** (*A mulher de branco, As pedras da caleira, Carona na garupa, Jacu – Povoado que deu origem a Ponte Alta, História da época da farinha, Eu conto minha história, Sonho mau*)



- c) **POVOADO DE ALTAMIRA** (*A onça e o macaco, A promessa que tinha, Malazarte sabido, O bicho de um olho só, Cumpade rico e cumpade pobre, O coelho, o sapo e a onça, Os dois rapaz, Os três irmãos*)



d) **COMBINADO** (*O coelho, o macaco e a onça*).



Os contadores das histórias acima são tocantinenses e moradores da região, mas - na época que nasceram - o estado de Goiás ainda não havia sido dividido. Alguns pais dos contadores nasceram na Bahia, mas migraram para a região tocantinense em busca de melhorias e também, como alguns diziam: “do ouro que ainda existia”. Não encontrando ouro nem outra maneira de ascensão rápida, instalaram-se em pequenos pedaços de terras plantando pequenas lavouras e criando poucos animais de serviço para a subsistência. As cidades pesquisadas no Tocantins e as cidades baianas onde nasceram alguns dos pais e avós dos contadores das fábulas possuem uma distância de apenas oitenta quilômetros. Portanto, a

fronteira existente é artificial. Pode ser dito se trata de uma mesma terra, assim como *O Brasil Caipira* de Darcy Ribeiro que se localiza em área que abrange vários estados:

O equilíbrio é alcançado numa variante da cultura brasileira rústica, que se cristaliza como área cultural caipira. É um novo modo de vida que se difunde paulatinamente a partir das antigas áreas de mineração e dos núcleos ancilares de produção artesanal e de mantimentos que supriam as manufaturas, de animais de serviço e outros bens. Acaba por esparramar-se [...] por toda área florestal e campos naturais do Centro-sul do país, desde São Paulo, Espírito Santo e estado do Rio de Janeiro, na costa, até Minas Gerais e Mato Grosso, estendendo-se ainda sobre áreas vizinhas do Paraná (RIBEIRO, 2004:383).

Todos os contadores pesquisados nasceram no Tocantins. A vida simples é o cotidiano de todos. Eles vivem da agricultura (da sementeira à colheita), aposentadoria rural e da pequena pecuária. Alguns sabem ler, outros não escrevem sequer o nome. Uns moram na zona urbana, outros na zona rural. O total de habitantes da área pesquisada é pequeno. Taguatinga possui cerca de treze mil habitantes; Ponte Alta do Bom Jesus e Combinado, três mil cada uma e o Povoado de Altamira, quinhentos. Todos vivem há anos nessa região. A contadora da fábula *Os Três irmãos (sic)*, Júlia Pereira Barbosa, por exemplo, mora até hoje no lugar onde nasceu.

A idade das pessoas que colaboraram com a pesquisa oscila entre 29 e 87 anos. Não foi determinada uma variável de idade. Qualquer pessoa, se quisesse, poderia contar uma história e da maneira que achasse cabível. Beaud & Weber asseveram que

A pesquisa de campo faz-se por sucessivos contatos, por arborescência: você encontra fulano, explica-lhe a natureza de sua pesquisa, discute livremente com ela, ganha sua confiança e ao final do encontro pede-lhe que o ajude a prosseguir em sua pesquisa [...]. Você irá mais rápido ainda se tirar proveito de situações de observação em que uma parte das pessoas do meio pesquisado estarão presentes. Ao final de uma reunião (ou do jogo, da assembléia, etc), você vai ao encontro das pessoas que já conhece. Quem sabe elas vão apresentá-lo espontaneamente aos outros [...]. A pesquisa constrói-se, pois, com a ajuda dos pesquisados ou, para ser mais exato, com a de certos pesquisados, que ajudarão a penetrar no meio, que serão suas cartas de referência junto àqueles que se mostram mais reticentes para encontrá-lo (BEAUD&WEBER, 2007:84).

A região que abrange as cidades visitadas é carregada de crenças e mitos. Algumas vezes fui à casa de alguns contadores durante o dia. Sem rodeios eles solicitavam que eu retornasse à noite. O motivo não era o trabalho nem a falta de criatividade e sim uma

justificativa que se repetia: “Não vou contar história de dia que cria rabo” – e não contavam mesmo. Ao contar histórias sob o sol o trabalho não rendia. À noite, as histórias atraíam curiosos na roda da descasca da mandioca, que se prolongava noite afora, contar história durante o dia, alegam os contadores, “faz com que a pessoa sonhe com o diabo à noite” – pois na luz do dia ele não aparece, mas ouve tudo que é dito. A noite representa o cenário ideal para as histórias. Qualquer barulho que se ouve se transforma nas astúcias da personagem que ilustra a história contada, o assovio de uma ave noturna é a denúncia de que o malfeitor está próximo. O ambiente noturno oferece força para o que está sendo contado, No caso dos judeus, por exemplo, estes contavam as histórias para seus descendentes apenas à noite por causa da perseguição. Sobre essa questão da hora noturna, ao falar sobre os mitos, Eliade assevera que

Um mito narra os acontecimentos que se sucederam in princípio, ou seja, “no começo”, em um instante primordial e atemporal, num lapso de tempo sagrado. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, de contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos. (Aliás, é por isso que nas sociedades tradicionais não se podem narrar os mitos a qualquer hora, nem de qualquer maneira: pode-se narrá-los apenas durante os períodos sagrados, na mata e durante a noite, ou em torno do fogo antes ou depois dos rituais etc.) (ELIADE, 1991:54)

É importante ressaltar que os narradores das fábulas não têm consciência desse tempo sagrado, mas de alguma forma, seguem hábitos muito remotos.

A estrutura geográfica da região é montanhosa e tem chuvas de novembro a abril. Os meses seguintes correspondem ao período de estiagem. Enfrentei as duas fases (chuvosa e seca) durante a pesquisa. Em ambas, o calor é intenso e a temperatura oscila entre 27 e 35 graus.

A pesquisa foi realizada durante os anos de 2008 e 2009. Para chegar ao domicílio de alguns fabulistas montei a cavalo por horas ou fui a pé. Todo o material para registro seguia em uma mochila. Foram realizadas gravações de vídeo e áudio e também anotações manuscritas. Beaud & Weber afirmam que não temos um *corpus* homogêneo na pesquisa de campo:

Você não tem um corpus homogêneo. Não se pode reprová-lo, é a base da pesquisa etnográfica “queimar todos os cartuchos”. Tais materiais, você não os colocará lado a lado; tentará confrontá-los uns com outros [...]. Você deve, com efeito, esforçar-se sempre para confrontar o que as pessoas lhe disseram, o que as viu fazerem, o contexto em que elas vivem e os elementos que pode saber sobre eles sem que o saibam (BEAUD & WEBER, 2007:177).

As fábulas recolhidas foram confrontadas com outros textos e livros publicados sobre o tema fábula, pois segundo Beaud & Weber “todos os aspectos da prática, para serem captados pelo pesquisador, solicitam que se vá além dos discursos prontos dos jardineiros dirigidos ao visitante, de colocar questões ocultadas pela magia dos lugares e pela sobreposição das imagens”. (BEAUD & WEBER, 2007:25).

Das fábulas recolhidas, todas foram transcritas e seis usadas para confronto e análise. Ainda foram coletados os seguintes elementos dos entrevistados: nome, idade, cidade de residência, naturalidade, o estado de nascimento dos pais e avós, o título da história contada e o nome da pessoa que contou a história a eles. A seguir, espécie de genealogia dos contadores da região:

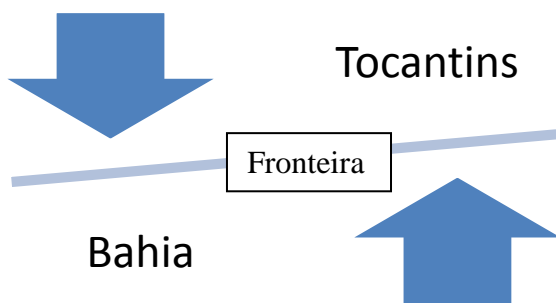
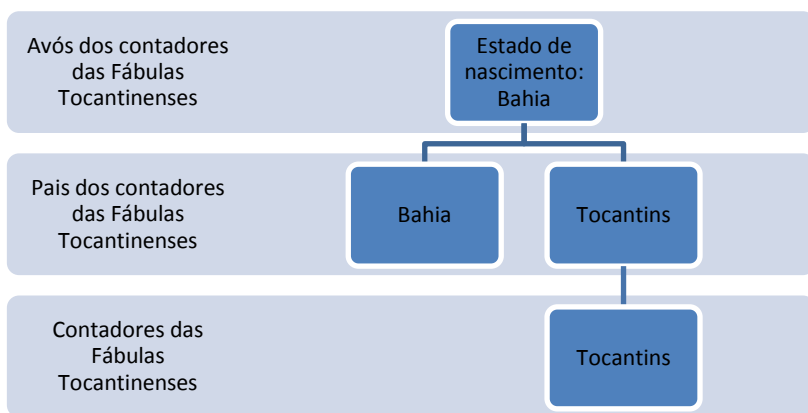


TABELA I

A dissertação está organizada em quatro capítulos. O capítulo I corresponde à edição (transcrição – tentando resguardar ao máximo as peculiaridades da oralidade dos narradores -, ilustração e notas explicativas) do conjunto de fábulas recolhidas ao longo da pesquisa, postura que acena à importância que assume nesse trabalho - o material coligido. O capítulo II, retrabalha as várias definições de narrativas orais, com o intuito de esclarecer o valor que cada uma implica no mundo da imaginação, nas construções de experiências coletivas e na definição de fábula. O capítulo III aborda as funções dos personagens tomando como base o conteúdo do livro *Morfologia do conto maravilhoso*, de Propp. Para analisar as tais funções são aí usadas cinco das fábulas editadas no capítulo I, buscando nelas encontrar sentidos e aspectos singulares do povo tocantinense. No Capítulo IV, *Traz a lamparina e lumeia a cara do homem* analiso a fábula *O bicho de um olho só* numa visão universalista. As citações feitas de partes das fábulas coletadas consideram *ipsis litteris* a linguagem oral dos narradores.

Fábulas

Tocantinenses

A Invejosa





inha uma moça nessa região que vivia cá'mãe. Aí era um pobreza só. Não tinha nem um poquim de dinheiro. Pra consegui algum dinheiro, a mãe e a fia procurava fruta no cerrado e ia vendê no povoado. As fruta de que mais gostava era o articum⁴. Num dia bem bonito, a fia coía alguns fruto do cerrado e escutô uma voiz que dizia menina pura e bonita qué casá comigo, heim?. Cum muito, mais muito medo, fugiu gritano. Chegou na casa da mãe sem fruto pra vendê e contou o causo pra mãe que escutô com muita atenção e medo. Depois de contá todo o acontecido, a mãe e a fia ficô carmas. Então, a mãe falô pra fia aceitá o pedido da voiz que pedia a moça em casamento. A mãe falava assim: quando a voiz preguntá de novo ocê aceita, *tá! Aceita, aceita*. No outro dia, a fia foi de novo pegá frutos pra vendê. Tava com medo, mas queria sabê de quem era a voiz do mato. Chegano lá escutô de novo: bondosa moça qué casá comigo? Tremeno e com muito medo quis sabê de sobre a voiz. A voiz falô que num podia dizê quem era, né? E num falô memo. A voiz não podia revelá quem era até o dia do casamento. O som da voiz era doce. Era encantamento. Puro encantamento! Conversa vai, conversa vem, a moça falô pra voiz que dava a resposta do pedido no outro dia. Conforme o combinado, no outro dia acordô cedo e foi pro mato. Quando começô e pegá alguns fruto, a voiz falou de novo com ela. Quis assuntá se ela tinha aceitado o pedido. Ela disse que sim, chorano. A voiz parecia que ficô feliz. Disse pra moça prepará tudo pro casamento e esperá por ele na praça do povoado. No dia combinado, lá tava os convidado - muita gente curiosa pra conhecê de quem era voiz. Muita gente pensava que era mentira dela. A moça feiz conforme a voiz pediu. Preparô um altá cheio de enfeite na praça da cidade, chamou o padre que era a pessoa reliogiosa de Deus, os convidado estava tudo presente e morreno de curiosidade (...). Todo mundo tava muito curioso pra sabê que mistéro era aquele. De repente uma voiz falou que já estava lá. Todo mundo ficou assustado. Era uma cobrona que tinha mais ou menos uns dois metro. Muita gente fugiu cum medo e outros esperô pra ver o que era que acontecia. A moça ficou muita nervosa, mas pediu pro padre continuá o casório. O casório deu certo. Tudo foi rezado nos costume do povo. Era

⁴ O *articum* – fruta do cerrado - também é conhecida como araticum, bruto e panã.

estranho, pois nunca tinha visto aquilo. Depois do casamento, a moça foi pra uma casa perto da casa da mãe pra ficá cum marido que tinha corpo de cobra. *Vixi!* Ninguém sabia o que ia acontecê. Nem a moça sabia! Passô uma noite e ninguém viu nada, nadinha mesmo nem baruío. A moça não saía da casa. Lá vai mais uma noite junto e nada de nada. Ninguém dava nenhuma notícia. Quando já fazia três noite apareceu na porta da casa, onde tava os dois casado, a moça e um homem novo bonito, *só veno!* Ele falô que tinha muitas riqueza. Muita mesmo (risos). Pois falou que era um príncipe. Todo o povo do povoado viu que era um encantamento e que a pureza da moça libertô ele da maldição. Ainda, no mesmo povoado existia mais gente desaparecida. Dizia que era tamém pelo encantamento. Uma prima da moça, até bonita, ficô com inveja da riqueza e que a moça pobre achô. Então a prima tamém foi pra mata pra vê se achava um homem rico. Ela foi mesmo. Feiz o mesmo que a outra prima que casou e num escutô voiz nenhuma. Queria ser igual a outra. Quando a prima que queria tamém casá vortou pra casa já tava cansada e num viu nada. Nem o pio de um passarin. O pai da moça invejosa que queria casá tava viajano. Quando chegô ficô revoltado porque ninguém quis falá com sua fia. Ficou valente mesmo. Então, ele pegô alguns cachorro e foi procurá alguma voiz. Não ouviu nenhuma voiz encantada. Tava voltando pra casa triste, pois num tinha achado nada. De repente, viu uma cobrona parecida com o noivo da moça que casô. Ele gritou com a cobra muito que não respondeu foi nada. Com muita raiva pegô a cobra com força e rumô pra casa. Prendeu ela num lugar forte e seguro. Falô pra todo mundo que uma voiz tamém queria casá com sua fia. Convidou todo mundo da região pro casamento. Dizia pra todo mundo que uma cobra encantada queria casá com a fia dele tamém. *Tava sastifeito!* No dia do casamento dela feiz o que era de costume. A cobrona nada disse. Nenhuma palavrinha. Então, a prima da moça foi passá a noite com a cobrona. Os pais dela ficô curioso pra vê que riqueza a cobra tinha. Espiava pelo buraquin da porta e não viu nada. Passô três dia e nada de moço encantado. A mãe falou que era porque a fia tava aproveitando o casamento. No outro dia, tamém nada. Resolveu vê o tinha virado a cobra. Não acreditava no que via. Não acreditava. Acreditava não. E falou que a inveja deles tinha feito aquilo. A fia tava toda marcada com mordidas de cobra. O veneno forte tinha matado ela. O que matou ela foi a inveja dos pais e dela tamém. É isso aí, a inveja mata⁵.

⁵ A fábula *A invejosa* foi narrada por Zélia Belo de Almeida, 74 anos. O título foi sugerido pela narradora. Quem

A

Princesa

Suja

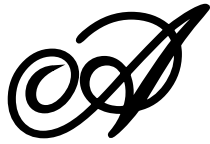


Essa história minha mãe contava pra gente quando a gente era menina ainda. Tinha um rei que tinha uma filha. Nenhum rapaz aproximava pra casar porque o rei dizia: quem casar com minha filha vai um segredo. Ela tem um segredo então não pode revelar ninguém esse segredo. E aconteceu que ninguém queria. Depois veio um pobretão e falou que iria casar com a filha do rei. Seja lá o que for. Eu vou casar. Os demais tinham medo. Qual seria esse segredo? Ele teria que guardar pro resto da vida, *né*. E ele casou. Ele era muito pobre, *né*? Aí casou, *né*? O segredo dela (...) ela fazia as necessidades dela todas na cama. Então, ela fez a primeira noite, fez a segunda, a terceira. *Aí* na terceira noite e foi lá e avisou pro rei: rei vou caçar e vou levar a princesa comigo. Eu sou caçador então vou levar a mulher comigo. Mas minha filha não dá pra caça *não!* Não. Eu vou sair bem de madrugada para não pegar sol, *tal e tal*. Mas ele juntou toda aquela roupa de cama que ia sujando nos três dias, *né*. Amarrou e colocou na cabeça dela e foi para a beira de um rio. E lá enquanto ele caçava (...) antes falou pra ela que ela teria que lavar aquela roupa por que ele ia buscar uma caça para levar para o pai dela. E assim passou o dia. A tardezinha eles voltaram, *né*. Levaram comida e tudo mais. E quando ela terminou de lavar a roupa ele também pegou a caça lá, *né*. Voltaram pra casa. A noite foi pra casa, palácio do rei. E o sogro chamou ele em particular e mas o que ocê fez? O que ta acontecendo? Por que ocê continua casado com minha filha achei que ocê não ia aguentar nem uma noite. Aí ele disse assim: Que sabê por quê? Porque ela tinha pessoas escrava pra lavar tudo que ela sujava. Então, ela não se importava em sujar. Quer dizer (...) *isso aí* (...) tá tudo bem? Quando completou um mês, o sogro pediu e aí por que ocê continua casado com ela? Ninguém até hoje teve a coragem de casar com minha filha. Aí ele contou o segredo. Porque antes o que ela sujava a noite tinha os escravos pra lavar de dia. Então, não importava de corrigir aquele defeito que ela tinha. A partir do momento que ela foi lavar sua própria roupa, então ela já não fazia aquilo que ela fazia antes. Então, ela passou a levar uma vida normal (...) e assim eles estava vivendo, *né*? E o segredo era aquele do casamento. Porque antes ela tinha quem fizesse - os escravos, quer dizer tinha os escravos. Agora ela não tinha. Assim, continuaram felizes até o final. O sogro foi ficando satisfeito e foi acumulando de bens e ficou rico por causa de um segredo tão pequenininho. Ele soube assim (...) fazer a coisa pra que ela mesma corrigisse. Foi assim que aconteceu! Minha mãe contava⁶.

⁶ Fábula narrada por Gemí José de Almeida, 72 anos. O título *A princesa suja* foi sugerido pela narradora.

*A Promessa
que Tinha*





gora tem um rapaz que foi trabalhar numa casa onde o marido a e mulher e uma filha só trabalhava nua. Promessa que tinha. Era promessa que ele tinha de tudo trabaiá nu. A promessa era a seguinte: em riba da mesa tinha uma cabeça seca de gente. Aquele que trabaiasse ali que não precurasse *o que é isso* aquele não tinha nada. Aquele que precurasse *o que é isso* matava. Eles tudo nu. Marido, mué, filha, tudo nu. É promessa. E nunca tinha achado um pra trabaiá ali na hora do almoço sem que precurasse o que é isso. Tudo morria. Esse ficou um ano sem precurar. Almoçava, tomava café e não perguntava o que era. Quando venceu o tempo dele, da promessa dele. O rapaz falou: agora eu quero ir me borá! Ele falou ocê quer ir embora? Quero. O patrão pagava ele um patacão⁷ por mês. Esse patacão ele panhava e dava a fia do chefe. O chefe falava assim: *óia* menino tudo que ocê ganha ocê panha e dá pra minha fia. Ocê quando for embora, o que ocê leva? Deus me dá! Tornava trabaiá até um mês tornava a receber e dava pra ela. Trabaiava outro mês recebia um patacão e dava pra menina. Ele disse ocê quando for embora não vai arranjar nada. Pois é Deus me dá! *Aí* quando é um dia ele disse agora eu vou embora mesmo. Quero ir me embora. *Ué*, ocê já vai embora? Eu também vou tomar banho e vou vesti roupa. Cabou minha promessa. Ocê ficou aqui dois anos mais eu. Ocê não precurou o que era isso. Então, se eu não te matei, ocê não vai ser morto. Ocê vai me deixano e também cabei a minha promessa. Minha promessa era feita era pra isso. Até achasse um. Achei você. *Peraí*, não sai agora não! Foi lá dentro panhou uma banda de rapadura, um pedaço de carne, um queijo e uma carabina e deu ele. Tamo. Eu que tou lhe dando. A rapadura você come na estrada, a carne ocê também come. Agora o queijo ocê deixa pra comê lá junto da sua família. Ocê deixou mué lá, não deixou? Deixei. Casei e com dois mês eu vim pra aqui. Ele falou assim: ô! ocê não vai pegá em coisa que ocê não tem consciência não. Uma coisa que ocê não tem consciência ocê não atira não. Só se ocê tiver consciência naquilo. E tem outra tamém. Ocê não vai arranchar na casa de homem velho e mué nova. Ocê faiz esse pedido. Faço. Ocê não arranchar na casa de mué nova e homem velho. Quando o marido for velho não arrancha não. Ocê me faiz esse pedido. Faço. *Tá bom!* Na estrada ele comeu rapadura. Ele assou a carne e comeu. E o queijo tá ali. Em vai (...) em vai. Quando ele chega numa ponta de uma rua, já turvando, tinha uma muezona bonita, nova. Dona cadê seu marido? Saiu aí pra rua. Não sei que hora ele vem.

⁷ Moeda de ouro.

Será que a senhora pode me dá um arancho por essa noite? Ela disse pode. Pode armar sua rede. Quando ele tá amarrando as corda da rede, entrou o véião que era o marido dela. Ele disse: *ai, ai, ai!* Meu patrão me pediu pra eu não arrancar na casa de mué nova homem véio eu vou arranjar uma desculpa. É eu não vou armar rede não. Pode dormir aí ((disse o velho)). Não tem nada não. Ah meu tio eu pensei um causo aqui agora. Porque eu tenho que viajar amanhã no romper do dia. E eu vou rompeno mais na frente no meio da rua que eu tenho que comprar umas coisinha eu ainda compro hoje. E amanhã de manhã não compro vou comprar só depois de sete horas em diante e assim vou romper pra mais pra frente. É mesmo, *ai*, tá certo! Adiante tinha um caminhão com carroceria quebrada em riba. E ali na casa daquela mué nova tinha um padre indo lá na casa. Aí ele forrou e deitou debaixo do caminhão. Cum pouco ele escutou: *Pá! Pá! Pá!* Era padre matano o véio da casa da mué nova. Ele quetou e pensou *oh*, se eu tivesse naquela casa. Atiraram lá. Eu vim pra aqui. Aí ele disse assim: *matou o veio!* Da aqui a pouco ele escutou *Pô, Pô, Pô!* Correno. Chegou e pulou em riba do caminhão. E ele tá debaixo. Cum pouco ele escutou o padre pedindo pra tudo quanto for santo da igreja pra não ser descoberto aquilo e a batina desceu por debaixo do carro e ele com o canivettino, *crau!* Um pedaço pra ser prova e *oh* na gibeira. Quando foi de manhã lá vem as polícia com o padre na ciola⁸. Batendo porque foi ele que matou o véio. *Bateno, bateno!* Ele falou não bate nele não porque não foi ele não. Porque seu (...) você disse que não foi ele? Eu não sei. Pode ser outro porque aqui passou um. Aqui e foi padre e subiu aqui pedino os santo da igreja pra não ser descoberto e eu cortei um pedacinho da batina: *óia* a prova aqui. *Ah* rapaz, ocê tá certo! Agora foi caçar quem foi... Nem foi nem o padre foi outro. Rompeu adiante. Ele vinha pro rumo que ele ia. O padre falou você vai pra tal lugar. Digo Vou. Óia tá com vinte ano que saí de tal lugar deixei meu povo lá. *Tá bom?* Quando chegou perto da casa dele ele amoitou numa moita pra saber se a mué tinha outro homem. Aí viu ela trazer a janta pra mesa e foi jantar com um homem. Pensou que era outro homem, mas era fio dela. Levou a carabina pra atirar, mas não vou atirar não. Meu patrão me pediu pra eu não atirar numa coisa que eu não tivesse consciência. Levou a carabina pra traz e falou assim que ia ficar mais uma noite. Vou vê! Quando passou o dia lá vem a janta ele chegou e falou boa noite! O homem respondeu boa noite ((o homem que estava na casa)). A mãe ta lá na cozinha. O fio falou: minha mãe traz uma lamparina que aqui tem um homem aqui pedino arrancho por uma noite.

⁸ “Ciola” é uma espécie de chicote. Quando alguém está apanhando diz: “ele está entrando na ciola ou na taca”.

A senhora aceita? De jeito nenhum! Tá com vinte anos que meu marido saiu de casa e nunca entrou um homem aqui e agora eu deixo esse dormi aqui. *Dorme não!* Mas minha mãe, não faz isso não! ***Traz a lamparina e lumeia a cara do homem.*** Ela veio quando lumiou reparou direitinho (...) é meu marido! Atacou ele foi com tudo mesmo. Agora foi abraço em riba de abraço. Ele disse faiz um café que agora é hora de um queijo que meu patrão me deu. Foi parti o queijo, o queijo só tinha a pele de queijo, dentro era tudo ouro em pó. O patrão que deu a riqueza pra ele. Foi aquela alegria só⁹.

⁹ Fábula narrada por Francolino Bispo Rodrigues, 70 anos. O título *A promessa que tinha* foi sugerido pelo narrador.

*@ Bicho de
Um Olho Só*





ois homens na beira do mar a procura de água mais fina pra bebê. Aí encontraram o bicho de um olho só. Ele mandou eles entrar no meio do rebanho das ovelhas. Seguiram lá pro rumo da moradia dele na toca *lá* na serra. Chegou lá rompeu . Chegou lá e abriu a porta que era uma pedrona. Tirou a pedra da porta e entrou. Aí pegou e mandou eles entrar prá lá. Eles entraram e deu uma viola pra eles pra um deles tocá. Sentou lá e foi tocá. Disse que ele tinha um espeto muito grande. Aí pegou o espeto e pegou um dos homem e espetou ele vivo e a coivarona¹⁰ de fogo ta lá dentro. Aí espetou ele e tacou no fogo *lá*. Assá pra ele cumê. Aí ele falou vai tocando essa viola pra ocê diverti. Como é que vai diverti veno o irmão no espeto assano. Aí ele pegou o homem que já tava assado e comeu um muncado e o outro colocou no espeto e pegou e deitou. Disse que tinha um muncado de couro de ovejia, *né?* Lá que ele tinha matado. Aí ele pegou tirou o resto do homem no espeto. O bicho deitou e garrou no sono. O bicho de um olho só. O rebanho de ovejia ta lá tudo queto. Aí ele pegou (...) cumé que eu vou fazê agora? Não tinha pra onde saí. Quem abria a porta era só o bicho. O bicho tava dormino. Olhou pra os quatro canto não tinha como saí. Aí ele falou *é* acho que sei o que vou fazê. Tirou o resto do homem do espeto. O bicho ta lá dormino. Ele tem um zóio sozinho mesmo vou furar esse. Aí esse fica cego. Ele pegou o espeto e fincou no zóio desse bicho. Aí disse que ele levantou *doidin, doidin* sem sabê pra aonde é que ia. Aí disse que ele meteu a mão e arrancou o espeto jogou pra lá e saiu doido na porta caçando lugar de saí. Até quem abria a porta era só ele, *né*. Aí antes dele fazê esse serviço com ele, ele pegou tinha uns coro de ovejia ele marrou um coro de ovejia nas costas, *né!* Aí feiz o serviço. Aí quando foi furou o zóio do bicho lá, o bicho saiu doido lá pra abrir a porta pra saí. Quando arrancou a porta lá, empurrou a pedrona de lado e foi saindo. Aí o homem pegou e saiu de quatro pé junto com as ovejia, *né?* Ele ficou com a mão bem assim ó na porta, *né?* Se o homem passasse aí ele gazapiava¹¹ o homem, *né?* Aí ele passou de quatro pé junto com as ovejia. Botou a mão só sentido o pelo das ovejia passano na mão dele. Aí saiu e tocô no mundo. Chegou tinha embarcação dele. Ele estava na beira do mar. Tinha a embarcação dele. Aí disse que ele entrou na embarcação e vazou no mundo. E o bicho chegou lá gritano na beira do mar. Disse que não tinha só um deles. Tinha mais. Hora que gritou aí disse que juntou foi uma

¹⁰ Amontoado de galhos de árvores e arbustos que são separados para se atear fogo.

¹¹ Segurava, pegava com força.

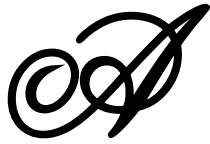
quantidade deles. Aí disse que o bicho tinha ó de braço e jogava cada pedra pra ver se matava o homem, mas salvou ele (o homem)¹².

¹² Fábula narrada por Domingos Samuel Xavier Guimarães, 43 anos. O título *O bicho de um olho só* foi sugerido pelo narrador.

@ Coelho,

o Macaco

e a Onça



onça tinha muita vontade de comer macaco, mas macaco sobe nos ôio do pau. cumê que eu como um macaco daquele? Macaco pulano de gaio em gaio. Ela só ficava oiando pra riba. *Eita*, como é que eu faço pra cumê macaco? É que disse que é gostoso. Preciso cumê um macaco daquele! *Ah*, já sei! Vou dá uma de enganchada¹³ num lugar e chamo eles pra mim tirar, me *socorrê*. A onça entrou debaixo de um pau de oco. A onça, *né?* entrou debaixo de um pau de oco. A macacada pulano (...) aí ela: O que ocêis tá fazendo aí? Tamo divertino muito! Ó amigo macaco me socorre pelo amor de Deus! Eu tô aqui há três dias sem cumê e sem bebê. Me tira daqui! Os outro macacos disse: mexe com isso não! Isso é bicho, isso é maldosa. É bicho perigoso. Isso aí se mexer com ela, ela faiz é cumê a gente. Tinha um macacão véio azul, besta disse: vamos tirá ela. Vamos fazer uma caridade pra ela. Talvez ela faiz caridade pra nós. *Ah!* Cuidado com essa bicha! Ela é bicha perigosa. Não vamo tirá. Vi que não é besteira não. Eu dou o rabo pra ela segurar, o macacão véio, eu dou o rabo pra ela segurar e um pega no rabo do outro, no rabo do outro, outro pega no rabo do outro. Quando falar vamo, vamo, *aí* nós arranca ela de lá. Então é. Aí o macacão veio, maior, deu o rabo pra ela segurá e ela deu a volta na mão. Segurou. Esse agora não sai. Esse tá comigo, *né?* Eles falou *Vamo! Vamo! Vamo! Vamo!* É pra minha barriga. Há tempo que eu tô com vontade de cumê macaco. Agora eu com uma fila de macaco dessa eu vou é cumê ocês tudo. Moço, a macacada gritava mais ninguém soltava o rabo do outro, *né?* Nenhum soltava. E ela grudou eles. O coelho lá de longe escutando aquela baruera¹⁴ de macaco. *Kué, kué qué qué qué!* Eu vou vê diabo é aquilo lá. O coelho correu prá lá. Quando chegou lá. *Vixi*, amiga onça, mais que caçada que ocê feiz! É amigo coelho há tempo que eu tenho vontade de cumê macaco e agora peguei esse tanto. Mas moço, pegou logo cinquenta? Foi. É tem comida pra cumê muitos dias, *né?* Tenho. *Ixi!* agora vou engordar muito! E o coelho disse: *Eh*, minha amiga onça, eu, se fosse comigo eu batia palma de alegria, *né?* Eu batia palmas. A onça soltou o rabo pra bater palma e a macacada correu tudo. Quando a onça tentou persegui o coelho não encontrou foi nada. Nem macaco nem coelho¹⁵.

¹³ Fingir que ficou presa. Embaraçada em um cipó, por exemplo.

¹⁴ barulho

¹⁵ Fábula narrada por Raimundo José Novaes, 70 anos. O título *O coelho, o macaco e a onça* foi sugerido pelo narrador.

Os

Três

Irmão



Disse que era três irmãos. E *aí* o pai deles ficou cego. Ele tinha recurso mais era pouco. *Aí* então, saíram para caçar um remédio pra por no olho do pai pra ele fica são¹⁶. Saiu todos os três numa hora só. *Aí* chegaram lá na frente *aí* apartaram. Cada um seguiu uma estrada. Vamos nos encontrar aqui. Marcaram a época de encontrá lá de volta. Quem chegá primeiro espera o outro. *Aí* o caçula foi quem arranjou o remédio cansado. Nessa época o povo viajava de a pé. Ele deitou debaixo de um pau e pegou um cochilão *aí* sonhou com uma pessoa falando pra ele que a pena do papagaio era pra ele torrar e por no olho do pai que ele ficava bom. Mas ele tinha que pegá a pena do papagaio antes dela sentar no chão. Tinha que correr e pegá ela ainda no ar. Quando ele assustou do sonho tinha um papagaio sentado bem em cima do pau que ele tava deitado *aí* o papagaio voou e caiu uma pena. Ele saiu correndo até pegou a pena do papagaio. Daí mesmo ele voltou e também chegou na época dos irmão voltar e encontraram. Eu não encontrei, eu não encontrei e eu encontrei *assim, assim, assim*. *Aí* os irmãos ficaram ambicioso, *né?* Cada alguém queria chegar cá e falá com a pai que ele tinha arrumado o medicamento. Eles matou o irmão que tinha arrumado o medicamento e enterrou na beira de uma estrada, era uma estrada real. Chegou e o pai perguntou: *ué* cadê fulano de tal. Não meu pai! Do dia que nós apartemo não encontramos mais. Marcamos de encontrar de volta, mas não encontramos mais não. *Aí* um falou eu achei o remédio. Colocou o remédio no olho do pai e ficou bom mesmo. Na sepultura do rapaz nasceu uma moita¹⁷ de taboca¹⁸. *Aí* vai uns tropeiros viajando e as taboconas bonitas e um sabia tocar gaita. Tirou uma taboca e fez uma gaita e foi tocá. Só saia isso: *tocais, tais meu amigo que meu irmão me matou prá dá a luz a meu pai que o pássaro louro me deu*. Tocaram de novo e a mesma música. Os tropeiro seguiram viagem e pediu pouso na casa do pai do rapaiz morto. Passou para o pai a gaita que saia isso: *tocais, tais meu pai que meu irmão me matou prá dá a luz a meu pai que o pássaro louro me deu*. Os irmão preocupado falou pro pai que queria tocá a gaita. *Aí* então, saiu a mesma música: *tocais, tais meu irmão que vocês me matou prá dá a luz a meu pai que o pássaro louro me deu*. Triste e com dor no coração, o pai

¹⁶ “São” na história quer dizer curado.

¹⁷ Arbustos

¹⁸ Taboca é o nome popular (oriundo do tupi) do bambu *Guadua Weberbaueri*. Tal bambu é nativo do Brasil, podendo ser encontrado facilmente em todo o território nacional

amarrou os irmão num burro bravo e soltô na mata. Ninguém mais viu eles. Quem com ferro fere com ferro será ferido¹⁹.

¹⁹ Fábula narrada por Júlia Pereira Barbosa. O título *Os três irmão* (sic) foi sugerido pela narradora.

A Onça e

o Macaco





macaco estava andando no mato *aí* encontra a onça mais o macaco. O macaco com medo da onça, mais o macaco é sabidão, *né?* *Oh* amiga onça! *ocê* por aqui, *moça?* Quando ele viu a onça ele começou logo a cortá cipó. O macaco começou logo a cortá cipó. *Uai* amigo macaco por que esse cipó. *Moça* é porque vem uma tempestade de vento *aí* carregando tudo. Tô cortando cipó *mode* eu *marrá* no pau *aí* *mode* o vento não me carregá. *O quê?* É amiga onça é isso *aí*. É verdade! A onça ficou lá oiando querendo pegá o macaco pra *cumê*. Ficou lá oiando. Ô amiga onça *ocê* não tá preocupada, não? Me ajude a cortá esse cipó aqui *moça*, senão *nois* vai *morrê* aqui tudo! *Aí* o vento vai carregá *nóis*. *Aí* ela começou a ajudá ele. Ô amigo macaco *ocê* me *marra* primero. Primero *ocê* me *marra* amigo macaco, depois *ocê* *amarra* *ocê*. Tá bom amiga onça! *Aí* terminou de cortá o cipó o macaco foi lá alinhô²⁰ a onça no pau e *linhô bem linhado* do jeito que ele queria. E *aí* agora amiga onça *vô* ali e já *volto* já! E *ó* e *vazou*. Ele tava com medo da onça, *né?* Da onça *cumê* ele, *né?* *Linhô* a onça lá e disse dessa aqui eu tô livre e *vazou*²¹.

²⁰ Amarrou a onça

²¹ Fábula narrada por Júlia Pereira Barbosa. O título *A onça e o macaco* foi sugerido pela narradora.

A Mulher de Branco






erta vez, meu pai Manoel Herculano Cavalcante saiu daqui, desse pequeno povoado Ponte Alta e dirigiu a sua fazenda Mamoeiro. Ao trevessar um córrego, de repente, quando ele observou a mula ele esporava sua mula, mas ela não dava continuidade na sua viagem.

Então, ele parou pra beber quando ele ergueu seus olhos, lá pra frente, estava uma mulher de branco toda voltada de branco olhando para ele. Ele, imediatamente, não teve pergunta ou resposta daquela mulher ele olhou para ela e ela olhou para ele e ficou encantado com aquela luz branca. E ele disse: meus filhos, faltou um momento de segundo para mim desmaiar de medo, mas repente quando eu estava naquilo, eu roguei meu pensamento a Deus e deus me concedeu naquele momento e a aquela mulher desapareceu e de repente a mula tomou seu caminho novamente. E quando eu cheguei na minha fazenda contei essa mesma história. Ele não sabia os motivo. Mais a alma aparece pra alertar os perigo²².

²² Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título *A mulher de branco* foi sugerido pelo narrador.

*As Pedras
da Caleira*



o ano de 1956, aqui em Ponte Alta. O meu avô que tinha sua irmã casada com seu cunhado Albino. Quando seu cunhado chegou aqui e disse: Totonho, vamos na minha casa! Existe tantas pedras colocadas, jogadas no alto da minha casa que eu não sei de donde elas vêm. O meu avô correu imediatamente. O meu avô observou que todas aquelas pedras estava atingindo a casa de sua irmã não era pedras local, mas era pedras tiradas da caleira²³ bem distante. De repente as sua irmã gritava: está queimando o colchão, está colocando dentro da mesma panela onde existiu o arroz existia “bosta de gado”. Tudo isso aconteceu naquela época. Para isso terminar, foi necessário que meu avô chamasse aqueles foliões que cantavam o hino do divino espírito santo e a partir desse momento quando houve o canto do divino tudo isso graças a Deus desapareceu. É lógico que só pode ser coisa do diabo. Tudo isso é porque ele xingava muito. É uma história que aconteceu aqui²⁴.

²³ Local distante do povoado onde se faz cal.

²⁴ Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título foi sugerido pelo narrador

Bom Menino

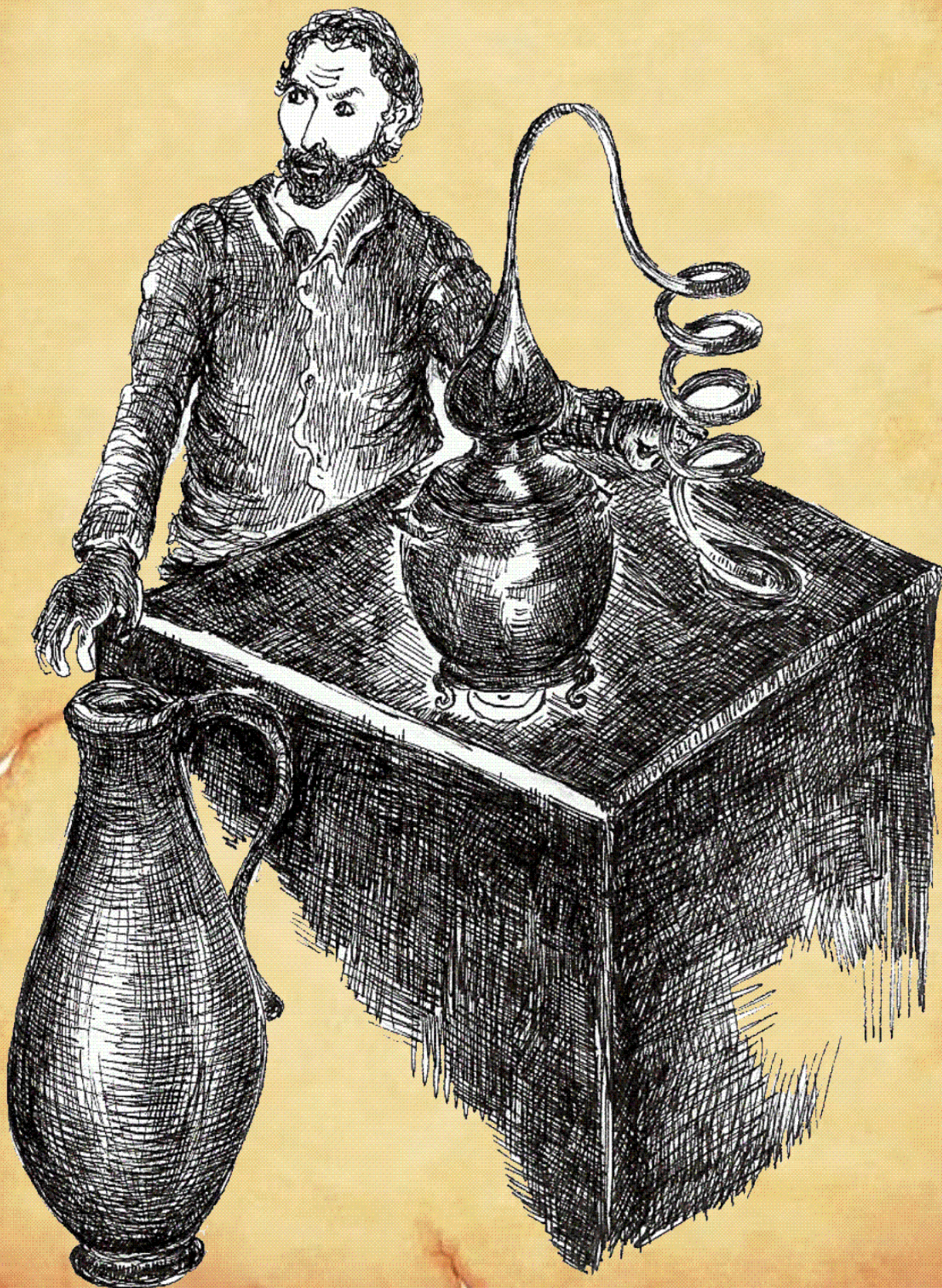




aquela época o povo matava demais pra roubar. Disse que tinha um homem. Um pai de família saiu para arranjar recurso. *Aí* ele levou um filho na garupa do cavalo. Lá ele trabalhou, mexeu, ganhou seu dinheiro e tudo. Quando voltava ele pegou o dinheiro e deu pro filho. *Aí* vieram embora. Chegou num lugar. Numa trevevia dessa almoçou, jantou e o homem disse: *dorme não sei o quê*. Ele falou: não, vou viajar mais um pouco. O homem mandou treveviar o viajante na frente e matou ele. Matou e olhou e não achou nada. O menino fugiu voltou para o lugar onde tinha ficado hospedado. Chegando lá perguntou: o que foi meu fio? Mataro o meu pai. Acho que foi pra roubá, mas o dinheiro dele não tava com ele tava comigo. *Aí* o homem disse assim. Falou prá mulher: agora a gente arruma ele. O casal tinha um filho do mesmo tamanho do menino. *Aí* disse que ele foi ficou lá e arrumô a cama pro menino, tudo. Pusero ele pra dormir. Quando foi de noite, os menino trocaram as cama. Quando foi meia noite o homem levantou chegou *lá* e abaixou a faca no filho e ele deu aquele grito e a mulher disse assim: *Eh fulano ocê matou nosso filho*. E foi vê tinha matado. O outro menino saiu na carreira sem destino. Sem saber pra onde ia. Saiu na carreira e foi embora. No caminho, o menino encontrou um viajante que perguntou porque ele tava só. Ele foi e contou o acontecido. O viajante pegou e trouxe até num lugar lá. Chegou lá pegou o menino e entregou pra outro e outro e assim foi. Foro fazeno assim com o menino até chegar na casa da mãe com o dinheiro. Que tem muita gente boa. Até que salvou o menino. Pra todo mal existe um bem²⁵.

²⁵ Fábula narrada por Zélia Belo de Almeida. O título *Bom menino* foi sugerido pela narradora.

Carona na Garupa





Conta um cidadão que nos contava quando estava transformando a cana em pinga. Ele dizia: certa vez meus filhos eu ia com meu cavalo para uma determinada festa. Mas ao trevessar um riacho, um córgo, eu me percebi naquele momento alguém assentava na minha garupa e me abraçava. E eu colocava as esporas no meu animal e muitas vezes esse animal não me obedecia. Ele seguia o caminho dele. Eu ficava como se tivesse tomado um remédio, quetin, parado, assim. Quando eu chegava perto, talvez, do lugar onde eu queria passar, essa pessoa sumia, *num via nada!* e o animal se desenvolvia e eu me voltava ao normal. Essa história foi contada por muitos e muitos dos nossos antepassados. Isso é um acontecido que aconteceu. Essa pessoa usava de sua garupa ao trevessar o córgo e continuava a viagem com ele. Quando chegava perto do lugar onde ele ia, essa pessoa desaparecia e ele voltava o normá. A gente não acredita, mais nesse mundo há gente de otro mundo que protege a gente²⁶!

²⁶ Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título *Carona na garupa* foi sugerido pelo narrador.

Cavaleiros Fantasmas





ntigamente o pessoal transitava de um lugar para outro a cavalo. E o pessoal disse que via muito (...) que eles chamam de visagem, *né*. Conta-se que havia uma fazenda que o fazendeiro morreu e a fazenda ficou desabitada. Então, se tornou um casarão abandonado. E o pessoal que passava era o caminho como se fosse uma estrada por onde todo mundo passava, mas ninguém tinha coragem de dormir lá porque dizia que a casa era mal-assombrada. E um certo dia um cabôco²⁷ muito corajoso falou: não eu vou saber o que tá acontecendo nessa casa. Por que as pessoas não dormem aqui? E aí parou pra dormir na tal casa. *Aí* o pessoal foi e lá e falou moço ocê não dorme aqui porque a lugar é mal-assombrada as pessoas que dormem aqui ou fica louco ou morre. Eu vou ficar aqui. Ele disse que pegou a rede dele e armou lá dentro de casa e tá dormindo numa boa. Quando foi a meia noite *de repente* escutou uma batucada como se uma tropa vindo em direção da casa e essa tropa veio e tocava boi. *Boi pra cá, boi vai boi, boi vai e vem* de lá prá cá e de repente para tudo na frente da casa. De repente, desce os cavaleiro e vem de lá prá cá. Disse que arrastando alguma coisa bem barulhenta como se tivesse um bocado de garfo e panela e vem *rastano e vem rastano* e tal coisa coisa e tal e ele na rede dele e o coração na mão. O cabôco com medo mais ali segurando. *Aí* de repente tudo ficou silêncio. Silêncio total. E quem disse que ele tinha coragem de levantar da rede pra saber o que tava debaixo da rede dele! Não tinha coragem nenhuma! Falou só vou sair daqui quando o dia amanhecer e (...) não tem coragem não! Quando amanheceu o dia que ele levantou que oiô debaixo da rede tava lá um caixão. Abriu o caixão cheinho de ouro. *Aí* o cabôco nesse dia mudou a vida dele. Resistiu a noite, mas a noite compensou. Foi a noite milionária. Quem resiste qualquer tipo de medo, vence tudo! É isso aí²⁸.

²⁷ “Caboco” significa Caboclo, ou ainda, pessoa corajosa de origem humilde que enfrenta desafios.

²⁸ Fábula narrada por Ademilton Ferreira Martins. O título *Cavaleiros Fantasmas* foi sugerido pelo narrador.

Cumpade

Rico

e

Cumpade

Pobre



cupade pobre foi pro mato caçar uma coisa pra matar pra comer. O cumpade rico não sabia disso e foi tamém pro mato com um pote de ouro pra enterrar. O pote era grande assim. Lá quando chegô no meio da mata que queria, o cumpade rico *chamô, chamô, chamô de novo*, gritou ninguém aparece. Aí ele cuidô pra abrir o buraco pra guardar no chão o pote de ouro. Quando depois que abriu tornô a chamá gritano e gritou e não apareceu ninguém aí ele enterrou ele lá. Aí tornou a gritá pra ver se alguém tava veno, pra vê se aparecia alguém. Ninguém apareceu. Aí ele saiu e o outro tá lá escondido oiando pela moita. Quando ele saiu o cumpade pobre demoro pra vê. Deu um tempo porque ele podia voltar ainda. E ele voltou memo e chegou cá não tinha ninguém por causa que o cumpade pobre ainda tava escondido. Quando ele saiu, o outro que estava escondidin foi lá e *zap!* Quando chegou no lugar ele não deu conta de arrancá o pote. Tava pilado como se tivesse socado. Era mágica. Magia pura de cabôco esperto. Ele pensô, pensô. Falô assim: a minha muê tinha uma galinha com sete pintin. Ele foi lá na casa e falou pra mué arrumar os sete pintin pra ele fazer um remédio que curava toda falta de sorte e a mué não quiria, mas depois concordô. Ele pegô os pintin chegou lá e matou e rasgo assim esgarnichô lá em riba do lugar onde tava o pote. Quando ele cavô com a mão tava tudo fofo e ele meteu a mão tirou a terra e pegou o pote de ouro e triô fora correno. Passado um pouco de tempo tá ele comprano terra, nuvías²⁹ comprano coisa e mais coisa. O cumpade rico penso: ondé que o cumpade arrajô o dinheiro pra comprar tanta coisa? Aí pensou e foi lá no lugar e só tava o buraco. O que era já tinha carregado. Ele num tava teno pricisão aí o outro que tava pobre tava tendo pricisão carregou (...) Deus deu³⁰.

²⁹ Novilhas

³⁰ Fábula conta por Aparício José de Sousa. O título *Cumpade rico e cumpade pobre* foi sugerido pelo narrador.

Da Lamentação





iz que tinha uma lamentação que passava os vivo e *ia* pra o cemitéro. Passava por uma casa e falava assim: fulano vamo pra lamentação! Não hoje eu no vou não! amanhã eu vou. Quando a lamentação passava a pessoa abria janela e ficava olhando e passava. *Aí* quando foi um dia acho que chegano pra sexta-feira santa passaro e falaro vamo prá lamentação? Não, hoje eu não vou não. *Ah*, mas ocê nunca vai! Um dia eu vou! Vem outra lamentação, já tarde e chamô a pessoa: vamos pra lamentação. Não hoje não vou não! Então, ocê segura essa vela aqui até quando eu voltá. Eles dero a vela e foro, mas marcaram o dia de voltar pra buscá a vela. Quando amanheceu o dia, que ela foi vê a vela disse que era uma canela de um defunto. *Aí* ela ficou com essa vela sem sabê o que é que fazia. Ela foi lá no padre e falou: como é que ela ia fazê com essa vela? O padre disse assim: agora se você tivé coragem pega uma toalha benta pegue a vela e ora e fique esperando mesmo ela vim. A alma penada, moço! Quando ela chegá ocê entrega. *Aí* ela *ficô e ficô*. Quando foi de noite a outra lamentação passô e quando chegou o dono da vela disse cadê minha vela? Ela pegô a canela e deu. Ela disse assim: essa aqui foi o que te valeu. Mas isso aqui é pra nunca mais ficar espiando os outros na hora imprópria. Nunca mais espiou mesmo! Serviu de exemplo. A vela serviu de lição³¹.

³¹ Fábula narrada por Zélia Belo de Almeida. O título *Da lamentação* foi sugerido pela narradora.

*Eu Conto
Minha História*



U

m belo dia eu cheguei nessa mesma casa aqui onde eu moro. Só morava eu e minha tinha Ildetina Carmen e *aí* abri a porta da frente quando de repente eu olhei para meu quarto havia uma luz acesa. Eu disse para minha mãe: mãe quantas vezes eu não já disse a senhora que não trancasse a porta do meu quarto para mim não passasse no quarto da senhora e passei no meu quarto e fui dirigindo. Cheguei no quarto da minha mãe ela estava deitada, dormindo. Eu passei pela outra porta. De repente quando eu olho aonde eu dormia estava na minha própria cama o meu avô que há dezoito ano já havia morrido. Naquele momento me deu aquela emoção de alegria e medo tão grande (...) e quando eu olhava para meu avô eu voltava para minha tia e eu dizia *que eu considerava como mãe e considero*: mãe meu avô está vivo que glória, graças a Deus. De repente eu olhava pra ela e não me respondia. Eu olhava pra lá estava a luz acesa voltava pra cá e (...) Fiquei nesse sistema pra lá e pra cá. Quando deu mais ou menos poucos minutos, de dois minutos mais ou menos, a luz desapareceu do meu quarto. Quando eu disse: *mãe!* Ela disse: pronto meu filho! Ela riscou o fósforo e acendeu a luz e *aí* voltamos ao normal. Quando olhei para meu quarto não existia mais ninguém. Pra mim foi um grande enigma da minha vida! Alegria naquele momento. Mas eu não sei nem contar realmente o que aconteceu. Pra mim foi uma alegria imensa, *né?* Quem acredita é compensado! Sou testemunha deste fato. *Aí e assim é a vida!*³²

³² Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título *Eu conto minha história* foi sugerido pelo narrador

História da Época
da Farinha





aquela época de nossos antepassados, faz muito tempo, a gente crianças já cuidava da lavoura e tinha a transformação da mandioca em farinha, a mandioca em beju, a mandioca em tapioca. Após ser realizado todo aquele processo gostoso, aquelas senhoras de idade começava a nos contar dos antepassados: “Olha meus filhos quando seu avô chegava aqui ao trevessar o riacho (...) ele via sempre uma imagem a frente dele e essa imagem cada vez que ele ia ela se ia distanciando dele como se estivesse dando para ele uma origem da passagem. Ele ia indo, indo, indo...até ele chegava no lugar onde ele achava que era a coisa real. Era a história daquela época. A luz era a guia das pessoa. Ele depois passava a contar para os netos, os bisnetos essa mesma história. A luz era uma alma que ajudava que era bom. Meu avô era³³.

³³ Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título *História da época da farinha* foi sugerido pelo narrador

Jacu - Povoado

que deu

Origem a

Ponte Alta




á tem um cemitério onde está enterrado os nossos antepassados: vovô, bisavô, tataravô e Tobe que é a ultima raiz que me considero, *né*. Mas lá nesse cemitério, hoje os donos que lá são os donos vê muitas tochas acessas como se fosse *luz, luz!* Mais nada de luz porque nada lá existe luz.

Lá só tem vela. Mas a casa numa distância de cem metros todo mundo vê que lá está claro de luz e às vezes até movimento de noite. Quando eles vai se aproximando tudo vai se desaparecendo. Quando eles retorna para sua casa que olha a luz volta ao normal. Como ali só pode permanecer aqueles que já foram, *é o quê?*. Uma indicação que fica como enigma para nós como ser humano que nós não sabe pra onde a gente vai, *né?*. Aqueles que estão lá não incomoda os donos da terra. São coisas que a gente conta que muitos não acredita porque não são testemunhas ou não são pessoas da nossa época que passaram por esses momentos difíceis da vida porque cada vez que o mundo vai se desenvolvendo ele vai trazendo um progresso diferente daquilo onde nossos antepassados já passaram. O mundo muda e a gente tamém! É um enigma para nós, *não é?*³⁴

³⁴ Fábula narrada por Teodoro Carlos Cavalcante. O título *Jacu – povoado que deu origem a Ponte Alta* foi sugerido pelo narrador

© Triso



á³⁵ estava Otonho na de suas campeação dos animais. Quando ele passou na frente de uma árvore muito grande, cheia de folhas, grossa e antiga (...) o cavalo dele era preto começou a *rodopiá, rodopiá, rodopiá*, apesar da espora apertá o cavalo. Ela Otono tinha ganhado


de um homem muito rico. Então, o vaqueiro percebeu que alguém tava por ali rondano a árvore. Os cabelo arrepiô, quando avistô, muntado numa anta, um homem com cara de macaco. O homem-macaco falô que ele tinha um bom coração. Também contô que havia uma erva na bera da Lagoa do outro lado que pode curar as doença de sua família. Amedrontado mas alegre ouviu todo o recado e se foi imhora correno. No caminho que caminhô do retorno passou na frente da lagoa e viu uma planta que nunca tinha visto em toda a sua vida. Acreditou no que o homem que era igual a um macaco falô. Pegô parte de seu ramo e levou pra casa. Fez implasto e chá e deu pra mulher e pra o filho que estava muito doente. Todos bebeu e falou que o chá tinha um gosto bom que era gostoso. No dia seguinte nem uma pontinha de doença tinha na família. Todos estava curado. A natureza é sábida e sabe ensiná quem não qué vê!

³⁵ Fábula narrada por Maria de Fátima Barcelar. O título *O aviso* foi sugerido pela narradora.

@ Coelho,

o Sapo

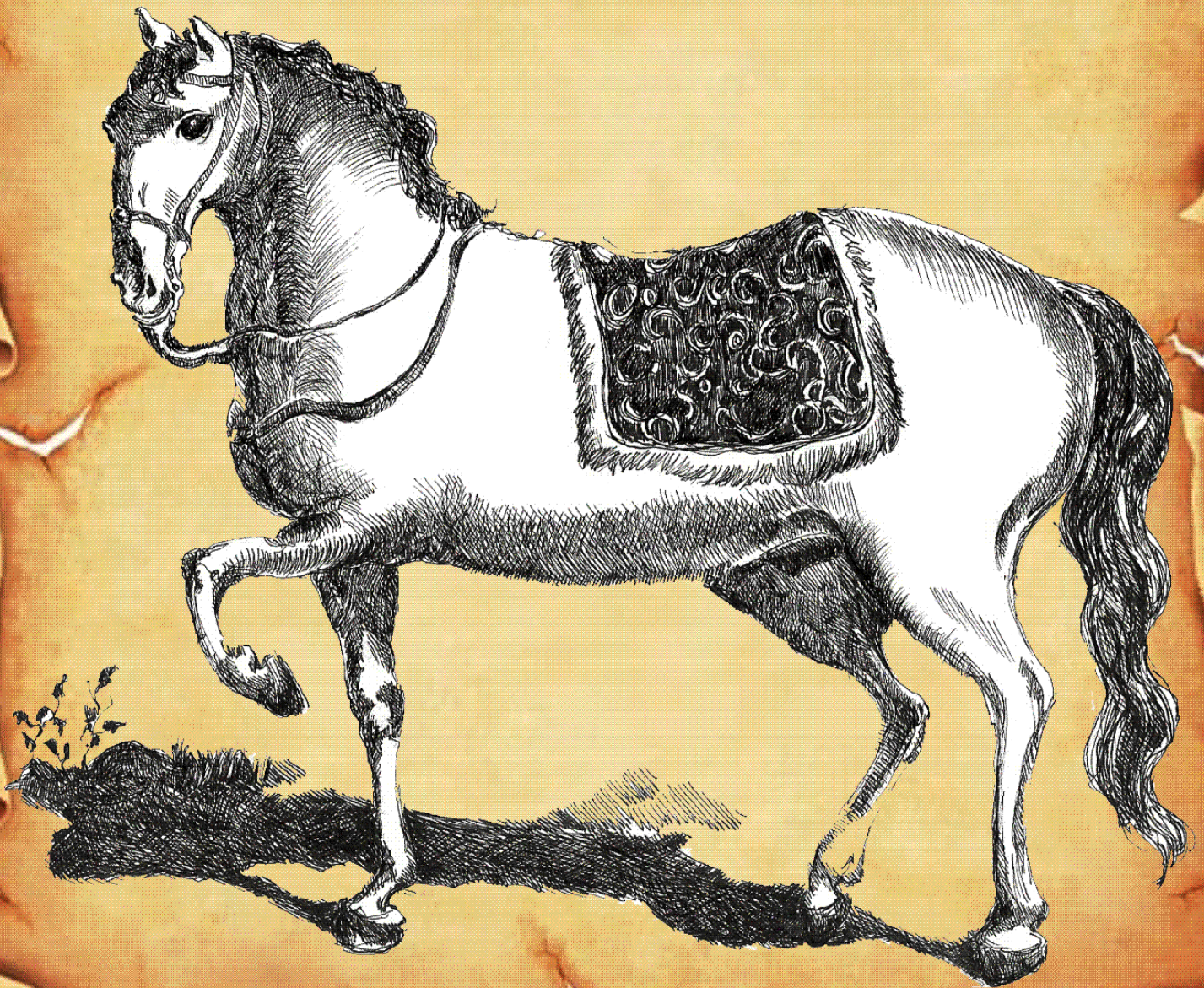
e a Onça


 em a história do coelho, o sapo e onça, *ocê sabe?*. A onça botou no coelho pra valer mesmo pra cumê. Tava com fome, *uai!*. O coelho *zap* no buraco. Ela metia a mão e não arranjava o coelho. *Aí* o sapo chegou. Ô amigo sapo fica *aí* vigiano que eu vô ali buscá uma enxidão pra mode eu cavá aqui pra arrancá o amigo coelho. *Tá bom!* *Aí* o sapo ficou lá de butuca. O coelho ta lá dentro do buraco. *Aí* o coelho falô assim: ô amigo sapo ocê não quer cumê uma muchilinha de farinha não? Eu quero que eu tô com fome! Ele encheu a mão de areia e *zap* no zóio do sapo. O coelho escapuliu. Quando a onça chegou disse: cadê ele amigo sapo? Ele *tá aí ele tá aí!* Ela *cavô, cavô, cavô* e o coelho tava já era longe. E agora é ocê amigo sapo. Pegou ele ((a onça agarrou o sapo)). Ele falou me joga no fogo e não me joga n'água. Ela falou é já. O rio é bem perto, *né?*. Quando chegou lá a onça *zap* o sapo n'água. Ele disse: aqui mesmo é que eu queria me panhá amiga onça. Aqui mesmo que eu queria me panhá. Ele *zap* na loca³⁶. Ela meteu a mão na loca pegou na perna dele e ele gritou ocê pegou na raiz e quando ela pegava na raiz ele gritava *ai, ai, ai*, e ele mais pra dento da loca. Mais vale a cabeça do que ter força. Assim eles conseguiu fugir³⁷.

³⁶ “Loca” é uma pequena caverna que fica a margem do rio.

³⁷ Fábula narrada por Júlia Pereira Barbosa. O título *O coelho, o sapo e a onça* foi sugerido pela narradora.

© Homem Danado



inha um senhor aqui em Taguatinga que era muito vaidoso. E então, ele tinha um cavalo, e dizia que o cavalo dele andá era muito bacana. Era aquele cavalo gordo, aquele cavalo liso, limpo muito bem tratado. Os arreio dele também era muito bem tratado.

Ele era casado e ele ia para as festas. Era muito mulherengo. A mulher mesmo ele não ligava não. Então ele passeava tudo. Quando foi um dia ele saiu e foi pra cidade. A fazenda dele era praqueles morros. É cerrado daqui pra lá. Ele vinha no cavalo. De longe alguém gritou. Ele olhou pra trás e vinha uma mulher com uma mala de roupa. Sabe o que é mala, *né?* Ela disse: *ei, oh*, me dá uma garupa! *Aí* ele tava esperando a mulher. Quando foi chegando perto o cavalo estranhou e ele também ficou nervoso. E disse que correu esse cavalo e correu. O cavalo tava dando o que tinha. *Aí* disse que a mulher corria e sentava a mão na anca do cavalo e disse assim: moço me dá uma garupa! Ele juntava na carreira nesse cavalo a e a mulher continuava a bater na anca do cavalo e pedi: moço me dá garupa! Nessa carreira que vieram chegou aqui na Cruz das Alma foi que ela parou. *Aí* ele veio. Chegou aqui na rua o cavalo veio tão cansado e parou num pé de Oiti e ficou lá. Disse que suor só veno o tanto que descia do cavalo ((risos)). O homem chegou e sentou de cóqui³⁸ e pois a mão assim no rosto e ficou lá. *Aí* o povo ficou tudo incomodado procurava ele e ele não falava nada e o cavalo *aí* (...) só veno! *Aí* perguntava ao moço: o que foi que aconteceu com ocê fulano? Ele dizia: nada. E *aí* ficou *aí*. Pegaram e fizeram um chá pra ele e deu pra ele até que ele calmô. *Aí* ele calmô e o povo o que foi que aconteceu com ocê? Ele disse: nada, mas vou dizer uma coisa: mulher nem a minha monta na garupa do meu cavalo mais nunca! Isso foi verdade mesmo lá nas fazendas dos Morro. Nesse tempo Deus não deixava por menos. Hoje não. Deus deixa tudo assim vontade mesmo. Tá deixano pra cobrar depois³⁹.

³⁸ “Cóqui” significa agachou em cima das pernas.

³⁹ Fábula narrada por Zélia Belo de Almeida. O título *O homem danado* foi sugerido pela narradora.

@

Malazarte

Sabido

U

m lavrador, *né?* tinha dez tarefa de cana pra moê. Aí ele tava lá com a pionagem começano a moê a cana. *Aí* chegou um caçano serviço. *Aí* o homem falou assim: rapaz o serviço que eu tô teno aqui tem uns que tá derrubano uma roça e tem uns que ta moeno aqui. Começano uma moagem minha aqui. Os homem tá tudo completo. O povo do serviço tá tudo completo. Não moço tem dias que ando caçano serviço pra mim trabaiá. Ganhá um dinherim. To precisano. Então, eu posso dispensá uns dois *aí*. O senhor é bom de serviço? Moço eu trabáio até bem. Então, eu vou tirar uns dois *aí* e colocar você. Mas tem uma, eu faço o serviço as custas minha⁴⁰. Eu não trabáio as custa do patrão, não. Você adianta umas coisas, um pouco de dinheiro, umas dispesas *aí* pra mim fazer as dispesas do serviço. O que ocê quer? Se ocê matá um gado, *aí* eu quero a banda do boi. Se ocê for matar um boi, eu quer a banda. *Aí* ele deu um saco de arroz, um saco de feijão, um capado⁴¹ e uma arroba de fumo. *Aí* ele levou o equipamento dele todin. Foice, panela. A panela dele era um tachão. Carregava as coisas dele toda dentro desse tacho aquele mundo assim. Aquela trenhão esquisito. Um cachimbo. Um cachimbão bem grande que ele guardava a arroba de fumo tudo dentro desse cachimbo e fumava. *Aí* ele cozinhou a banda do boi cortou a banda de boi todin e colocou dentro do tacho, o saco de feijão, o saco de arroz botou tudo dentro e encheu o tacho de água e deitou lá e cortou a bola de fumo e encheu o cachimbo e deitou debaixo do pau e começou a fumar. Um torozeiro⁴² de fumaça esquisito que tava passando o ôio das arvores. Aqueles mundo. O home tá parecendo que ta botando fogo na roça. Um dos peão falou não ele tá é fumando lá. Eu vi ele deitado debaixo do pau pitano. *Aí* o patrão falou tá danado. *Aí* a panela acabou de cozinhá ele cumeu tudin de uma vez. Essas cumida tudin. *Aí* ele deitou lá e acabou de pitá o resto cachimbo que tava acesso. Garrô no sono. Duas semana só dormino. Duas semana dormino. Quando ele acordou disse agora tá na hora dele faze o serviço do homem. *Aí* amolou a foice e foi lá pra roça. Deu uma olhada assim tinha cortado mais ou menos umas duas tarefas de cana. Ele pegou lá no fundo do canaviá. *Socou lhe a foice, socou lhe a foice. Socou lhe a foice, socou lhe a foice.* Quando foi lá pro meio da tarde ele tava encostano cá onde os cara estava cortano a cana. *Aí* alguém correu e falou pro patrão: rapaz o homem tá pra acabá de cortar a cana. Rapaz volta lá e fala pro home pra parar de cortar a cana senão vai

⁴⁰ A expressão “às custa minha” significa que o preparo das refeições e demais obrigações serão feitas pelo trabalhador. O patrão apenas fornece os produtos. Grifo meu.

⁴¹ Porco bem gordo.

⁴² “Torozeiro” significa uma quantidade enorme. Na história: uma quantidade enorme de fumaça.

desperdiçar toda a minha cana. Voltou pra trás. Quando chegou lá o homem tava cabano de cortar a cana e ainda cortou um dos outros peão na foice ainda. Um carregador de cana, *né*. Foi panhá um braçal de cana e ele passou a foice. Aí foi aquele pega pra capá lá. Ele mais os peão e o dono do serviço. O patrão botou a mão na cabeça: e agora meu pai do céu o que eu vou fazê com esse tanto de cana cortada? Vai secar! Não, pode deixar! Tira essa pionagem sua. Pode deixar sozinho que eu resolvo. Pode deixá sozinho que eu resolvo melhor que com esses pionada aí. Aí foi embora todo mundo. Foi carregar cana aquele mundo véio. Botava no paieiro⁴³ e o paieiro não coube o tanto de cana. Ele botou no meio do mato. Quando o dia amanheceu já ele tava acabando de moer a cana todinha. A serra de rapadura tava mais alta que a casa. A serrona de rapadura que já tava pronta. Lá onde era a casa os cochos cheinho de mel pra fazer açúcar e os cochos já tava tudo cheio (...) as purgadeiras⁴⁴ cheia de mel e ele cabano de lavar as masseiras. Aí o dono da safra foi e falou pra ele: rapaz mais ocê é danado mesmo. Se eu sei que ocê era desse jeito eu não tinha botado esses outro povo pra trabaiaí aqui não. Mais rapaz você pode acreditá que eu trabaiei e na tive tempo pra provar que gosto é o mel nessas rapadura. Não sei que gosto tem. Pois não, pois você pode cumê mel a prazo pode cumê rapadura o tanto que ocê quisé. Pode cumê. *Tá bom?* Vou pra casa vou mandar cangá boi pra levar as rapaduras lá pra casa. *Tá bom?* Pode cume mel aí a prazo (...) tranquilo. Pode cumê rapadura. Agora o homem mandou mesmo cumê vou cumê. Quando o homem chegou mais os peão com os carro pra levar as rapadura, ele tava cabano de lamber a derradeira masseira que tinha mel. Já tinha comido as rapaduras tudo e tava terminano de lamber a derradeira masseira que tinha mel. O homem botou a mão na cabeça meu pai do céu agora que to feito com tanto peão que eu tenho que pagá aí. O malazarte tinha contrato com o diabo, mas tamém o home queria muita coisa⁴⁵.

⁴³ Lugar onde armazena a cana antes da moagem.

⁴⁴ Cocho de madeira onde coloca o mel da cana apurado. Ali, com uma pá, o mexe o mel até chegar ao ponto de enformá-lo.

⁴⁵ Fábula narrada por Silvio Pereira Cardoso. O título *O malazarte sabido* foi sugerido pelo autor.

*o Terço de
Conto de Lágrima*





meu avô postiço. Ele era desse mundo prá lá. Não sei pra onde é não. Era um homem muito rico e vivia muito bem tudo. Gostava muito da farra que só veno! Ele era casado mais não tinha filho, não. Aí, vivia de festa em festa essa coisa tudo fazeno alguma coisa errada. Quando foi um dia ele ia de uma cidade pra outra. Quando ele chegou adiante diz que o chão abriu, rachou na frente dele e disse que saiu um moleque de dentro e ia lutar com ele. O fogo chegava subindo. Ia lutar pra jogar ele dentro. Ele lembrou que tinha uma terço de lágrima no bolso do paletó. Ele foi e tirou o terço e mostrô pra ele. O menino disse: isso foi que te valeu. Aí ele fez uma promessa de criar sete meninas. Criar todas e casar. Não ia fazer mais aquelas coisas ruim. Ele foi e criou. Ele aprendeu a lição! Minha vó foi uma delas. Mãe de meu pai⁴⁶.

⁴⁶ Fábula narrada por Zélia Belo de Almeida. O Título *O terço de conto de lágrima* foi sugerido pela narradora.

Os

Pois

Rapaz



inha dois rapaiz que morava numa casa sozinho. Um liberou o outro para sair caçar serviço. Saiu e o outro ficou olhando as coisas. *Aí* ele falou assim: ocê fica eu vou. E foi. Chegou na estrada muntou no cavalo e colocou o facão no cabeçote da sela.

Lá adiante os assaltante pegou na rédea do cavalo pra derrubar ele. Ele zapeou o facão neles. Derrubou eles no facão. *Aí* ele rompeu. Chegou lá na casa do patrão que ele ia trabalhar o patrão falou que eu só quero aqui homem valente. Não quero homem que não tem coragem. Ele disse não (...) eu topo tudo. Ocê topa tudo? Topo. Ele disse eu só quero aqui homem valente. O rapaz falou eu topo tudo eu não sou o outro irmão meu não. *Aí* ele entrou pra dentro ele falou assim: eu quero é trabaiá. Não para aí. Os outros estava tomano café. O chefe piscou pra o que tava mais velho no lugar ((no emprego)) pra jogar um copo de café quente na cara dele pra sabê se ele tinha coragem. Ele já tava comeno. Usava aquele panelão de cumê (...). Jogou o café na cara dele. Ele passou a mão num osso e prantou na testa dele e derrubou. O patrão falou esse me serve. Esse tem corage. Esse aqui vai. Passou a mão numa carabina e deu ele. Disse: *ó* essa carabina ocê vai lá pro campo. A capanga de bala taí. Ele vai (...) vai ele. Quando chegou no meio do campo já tinha um lá esperando ele falou segura que lá vai eu. O de lá esmoreceu. Rompeu pra frente chegou lá com a carabina metido nele. O valentão quetou. O valentão que tava lá esmoreceu. O rapaz foi quem foi o valente. Ele ficou dentro de casa sendo o valente em vai (...) vai. *Aí* ele deu de namoro com a filha do patrão. Ele disse *ah*. Tinha um tal de papagaio. Quando ele queria falar com a moça lá ele escrevia e botava no bico do papagaio e o papagaio entregava pra ela. Ela sabia o quê que era. Quando ela também queria ela escrevia uma escrita e botava no bico do papagaio. Ficou assim. *Lá em vai... lá em vai*. Lá eles tratou de falar pra modo fugir, *né?*. Ele ia robá a filha do patrão. Ele disse *é*: eu vou robá ocê. Tal disse assim quando ocê escutá um assoveio ocê sai pela janela que eu já to do lado de fora. Assim aconteceu. Quando foi a meia noite ele assobiou. E ela saiu pela janela e ele correu na roça e panhou a burra mió do patrão, arriou e panhou ela e jogou na garupa e tocou no mundo. Chegou num certo lugar com a capa ele disse vamos descansar uma hora aqui. Botou a capa assim pra deitar. Ela pediu pra ele a capa e ele não deu. Ele deitou mas não quis dá pra ela. Ela deixou ele dormir ali um poquinho e quando ele acordou cadê ela. *Aí* ele falou a história: **DORMI EU TAVA SONHANDO COM O GAVIÃO NO CERRADO.**

PRA MODO NÃO SUJAR A CAPA PERDI A CAÇA QUE TINHA PEGADO⁴⁷. A caça era ela. Fundo no mundo. Lá vai rompeno. Aí ele rompeu variado sem saber onde é que tava, sem mué, sem nada. Com a burra. Aí o pai da moça ia com uma caravana pra pega ele, rapaz, com muito homem armados. E ele chegou numa estradona boa. Era uma estrada boa e outra ruim. Eu vou aqui. Chegou era na morada dos índio. Os índio falou que os homens tava por aqui. Eles falou fica aqui mais eu. Os índio sabia que os homem do patrão estava ali perto. Era uns 30 contra 50 índio. Era tanta flecha que acabou com toda a raça do patrão. O home seguiu na estrada sem rumo. Quem é ruim não consegue coisa boa⁴⁸.

⁴⁷ Grifo meu.

⁴⁸ Fábula narrada por Francolino Bispo Rodrigues. O título *Os dois irmão* foi sugerido pelo narrador.

Sonho

do

Mau



qui na nossa região de Taguatinga tinha uma família muito rica que morava daqui a dezoito quilometro ou melhor dizeno em frente a fazenda de seu pai. Ali existiu um cidadão que me fartou o nome dele.

Ele no seu sonho recebeu uma mensagem do mau. E ele onde passava as fôia das árvores transformava em dinheiro e aqueles buracos se virava ouro puro. Ele começou a panhá tudo aquilo e chegava em determinadas vendas aqui em Ponte Alta-Taguatinga, fazia suas compras. O pessoal recebia e depois que ele saia aquele dinheiro transformava em fôia seca. É coisa verídica. Aconteceu de verdade. O povo começaro a notá a passagem dessa pessoa que existia algo errado na vida dela e o seguio ele até deduziro e chegaram a conclusão: que ele estava do lado do mal. Foi assim que aconteceu com essa pessoa lá na frente da fazenda de lá. E aí o pessoal pegou ele levô pra igreja. Chamaram o padre e o padre fez uma reza e tudo isso sumiu dele. No fim ele ficô pobre. ficô pobre de novo. Depois ele continuou com a vida dele. Melhor ser bom que tê riqueza⁴⁹.

⁴⁹ Fábula narrada por Gerson Gonçalves da Cruz. O título *O sonho do mal* foi sugerido pelo narrador

Vá

Rezadeira



Isso foi no campestre. Minha vó era muito boa pra rezar. Rezava a quaresma todinha. Fazia a lamentação. Minha vó vinha. *Aí* foi passando lá na casa lá do compadre e disse assim: cumpade v'ambora pra lamentação! Era sexta-feira! Não comade! Hoje é dia de cumê carne. Ela disse: *ave-maria* meu cumpade fala uma coisa dessa não. Isso é até pecado. E aí quando ela passou disse que não demorou chegou dois cavaleiros. Cada um com uma carga de carne. Aquelas manta de carne tudo redonda. A casa era de pau-a-pique. Eles estava pendurando carne na ponta desses pau, taboca, essa coisa toda. Tinha uma filha dele durmino no quarto que chamava Maria. Um foi entrano lá dentro do quarto. O Outro disse assim: dentro desse quarto não te cabe não aí ele voltô. Sentou na cama onde ele tava deitado. Disse que sentou e o cavaleiro estava vestido com perneira e gibão. A perneira abriu e tinha aqueles fios de cabelos enormes assim na perna do cavaleiro. O Cumpade falou: valei minha nossa senhora. E falou lá umas orações. O bicho voltou pra trás e sentou o dente na “poupa” dele e fez aquela chiada feito marimbondo (...) chiano. Desapareceu tudo: cavalo, homem, carne. Acabou. Ele passou a mão no local da mordida, mas não saiu sangue não. Ele correu a foi pra onde tava minha vó. Chegou lá e minha vó disse: *uai*, por que ocê veio? Ele não contou nada não. Disse que foi porque quis vim. Fizeram lamentação, tudo e foi embora *aí* depois ele foi contar o causo. Foi pra casa de meu avô – pai de criação e contou o causo de novo e o avô disse: e ele tirou sangue? Ele disse: não. Deixa eu ver. Ele mostrou pra meu pai e tava a marca direitinha, pretinha, onde ele mordeu. Deus não deixava passá nada! Ele não obedeceu o dia santo e viu⁵⁰.

⁵⁰ Fábula narrada por Zélia Belo de Almeida. O título *Vó Rezadeira* foi sugerido pela narradora.

CAPÍTULO II

2. AS NARRATIVAS ORAIS

“Nos vazios do silêncio escreve-se a historia dos homens. Tecido de palavras sussurrantes, de gestos singulares que o contista organiza em narrativas únicas. No solo polvilhado de farinha de cevada torrada em torno do qual juntam-se os ouvintes, ressoam os cascos de um cavalo. O som eleva-se entre o sonho e nós, como uma poeira dourada. O herói passou, e deixou seu vestígio de areia de nossas memórias onde sobreviverá” (BRUNEL, 2005:191).

Este capítulo discuti algumas questões teóricas que envolvem a relação entre as diversas narrativas orais, como: “fábula”, “conto”, “saga”, “mito”, “lenda” e “adivinha”, com o intuito de esclarecer o motivo de denominar as narrativas recolhidas na pesquisa como *fábulas*. Essas narrativas, todas elas, constroem - pela linguagem das alegorias - interpretações da sociedade da qual emergem.

Desde a metade do Século XVI até o século XIX, várias expedições exploratórias organizaram-se e percorreram os sertões do interior do Brasil com o objetivo de encontrar riquezas minerais. Viajantes naturalistas⁵¹, quando se referem ao descobrimento de Goiás, baseiam-se na tradição oral e em fontes oficiais. Segundo a narração de Saint-Hilaire, Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhanguera⁵², em companhia de seu filho de 12 anos, por volta de 1680, adentrou as terras goianas prestando serviços ao governador de São Paulo, Rodrigo César Meneses. Depois de adulto, por volta de 1725, o filho de Bartolomeu Bueno da Silva, de mesmo nome, chega a São Paulo e relata a grandeza de seus descobrimentos: minas de

⁵¹ O século XIX foi marcado pela necessidade de uma sistematização do conhecimento científico. Pesquisadores estrangeiros buscavam estudar e pesquisar países e culturas diferentes. Correia assevera que “para eles, o outro é aquele que não se identifica; é aquele cuja descoberta causa êxtase. Esses sentimentos inundaram os viajantes que percorriam a Província de Goiás. São eles: August de Saint-Hilaire, Joahann Emmanuel Pohl, George Gardner e Castelnau (CORRÊIA, 2001:75)

⁵² “É pouco provável, porém, que os Goiasenses falassem Guarani, e a palavra *Anhaguera* pertence inegavelmente a essa língua. O apelido que herdaram os descendentes de Bartolomeu Bueno da Silva foi dado a estes, evidentemente pelos índios do litoral ou pelos próprios paulistas, os quais, como é sabido, falavam a língua geral, dialeto do guarani. *Anhang*, em Guarani, significa alma, demônio. Ouvi um índio paraguaio empregar a palavra *anhanguera* - ao falar de pesadelo ou de uma aflição. Finalmente -ra é uma expressão que significa semelhança. *Anhaguera*, ao invés de diabo velho, significaria, pois, homem semelhante ao espírito mau que provoca pesadelo” (SAINT-HILAIRE, 1975:160).

ouro no interior do Brasil atraindo multidões heterogêneas. Começava a povoação do Brasil central no afã de enriquecimento rápido e de aventura.



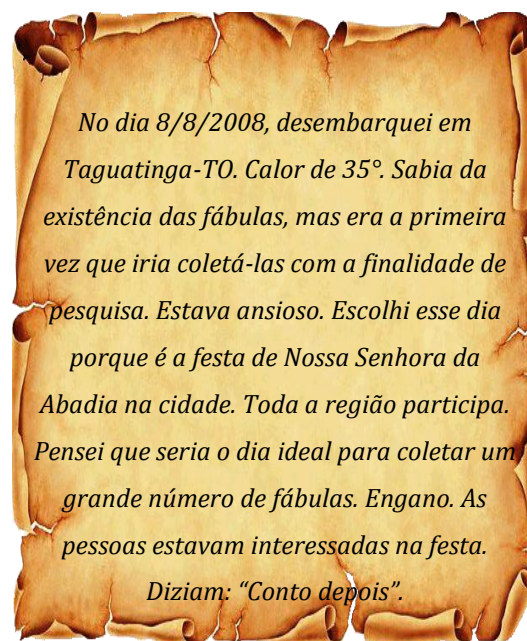
FONTE:ROCHA, 2001:51

Cada ano vem nas frotas quantidade de portugueses e estrangeiros, para passarem às minas. Das cidades, vilas, recôncavos e sertões do Brasil vão brancos, pardos, pretos e muitos índios, de que os paulistas se servem. A mistura é de toda a condição de pessoas; homens e mulheres; moços e velhos; pobres e ricos; nobres e plebeus, seculares e clérigos, e religiosos de diversos institutos, muitos dos quais não têm no Brasil convento nem casa (PALACIN,1995: 35)

A migração e a imaginação fantasista em busca do ouro existente em serranias encantadas

rumavam para o centro do Brasil criando a Província de Goiás. Séculos depois, em 1988, criou-se o estado do Tocantins. Crenças e fábulas que habitaram o sertão do ouro permaneceram junto ao artesão que tece a ordem das experiências da vida ao seu redor, do camponês que lavra a natureza em ritmo de sabedoria e do agricultor que semeia o grão em sulcos, fazendo brotar uma floresta de diversidade de conhecimentos e valores. Enfim, os processos naturais parecem ser renovados e reinventados pela memória popular.

Todos os componentes do interior do Tocantins continuam com seus processos de transformação da natureza por meio das histórias e experiências narradas. A linha do algodão se transforma em colcha detalhada de crenças e objetos imaginados; a mesa, a casa, a carroça vêm da mesma árvore que circundava o camponês; o grão triturado converte-se em sustento e renovação da vida. Todos esses heróis e outros habitam as cidades de Ponte Alta do Bom Jesus, Taguatinga do Tocantins, Combinado e Altamira. Essas cidades são emolduradas por diversos seres humanos que trabalham a natureza ao seu redor de tal modo que as coisas, credos, cidades, pensamentos se agrupam e assumem características próprias. A rigidez da forma literária não habita suas narrativas populares, mas eles mantêm suas tradições seculares moldadas à realidade por meio da Literatura Oral. São fabricantes da obra de arte que não se torna valorosa, mas que engrandece a alma e possibilita a reinvenção. As histórias são poéticas, mas não se formalizam em poemas e nem na escrita, talvez. Tudo passeia pela complexidade da memória humana e suas peripécias. As histórias narram o encantamento ao vencer as dificuldades. O passado embrenhado de sabores regionais e atualizações necessárias



garante a sobrevivência dessas narrativas populares, as quais – em toda parte – são conhecidas como fábula, conto, saga, mito, lenda, adivinha: uma Literatura Oral, sem preocupação com a forma.

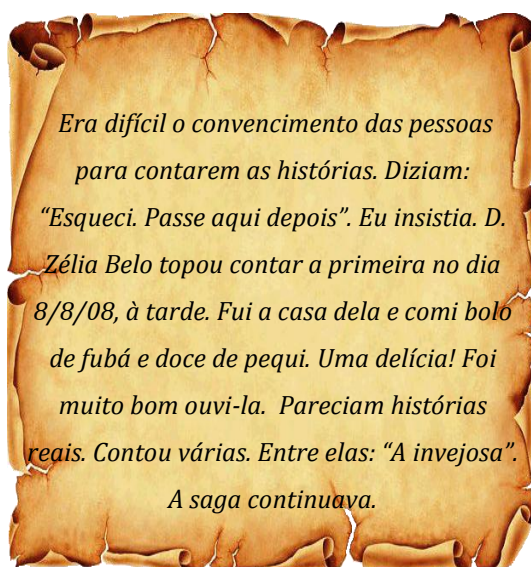
A expressão Literatura Oral apareceu na obra *Littérature Orale de la Haute Bretagne* – de Paul Sébillot, em 1881. Camara Cascudo a definiu como “todas as manifestações culturais, de fundo literário, transmitidas por processos não gráficos”.

Não existem manuais explicando a tradição oral. Ela é ensinada por quem sabe sem “letra de forma”⁵³ e sinalização gráfica. A linguagem produzida não possui intervenção de um poeta acadêmico. Todos são poetas no ato de imaginar o real. Cada poeta segue seu livro da sabedoria e constrói sua coleção predileta.

O mundo do narrador oral, inventado da realidade do trabalho árduo, por meio de histórias recheadas de conselhos moralistas e venturosos, define o comportamento da comunidade. A necessidade de aproximação do real com o mundo mítico gera as diversas narrativas populares criando transformações e diferenças que são determinadas por fatores culturais da região. Apesar disso, podem ser consideradas iguais e possuidoras de uma mesma finalidade? Vejamos a seguir.

2.1– FÁBULA

Dentre as narrativas populares, iniciemos pela contextualização dos fabulistas e das fábulas. Qual é o significado desta palavra? Como classificar uma narração como fábula? Émile Benveniste postula que a palavra *fábula* deriva do radical indo-europeu *fas*⁵⁴, que significa fala. Essa narrativa pressupõe a existência de um locutor que anuncia. Para Dezotti, “o locutor se esconde atrás de seu próprio enunciado, sem contudo apagar todas as marcas de sua enunciação”(DEZOTTI, 2003:24). A fábula busca contagiar a um ouvinte e a ele cabe interpretá-la. Abaixo, para citar um exemplo, a fábula *O rato e a rã*, de Esopo:



⁵³ A expressão sem “letra de forma” é de Camara Cascudo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro*.

⁵⁴ Benveniste, Émile (1995). *Vocabulário das instituições indo-européias*. Campinas, Unicamp, p.139.

Um rato, animal terrestre, teve o azar de tornar-se amigo de uma rã. Cheia de más intenções, a rã amarrou à sua própria pata a pata do rato e foram, primeiro, ao campo para comer trigo e, a seguir, para a beira da lagoa. Então a rã empurrou o rato ao fundo enquanto ela própria escarrapachava-se na água a berrar seus brekkekekex. O pobre rato acabou morrendo e, estufado de água, ficou boiando, amarrado à pata da rã. Um milhafre, então, o avistou e o agarrou. E a rã, presa que estava com ele, foi junto, tornando-se ela também refeição para o milhafre.

[A fábula mostra] que mesmo um defunto tem condições de vingar-se, pois a justiça divina supervisiona tudo e retribui o equivalente a cada ação, pesando-a na cabeça (Dezotti, 2003:25)

Esopo⁵⁵, fabulista grego, apresentava apenas parte da fórmula. Cabia ao interlocutor preencher as lacunas deixadas pelo autor. Com discurso bastante popular, as fábulas estavam presentes nas falas dos heróis, de reis e de pessoas do povo. As mensagens transmitidas por meio das narrativas na própria instância da enunciação.

Por meio de Dezotti, Heródoto nos revela que na época em que os jônios e os eólios eram súditos de Cresos, rei da Lídia, Ciro, rei da Pérsia, lhes propôs que se rebelassem contra o domínio lídio em favor do domínio persa. Após recusa inicial, repensaram a ideia assim que Ciro subjuguou o império lídio. Então, segundo Heródoto, Ciro respondeu com a seguinte narrativa:

Um flautista avistou peixes no mar e pôs-se a tocar sua flauta, crente que assim os atrairia para a terra. Frustrado em sua esperança, apanhou uma rede, pescou uma grande quantidade de peixes e puxou-os para fora. E quando viu que eles davam saltos, disse-lhes: “Parem com essa dança, pois vocês não quiseram sair para dançar quando eu tocava a flauta” (DEZOTTI, 2003:25).

Os jônios não receberam uma resposta ameaçadora, mas trataram de reforçar suas cidades com muralhas. A ação comunicativa não estava expressa no enunciado. Heródoto recompõe o contexto em que Ciro praticou a fábula.

Fedro foi o introdutor da fábula na literatura romana. Segundo o próprio fabulista, buscava inspiração nas obras de Esopo para compor suas peças. No prólogo do livro I de um total de cinco, ele escreveu o seguinte:

⁵⁵ Os antigos chamavam Esopo como logopoiós, ou seja, contador de história em prosa. Ele é considerado o pai da fábula. A popularidade de Esopo entre os gregos é inegável. No século IV a.C. ele foi homenageado com uma estátua representando-o à frente do cortejo dos Sete Sábios.

Esopo minha fonte, inventou esta matéria

Que eu burilei em versos senários⁵⁶.

Duplo é o propósito deste livrinho: mover o riso

e guiar a vida com prudentes conselhos.

Se alguém, porém, quiser criticar,

Porque até as árvores falam, e não só os bichos,

Lembre-se de que nos divertimos com histórias fictícias (DEZOTTI, 2003:74).

O francês Jean de La Fontaine lançou a primeira coletânea⁵⁷ de fábulas, que o consagrou o maior fabulista de vários séculos. Modelou forma definitiva a uma das espécies literárias mais resistentes ao desgaste dos tempos, introduzindo-a definitivamente na literatura ocidental. As fábulas de La Fontaine também buscaram inspirações nas obras Esopianas. *A rã e o rato* traz a mensagem de que o mal pode se voltar para aquele que o gerou.

Quem quer embaçar os outros

Muita vez fica embaçado;

Afirmando esta sentença

Merlim foi inspirado.

Um rato, a estourar de gordo,

Pois quaresmas não guardava,

À margem de uma lagoa

Seus pesares espalhava.

Certa rã se lhe aproxima

⁵⁶ Tem por base o número seis. Poema composto de seis pés jâmbicos (latim: senarius).

⁵⁷ Fables choisies mises en vers. Buscou inspiração para a maior partes dos temas nas obras do indiano Pilpay que viveu no século IV a.C.

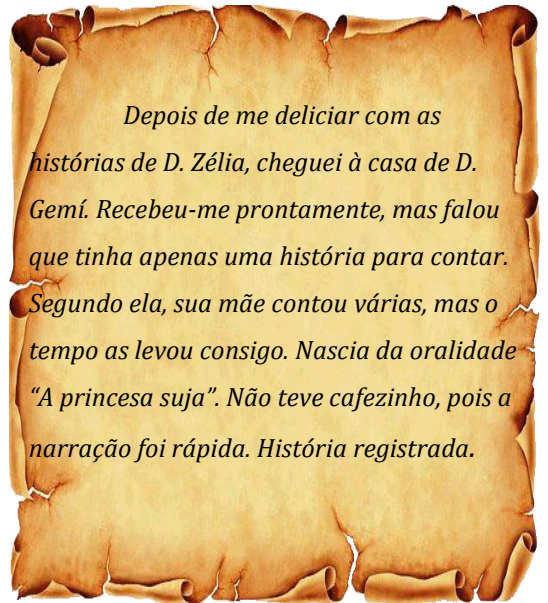
E lhe diz no seu calão:
“Vinde à casa visitar-me;
Dar-vos-ei uma função!”

O rato aceita, de pronto,
Sem cerimônia fazer;
As vantagens do passeio
Põe-se a rã a encarecer.
Narra as delícias do banho,
Os prazeres da viagem,
Raridades da lagoa
E a pitoresca paisagem.

“Contareis aos netos (disse)
Qual da lagoa a pragmática,
E a política da terra,
Onde reina a gente aquática”.

Mas... surgia um embaraço;
_ O rato pouco nadava,
E, para sulcar as águas,
De ajudante precisava.

Eis à rã um meio acode:
O pé do rato ligou
A seu pé, com certo junco,
Que ali mesmo deparou.



Depois de me deliciar com as histórias de D. Zélia, cheguei à casa de D. Gemí. Recebeu-me prontamente, mas falou que tinha apenas uma história para contar. Segundo ela, sua mãe contou várias, mas o tempo as levou consigo. Nascia da oralidade “A princesa suja”. Não teve cafezinho, pois a narração foi rápida. História registrada.

Logo que a boa comadre
Sai da margem, a nadar,
Ao fundo d'água forceja
O seu hóspede arrastar.

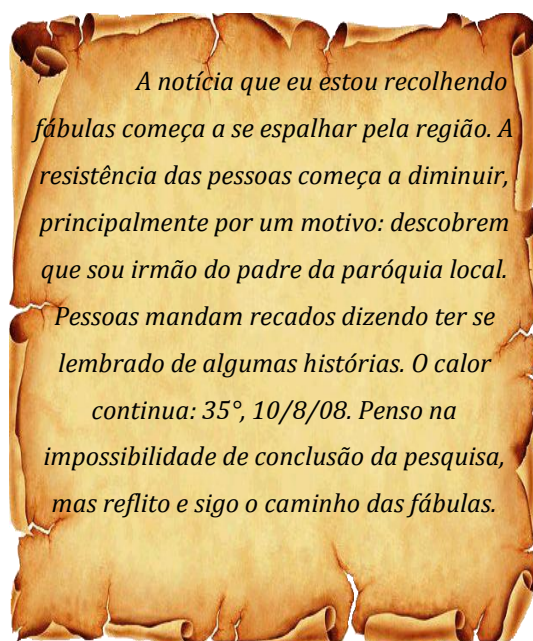
Contra a santa fé jurada,
Contra o Direito das Gentes,
Quer matá-lo e já supunha
Trincá-lo assado entre os dentes.

Ouvindo-a invocar os nomes,
Dele a pérfida escarnece:
Ele resiste; ela puxa;
E o rato já desfalece.

Pairava um milhafre, e vendo
O rato que se debate,
Sobre o mísero de chofre,
Veloz, qual seta, se abate;

Arrebata-o pelos ares
E com ele a rã também;
Pois, ligada ao pé do rato,
Pelo junco ela se atém.

Garboso dessa caçada,



A presa dupla alardeia,
Contente de haver pilhado
Peixe e carne para a ceia.

Pode um bem forjado embuste

Prejudicar o embusteiro;

Muitas vezes o feitiço

Vira contra o feiticeiro⁵⁸ (LA FONTAINE, Tomo II: 398).

A história das fábulas assim como a de suas transformações não é recente. Há referência a elas em textos sumerianos do século XVIII a.C, cujas personagens eram animais antropomorfizados parecidos com os das fábulas gregas e indianas. Homens, animais, plantas, coisas possuem infinitas possibilidades de transformação nas fábulas. No século VIII a.C, percorre a Pérsia, China, Japão, sendo, então, como foi visto, reinventada na Grécia por Esopo, passando por Fedro e La Fontaine até a chegar aos nossos dias.

Na Grécia, Esopo consagrou a fábula e a utilizou como arma de persuasão e crítica aos vícios do costume. Fedro, em Roma, consolida a tradição fabular aprimorando a forma esópica. A influência do método “boca do povo”⁵⁹ perpassa a Idade Média. La Fontaine a recebe na era moderna e a difunde por toda a Europa. Charles Perrault colocou no papel, de forma rebuscada, a simplicidade de tom popular por meio da qual a fábula se perpetuara de boca em boca. No século XIX, os Irmãos Grimm a fizeram ressurgir pesada e truculenta. No Brasil, Câmara Cascudo mostrou que a fábula é milenar e contemporânea, lúdica e capaz de seduzir a imaginação humana. Ela é de todas as épocas e do momento, de fontes antigas e variadas. Não é narração totalmente falsa, mas constituída de imaginário e figurada para repassar um ensinamento ou valor.

As fábulas conhecidas foram adequadas às necessidades de vida e sobrevivência, de vencer as dificuldades, censura e questionar as injustiças. Muitas delas foram adaptadas até

⁵⁸ Tradução do Barão de Paranapiacaba.

⁵⁹ Designação de Ítalo Calvino (1992) em *Fábulas Italianas*. Companhia das Letras, 1ª ed. Tradução: Nilson Moulin

mesmo como forma de incentivo e preservação. Os fabulistas adaptaram as histórias contadas pelos descendentes na moagem da farinha ou cana, na travessia da mata para chegar à cidade vizinha para comparar mantimentos, ao marido mulherengo e em favor da religiosidade. Segundo Dezotti, a fábula mantém as práticas discursivas e incorpora novos fatores culturais:

Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. Essa característica formal, muito simples, aliás, pode ser uma explicação para a popularidade e a resistência desse gênero através dos tempos. É que a maleabilidade de sua forma lhe permite incorporar novos repertórios de narrativas e ajustar-se à expressão de visões de mundo de diferentes épocas (DEZOTTI, 2003:22).

Para Coelho (1987), a fábula é a primeira forma narrativa registrada pela História e consiste em uma narrativa alegórica em que as personagens são geralmente animais e cujo desenlace reflete uma lição de moral. Já Ítalo Calvino, em *Fábulas Italianas* postula que

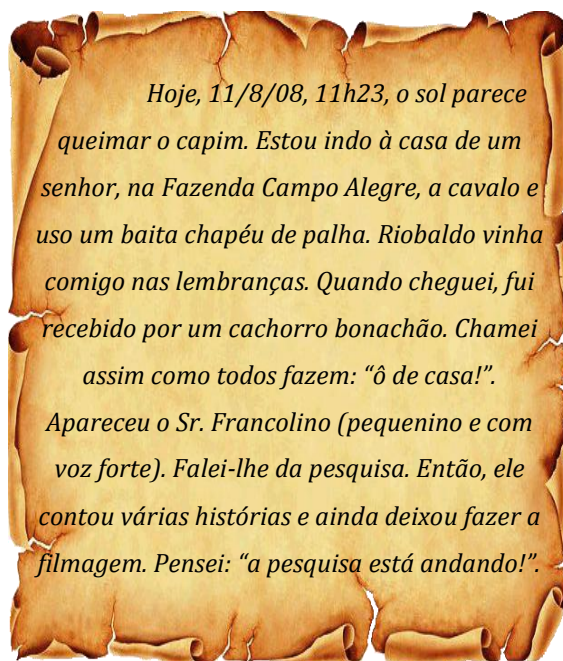
As histórias populares são, tomadas em conjunto, sem sua sempre repetida e variada casuística de vivências humanas, uma explicação geral da vida, nascida em tempos remotos e alimentada pela lenta ruminação das consciências camponesas até nossos dias; são o catálogo do destino que pode caber a um homem e a uma mulher, sobretudo pela parte de vida que justamente é o perfazer de um destino: a juventude, do nascimento que tantas vezes carrega consigo um auspício ou uma condenação, ao afastamento da casa, às provas para tornar-se adulto e depois de maduro, para confirmar-se como ser humano (CALVINO, 1992:35).

Para Alceu Lima, a fábula é construída como um texto argumentativo, pois o enredo é um argumento que reforça a mensagem dessa narrativa. “É necessário ler o discurso metalingüístico da fábula, para não correremos o risco de deixar incompleta a tarefa lingüística da análise do discurso, na qual o texto da fábula se atualiza (LIMA, 1984:64). Ela expressa um tom real de verossimilhança em sua narrativa, permitindo em certas cenas, que o leitor se identifique com as falas nela contida.

Animais, pessoas, e figuras lendárias que as protagonizam são hiperbolizadas e o texto dessas narrativas informa o ato de fala que está sendo realizado: texto metalingüístico. Geralmente, os animais são os protagonistas, mas há textos classificados como fábula em que o animal não é realizador da ação ou não aparece personificado, apenas desempenha uma função importante na narrativa.

2.2 – CONTO POPULAR

Pode-se olhar o conto popular como narrativa que conserva uma matriz, espécie de núcleo genético que, por sua vez, é capaz de se disseminar em outras narrativas. Jacob Grimm descreve esta transformação do conto usando a imagem do ovo ao se quebrar. Não se pode quebrar um ovo sem que uma parte da clara adira à casca. Assim é com o conto, que conserva seu núcleo (a gema), mas tem as camadas que o encobrem (clara e casca) constantemente reelaboradas, já que a falta de um autor específico e o próprio modo de enxergar o mundo em constante mutação promovem essa alteração. Cada pessoa, ao transmitir um conto para seu ouvinte, a ele acrescenta algo de sua própria experiência. O que continua imutável é o núcleo (a gema, na imagem criada por Grimm).

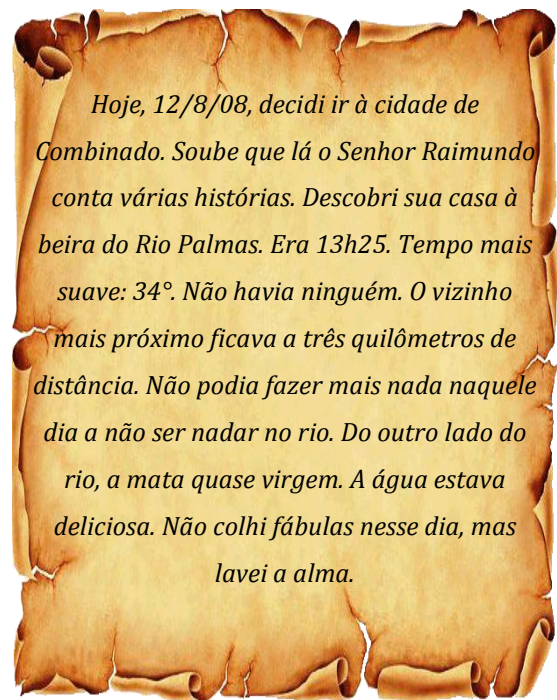


Märchen para a língua alemã, *sprookje*, para o holandês, *conte de fées* para o francês, *fairy-tale* para o inglês, conto de fadas para o português. Esse é o termo – aqui citado em diferentes idiomas - cujo significado é bastante semelhante ao que conhecemos por conto popular, e que só adquiriu sentido de forma literária determinada no momento em que os Irmãos Grimm deram a uma coletânea de narrativas o título de *Kinder-und Hausmärchen* [Contos para Crianças e Famílias].

Cascudo define o conto popular como “uma narrativa sumária de fatos fictícios ou reputados como tais”. Para ele o

Homem sempre gostou de ouvir narrativas extraordinárias, fingidas, acima das misérias cotidianas, na luta pelo próprio sustento. Os gregos e os romanos se não receberam dos orientais a sedução enternecedora das narrativas encantadas, tiveram os seus rapsodos e aedos, que deliciavam os povoados mais compactos, percorrendo os fogos e lares, e cantando as maravilhas que se aquilatam pelas epopéias de Homero e de Virgílio, as quais são transuntos, sínteses do estado da alma daqueles grandes povos (CASCUDO, 1954:517).

Os contos expressam a vontade do contador e extrapolam a natureza humana, tendendo para o fabuloso e para o amor verdadeiro. O contador explora a capacidade de se tornar um profeta do futuro – narra um fato ou um incidente de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real. Ele é capaz de hiperbolizar os personagens com poderes desconhecidos. Os contos produzidos por um escravo, por exemplo, são complementados por camadas de vontades que rondam seu desejo de liberdade, de vitórias em cima do mais forte, de representação da realidade que não condiz com a



sua, assim como afirma André Jolles: “pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo”. (JOLLES, 1930:193). A ideia de “contar com as próprias palavras” estimula realizações sucessivas, fora do universo da realidade, e sempre renovadas.

Assim como nas fábulas, o conto popular permite ao contador acrescentar as ideias e pensamentos que ele acha necessário registrar dentro daquele conto. O cerne continua, mas o revestimento é elaborado de acordo com a vontade do narrador.

2.3 – SAGA

Segundo Jolles, a saga conhece os vínculos e o parentesco de sangue. Todos os acontecimentos na esfera familiar, do clã: nascimento, casamento e morte (JOLLES, 1976:72).

A sagrada escritura dos cristãos, a Bíblia, descreve a saga dos israelitas. Eles começaram a saga com a promessa de Deus feita ao patriarca Abraão, sucedido por Isaac, de quem veio Jacó, que mais tarde seria vendido como escravo ao faraó, rei do Egito. Toda a linha sucessória dos israelitas foi temente a Deus e aos seus ensinamentos. José tornou-se querido no Egito e foi promovido a Governador. Trouxe seus descendentes de Canaã para livrá-los da fome. Após breve prosperidade em terras egípcias, o faraó, sentindo-se ameaçado, decretou que todos os israelitas fossem escravos e que os varões provenientes dos israelitas

fossem executados. Após astúcia dos pais, Moisés foi salvo da tirania do rei sendo criado dentro do reino egípcio. O Faraó não aprovou a ideia de libertar os seus escravos (ordem de Deus a Moisés) e começou a perseguição ao herdeiro dos israelitas. A ajuda divina fez cumprir a ordem. Moisés conseguiu que o povo fosse liberto e rumou em direção a Canaã andando por mais de quarenta anos.

A história dos israelitas mostra que o dever foi cumprido. O patriarca Abraão recebeu o poder do Soberano, que foi carregado por toda a descendência. Pai, filho e irmão foram agraciados pelo próprio Deus com o poder da libertação. A saga foi transmitida oralmente e construiu um universo a partir de uma árvore genealógica. Tal universo manteve-se sempre idêntico, apesar das variações e atualizações sofridas ao longo do tempo. Diz André Jolles que, nesse universo:

O Bem, o Mal, a coragem e a covardia, não são qualidades pessoais, a propriedade já não é posse do indivíduo: a fonte de todo significado e de todo o valor é a família e o destino do homem recai sempre no clã (JOLLES, 1930:76).

A saga é um conceito que evolui e passa a designar uma narrativa ou uma história contada e repleta de ingenuidade, ou uma história lendária. Ao definir a palavra *Sagaraná*⁶⁰, Nilce Martins explica que saga é uma “designação comum às narrativas em prosa históricas ou lendárias, nórdicas, redigidas, sobretudo, na Islândia, nos séculos XIII e XIV” (MARTINS, 2001:439).

Segundo André Jolles, a passagem de uma geração para outra faz surgir a sensibilidade popular. A partir dos pequenos detalhes percebidos pelos sentidos, a imaginação cria e vincula suas composições e acontecimentos às personagens e lugares importantes. Não há distinção rigorosa, no olhar geral, entre saga, conto e mito, mas alguns fatores relacionados à família consagram a saga (Sage). “Toda saga tem por terreno o mito, isto é, a crença numa divindade [...] sem essa base mítica, a saga seria tão mal apreendida quanto a História sem os fatos ocorridos” (GRIMM apud JOLLES, 1954:84).

⁶⁰ Nome de uma obra de Guimarães Rosa.

2.4 – MITO

Ao se conceituar *mito*, foge-se um pouco do da denominação de fábula, lenda, conto popular, saga e adivinha. Consoante Mircea Eliade⁶¹, podemos dizer que o *mito* é a narração de uma história sagrada e verdadeira ocorrida nos primórdios do tempo, quando, com ajuda de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir para determinado povo. A realidade existente pode ser total, o cosmo, ou apenas um fragmento: uma pedra, um totem, um rio ou uma espécie animal ou vegetal. O mito conta ao homem algo que não era e começou a ser. Enquanto que as narrativas como a fábula, a lenda, o conto popular, a saga e a adivinha, segundo Brandão (1987:35), são “narrativas de cunho, as mais das vezes, edificante, composta para ser lida ou narrada em público e que tem o alicerce histórico, embora deformado”. Essas narrativas prezam pelo imaginário e visam à transmissão de uma experiência, de um ensinamento teórico ou com uma dosagem de moralidade. O mito não é uma fabulação vã, mas uma verdadeira codificação da sabedoria prática. Observe-se a pirâmide a seguir:

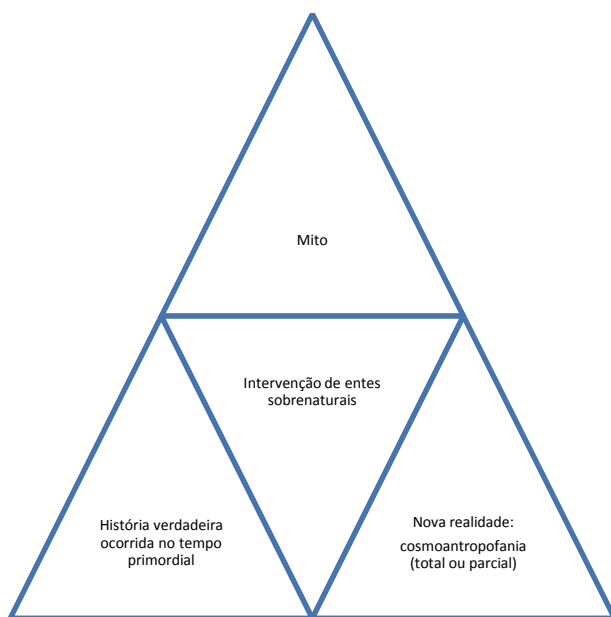


TABELA II

Píndaro, Heródoto e Platão concebem o significado do termo *mythos* no sentido de ficção por oposição a *logos*, ou seja, à história verdadeira. Em Heródoto, o termo assume

⁶¹ ELIADE, Mircea (2007). *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva.

também o sentido de lenda, narrativa não histórica, chegando mesmo a opor-se à verdade. É ainda consensual admitir-se que mitologias formais como as dos antigos gregos e romanos são explicações, em forma de história, do universo, por meio das histórias heróicas dos deuses.

Mythos e Logos, portanto, são, em uma concepção tradicional, antíteses. Duas formas de o espírito humano se manifestar. Enquanto *Logos* é a linguagem da demonstração, o *Mythos* é a linguagem gerada pela imaginação, a gênese.

Produto da imaginação, o mito possui uma cosmologia primitiva. Está na origem da ciência e da filosofia (por deficiência de comprovação) na tentativa de compreensão do universo e da finalidade do mundo e do homem. Segundo Cascudo, fazem parte da alma humana o sonho e o engano:

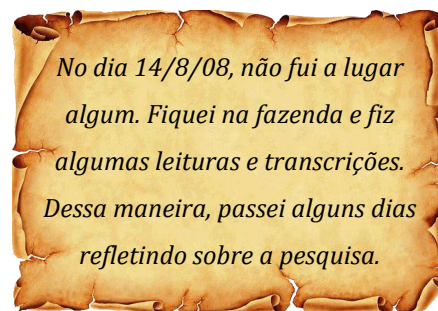
Confundimos com o real os fantasmas da vida, isto é, os produtos de nossa irrequieta fantasia. Na confusão das sombras mentais se fundam as criações mitológicas que se transmitem diversicoloridas de geração em geração através das idades. Nos meios populares mais simples os mitos evidentemente irisam-se e polimorfizam-se ao sabor da simplicidade dos núcleos a que são referidos em narrações singelas (CASCUDO, 1954:516).

O mito é criação. Brandão (1987:38) sintetiza o mito como: “a linguagem imagística dos princípios. Traduz a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro”. O objeto se cria a partir de algo inexplicável por meio de uma pergunta e de uma resposta. Jolles complementa: “é o lugar onde, a partir da sua natureza profunda, um objeto se converte em criação”. Teogonias, cosmogonias, transformações, representações do início e fim do mundo perpassam a mitologia. Gregos, germânicos, hindus são exemplos de povos que criaram uma mitologia, interrogaram o universo com desejo de descoberta. O homem faz a pergunta, o mito responde. No livro do Gênesis, o homem explica a criação do universo que ante a sua criação o interrogava.

O mito não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece “belo” ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações (BRANDÃO, 1987:14).

No princípio criou Deus o céu e a terra. A terra, porém, estava vazia e nua; e as trevas cobriam a face do abismo; e o espírito de Deus era levado por cima das águas.

Deus disse: Faça-se a luz. E fez-se a luz. E viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas. E chamou à luz de dia e às trevas noite; e da tarde e da manhã se fez o dia primeiro. Disse também Deus: Façam-se uns luzeiros no firmamento do céu, que dividiam o dia e a noite, e sirvam de sinais dos tempos, as estações, os dias e os anos [...] E viu Deus que assim era bom (BÍBLIA SAGRADA, GÊNESIS, 1993, VS 1/18).



Na criação do mundo, a experiência e o conhecimento – que precedem todo o conhecimento – correspondem ao saber absoluto. Por meio de uma interrogação, o objeto se cria por si mesmo e manifesta-se na palavra. A força que emana do poder divino cria o cosmo com o uso da palavra profética. O objeto estático adquire movimento. Esse deslocamento denomina-se mito. O universo do caos é substituído por um novo universo. Um objeto sem significado passa a representar um evento efetivo. “Um retalho de pano colorido pode ser símbolo, desde que seja a bandeira que, sob a forma de objeto dê resposta a estas perguntas: Que partido? Que corporação? Que regimento? Que pátria” (JOLLES, 1930:108).

Para finalizar essa breve reflexão sobre o mito, gostaria de citar as passagens clássicas em que Bronislaw Malinowski⁶² tentou demonstrar a natureza e a função do mito nas sociedades primitivas:

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva,

⁶² Antropólogo polonês. Ele é considerado um dos fundadores da antropologia social.

à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (...). Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinados a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los” (ELIADE, 2007:23)

2.5 – LENDA

Na modernidade, há uma extensa lista de nomes que provocam “ressonâncias míticas” no ouvido do homem moderno: “Édipo, Ulisses, Zeus, Aquiles, Electra, Hércules, Rômulo, Vênus, Sansão, Iemanjá. As narrativas míticas são formas discursivas de expressar as diferentes culturas e identidades. Ao trabalhar com tais formas, temos sempre em mente a diversidade da condição humana em sua existência, a partir dos sentidos que uma realidade cultural constrói para aqueles que a vivem.

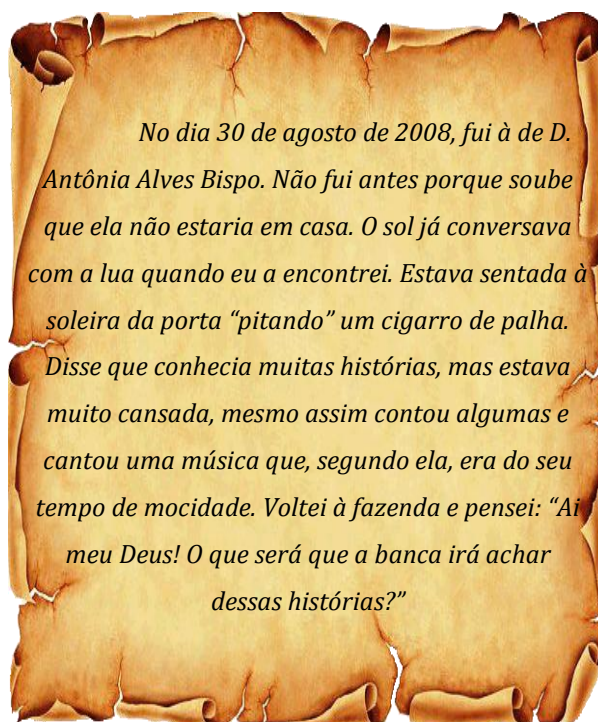
Os mitos oriundos de outras épocas e culturas são falsos, mas de alguma forma carregam a verdade, trazendo-nos, de fato, explicações sobre as condutas humanas de uma maneira particular. Barthes (2001:20) afirma que eles são “uma forma de discurso”, “um sistema semiológico” e “uma modalidade de significação”.

Diante desse emaranhado, como distinguir a narrativa oral “lenda” das demais narrativas populares? As narrativas de cunho popular, cuja origem é oral, meio pelo qual elas são passadas de geração em geração (por várias épocas), tendem mais à semelhança que à diferenciação. Todas se inclinam para histórias miraculosas do sobrenatural e do que dele se aproxima.

Segundo Maria do Carmo Coelho, as lendas apresentam alguns pontos pertinentes:

São narrativas e textos que ora descrevem entes sobrenaturais, ora apresentam uma história; referem-se a acontecimentos do “passado distante”, enfocando feitos de personagens, explicando particularidades anatômicas de certos animais; podem ser contadas por qualquer pessoa a qualquer momento; podem transmitir os ensinamentos e os valores da sociedade à qual estão vinculadas; apresentam regras de conduta; explicam fenômenos da natureza. (COELHO, 2003:88).

As lendas remetem às nossas origens e nos lembram permanentemente quem somos nós, de onde viemos e para onde vamos. São narrativas que discorrem sobre as origens do universo, de seres mágicos, dos sentimentos de um povo e da forma como uma sociedade pode se organizar ao eleger os seus valores. Constituem o patrimônio cultural de um povo, sendo elemento de coesão social, de agregação e de formação da identidade e do comportamento social de seus membros. Entretanto, fica visível que esses pontos supracitados não são suficientes para



caracterizar o gênero lenda, mas sintetiza os anseios de um segmento social ao incorporar em sua conduta ações ou idéias compartilhadas por esse grupo.

2.6 – ADIVINHA

A rede de pergunta e resposta é a narrativa popular denominada adivinha. Para encarar o desafio da adivinha, a resposta requer raciocínio e elaboração rápida da solução: qual é a pergunta, pois a questão proposta é a dissertação da pergunta. Atualmente, essa modalidade de narrativa popular ramificou-se. Jogos infantis e seção de passatempo dos jornais e revistas usam-na, com frequência, na forma de palavras cruzadas.

Ao compararmos a adivinha com as outras narrativas orais, temos uma diferença clara. Na maioria delas é a forma que reproduz a resposta, a adivinha é a forma que mostra a pergunta. Ela é formulada de modo a levar o adivinhador a se embarçar nas teias da descoberta da resposta. Contudo, o jogador tem a certeza de que existe uma solução para a questão formulada. Cabe-lhe resolver o enigma com rapidez.

O homem não relaciona a narrativa adivinha ao universo. Existe o interrogador que elabora a pergunta e outro indivíduo que a recebe e elabora alternativa de resposta. O diálogo existe entre os interlocutores. A mensagem é a pergunta e resposta. O sábio, nessa narrativa, é

a pessoa que detém o saber. O interlocutor o enfrenta e é levado, pela pergunta, a usar suas forças mentais para possuir também o saber e surgir, também, como sábio. A decifração da pergunta é um divertimento para quem pergunta e um suplício para quem a aceita.

- a) O que é que é: joga para cima é prata e quando cai no chão é ouro?
- b) O que é que é: quanto mais anda, mais longe fica?

Ao adivinhar, o adivinhador se mostra em igualdade de sabedoria com o interrogador. O que se percebe numa roda de adivinha é o jogo de perguntas. O questionador, após obter a resposta desejada, torna-se decifrador, ou seja, terá que responder a questão do indivíduo que respondeu anteriormente à questão. Portanto, a adivinha é cifrada de tal modo que esconde o que comporta, retém o que contém. A vida é questionada e o vivente responde baseado no seu modo de ser, na sua experiência de vida.

O intuito da adivinha não é questionar o mundo ou as pessoas sobre a vida, mas divertir aqueles que a jogam. O jogo de perguntas e respostas permite - aos interlocutores - aproximação dentro da comunidade e também é um teste de conhecimentos gerais. O homem, ao jogá-lo, afirma, ainda mais, as relações sociais prazerosas, muitas vezes, esquecidas.

Assim, os elementos aglutinadores das narrativas orais são bastante semelhantes, e nas Fábulas Tocantinenses, apropriam-se de crenças católicas, do desbravio do colonizador, criando histórias fantásticas legitimadas na imaginação e em uma geografia mítica. Por meio de imagens alegóricas, as histórias que me foram contadas constroem uma recusa coletiva ao sistema servil.

Ao analisar as principais narrativas orais, percebe-se a convivência harmoniosa entre elas e não há distanciamento de definições. Há pequenas diferenças em relação ao tipo e à maneira de se caracterizar, própria do mundo narrativo. Em todas as experiências humanas elas estão inseridas. Ao buscar compreender todas as narrativas, entende-se que nelas encontra-se a sociedade que as formula. O potencial simbólico das fábulas só pode ser compreendido quando se atenta para os seus significados locais.

O capítulo III, mostrará as funções dos personagens baseadas na *Morfologia do Conto Maravilhoso* de Propp e também apontará as experiências e valores registrados nas Fábulas Tocantinenses.

CAPÍTULO III

O CAMINHO DOS PERSONAGENS

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, vibração e movimento, contínua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão, e cachoeira no meio do mato (CASCUDO, 1984: 27).

Vladimir Propp, formalista russo, publica, em 1928, o livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Sendo um dos pioneiros no século XX a estudar a estrutura narrativa, ele se concentra no estudo de diversos contos de uma coletânea russa, cujo resultado foi a construção de um modelo geral de descrição e de funcionamento que permite classificar os contos, não segundo seu assunto, mas de acordo com a sua estrutura. O elemento mais importante, para Propp, está nas regras estruturais que regem uma narrativa e não em seus elementos. Por isso, realiza uma descrição dos contos segundo suas partes constitutivas e as relações dessas partes entre elas e com o todo.

Com a *Morfologia*, o autor define a descrição dos contos segundo as suas partes constitutivas. Ao analisar e comparar a distribuição dos motivos em diversos contos, Propp descobriu que, muitas vezes, os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes. Muitas são as situações, quando se comparam contos diferentes, que se resumem em uma mesma ação na qual o que muda são os nomes e os atributos das personagens, mas não suas funções. Atos idênticos podem ter significados diferentes e assumir funções diferentes na medida em que os elementos morfológicos da ação, sempre em relação ao contexto do conto, sejam diferentes.

Um aspecto importante que ressalta disso tudo é a possibilidade de o leitor ver satisfeita sua curiosidade intelectual, na medida em que esse estudo o leva a compreender como funciona a mecânica de estruturação dos contos.

Propp descreve mais de trinta funções, chegando à conclusão de que todos os contos são iguais, no que diz respeito à estrutura. Ao estudar um conto, decompondo-o em partes, deixa claro que ele pode servir de matriz para um novo conto, ou seja, a partir de seu número finito e de sua esquematização é possível criar outras situações que movam os personagens, mas que correspondam às funções do conto anterior. As ideias de Propp contribuíram e auxiliam, ainda hoje, o estudo e a criação de modelos de análise de contos.

Seguindo o que foi dito acima, os caminhos percorridos para encontrar a casa dos três irmãos, o castelo da princesa suja, o túmulo da Invejosa foram fantásticos e ao mesmo tempo instigaram a descoberta de novas façanhas. Durante o percurso houve encontro amistoso com o coelho, a onça, o sapo e o macaco. Beirar o rio e encontrar o bicho de um olho só foi arriscado. Todos os encontros tiveram uma finalidade basilar: registrar as histórias, as experiências de vida nelas contidas e seus narradores. Assim, as fábulas encontradas nos vales encantados da memória dos contadores - e que compõem o *corpus* dessa pesquisa – serão analisadas segundo o modelo das **funções do personagem**, com base na teoria de Propp.

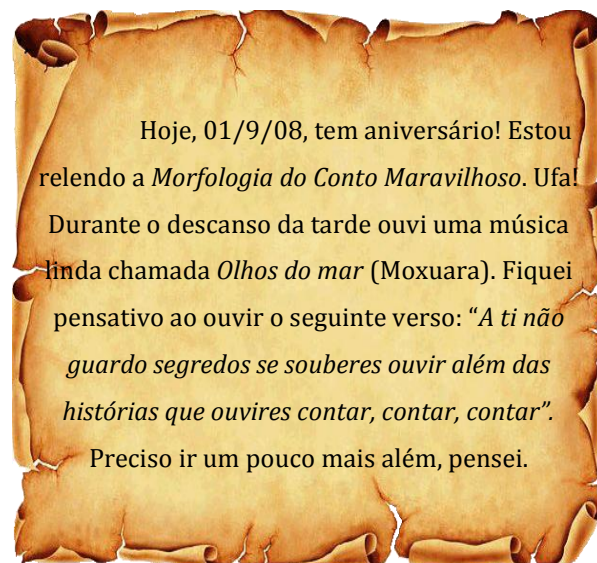
Neste capítulo, trabalharei as funções dos personagens das seguintes fábulas: *Os três irmãos* (F⁶³1⁶⁴); *A promessa que tinha* (F2); *A princesa suja* (F3); *A invejosa* (F4), *O coelho, o macaco e a onça* (F5). A escolha delas repousa no tema abordado, pois a diversidade e a variedade de que são constituídos os contos não permitem a “obtenção de precisão e clareza na resolução dos problemas relacionados com o assunto⁶⁵”. A afirmação da origem de um fenômeno deve ser feita após sua descrição. Propp postula que caracterizar os contos de magia segundo o enredo é impossível por causa de sua permutabilidade. Há permutação das partes constituintes de um conto para outro sem nenhuma alteração. Observe-se o exemplo na história de *A invejosa* contada por Zélia Belo de Almeida: “Tinha uma moça nessa região que vivia c’á mãe. Aí era um pobreza só...”. Esse trecho pode se transmutar em vários outros. A moça pode ser substituída por um rapaz, um vizinho, uma amiga, uma órfã. A região pode ser em outro estado ou país: no Rio Grande do Norte, no Japão, na Austrália. O acompanhante no lar poderia ser o pai, o amigo, a vizinha, o rei, a rainha. Para Propp, o estudo da estrutura de todos os aspectos do conto é que permite a compreensão das leis de sua construção:

⁶³ O signo “F” significa fábula.

⁶⁴ O número 1 (um) significa a sequência..

⁶⁵ Propp, Vladimir (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro. Forense Universitária. P. 6.

Se não soubermos decompor um conto maravilhoso em suas partes constituintes, não poderemos estabelecer nenhuma comparação exata. E se não soubermos comparar – como poderemos projetar uma luz, por exemplo, sobre as relações indo-egípcias, ou sobre as relações de fábula grega com a fábula indiana etc.? (PROPP, 2006:19).



Os seguintes aspectos das Funções dos Personagens a serem analisados nesse capítulo são: A Assimilação; Os Casos de Dupla Significação; Distribuição das Funções entre os Personagens; Meios de Inclusão de Novos Personagens no Decorrer da Ação; Os atributos dos personagens e sua significação. Todas as funções analisadas tentarão mostrar, além do universal, o que existe de experiência local nas Fábulas Tocantinenses.

3.1. FUNÇÕES DOS PERSONAGENS NAS FÁBULAS TOCANTINENSES

Há uma ordem ditada pelas próprias Fábulas Tocantinenses - como nos Contos Maravilhosos – no tocante às funções dos personagens. Para cada função, como o próprio Propp fez, farei uma descrição de sua significação e em seguida a ilustração por meio de exemplos. Todas as funções seguem um mesmo eixo e não vários eixos diferentes, mas nenhuma função exclui a outra. Observe-se o esquema na tabela abaixo:

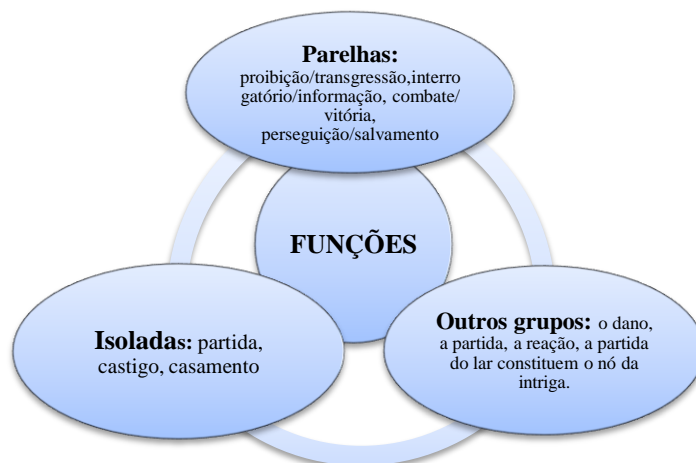


TABELA III

Segundo Propp, o “Conto Maravilhoso, habitualmente, começa com uma certa situação inicial”⁶⁶. Esse fato é percebido também nas fábulas. Mas caberiam todos os aspectos do Conto Maravilhoso nas Fábulas Tocantinenses? A convenção que usarei para assinalar as funções será a numeração romana. Assim, para a situação inicial das Fábulas, tomarei do algarismo romano “I”. Após a situação inicial, vêm as seguintes funções: Um dos membros da família sai de casa (II); Impõe-se ao herói uma proibição (III); transgressão da proibição (IV); o antagonista procura obter uma informação (V); o antagonista recebe informações sobre a vítima (VI); o antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (VII); a vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (VIII); O antagonista causa dano ou prejuízo a um dos membros da família (IX).

3.1.1 – Um dos membros da família sai de casa (II).

O afastamento no conto maravilhoso pode ser de uma pessoa mais velha ou não. As formas habituais de afastamento são para o trabalho, para o campo, para a mata, lugares distantes. Vejamos na história *Os três irmãos*:

Disse que era três irmãos. E aí o pai deles ficou cego. Ele tinha recurso mais era pouco. Aí então saíram para caçar um remédio pra por no olho do pai pra ele fica são. Saíram todos os três numa hora só. Aí chegaram lá na frente aí apartaram. Cada um seguiu uma estrada. (TRECHO DE F1).

Nesse caso não se afastou a pessoa mais velha, mas os membros da geração mais nova. A situação inicial foi a cegueira do pai. Também se pode afirmar que era um trabalho – o motivo para o afastamento. Teriam que procurar remédio para que o olho do pai ficasse curado. Lê-se no *Dicionário de Símbolos* que o olho simboliza o espelho da alma. A humanidade sempre atribuiu aos olhos um efeito mágico e protetor. Um olhar na credence popular pode gerar magias malignas como o mau olhado - benzedura impera como soberana terapia. Então, o afastamento já prenuncia façanhas contrárias, perigo e cura.

⁶⁶ Idem, p. 26.

Na história *A promessa que tinha* quem se afasta é o membro principal da família: “Agora tem um rapaz que foi trabalhar numa casa onde o marido a e mulher e uma filha só trabalhava nua”. A necessidade de buscar algo melhor: o trabalho afasta o herói de sua casa. Agora o predestinado não busca cura. O estranhamento de costumes é a baliza que permeará a história. Será que ele irá resistir a tamanha tentação e volúpia? O afastamento para um lugar diferente daquele de sua tradição pode ser a libertação da submissão, já que a nudez traz à mente a lembrança de que todos nós nascemos nus. O ninho protetor que é a casa não envolve mais o herói após a partida.

Na narração de *A princesa suja*, o afastamento de casa também é decorrente da necessidade. O personagem heróico, por salvar a princesa da acomodação do mundo, parece vir de um lugar distante do reino. O periférico é ultrapassado pelo homem corajoso e pobre, após a desistência de pessoas que viviam em reinos. As forças conspiraram para ascensão do personagem.

Essa história minha mãe contava pra gente quando a gente era menina ainda. Tinha um rei que tinha uma filha. Nenhum rapaz aproximava pra casar porque o rei dizia: quem casar com minha filha vai um segredo. (TRECHO DE F3).

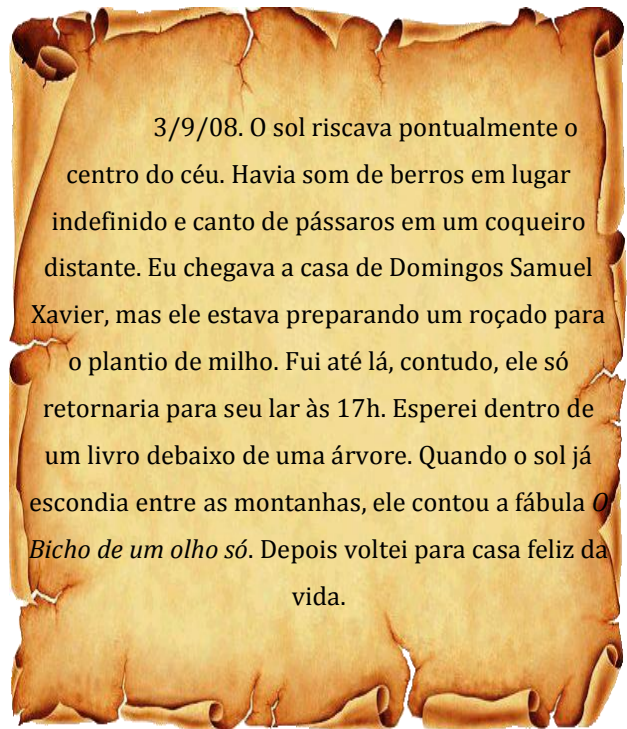
Um dos motivos da saída de casa é a obediência à chamada do herói. Sair do lar é deixar a ordem cósmica e penetrar no desconhecido, em sentido literal. Por outro ângulo, aquele membro da família que busca o destino, leva consigo valores e tradições de seu berço. É como se a casa fosse um símbolo do corpo humano. De acordo com o budismo, o corpo abriga a alma por um tempo curto. Na interpretação psicanalítica, a relação corpo-casa figura de maneira ainda mais detalhada:

De modo que a fachada da casa corresponde à aparência exterior; o telhado, à cabeça, ao espírito ou à consciência; o porão, aos instintos, aos impulsos e ao inconsciente; a cozinha, às transformações psíquicas (LEXIKON, 2007:47)

A saída de casa, mesmo que por meio da necessidade, representa também o amadurecimento e o enfrentamento do mundo. Como ocorre por meio de magia ou ajuda de um ser mágico, a recompensa já está à espera. Abandonar o lar já demonstra que o herói conseguiu o primeiro passo rumo à conquista do objetivo.

A *invejosa*, outra fábula analisada, também devolve ao mundo o destino da personagem. Por meio do trabalho e devido à necessidade, atinge o ápice da riqueza. Veja-se:

Tinha uma moça nessa região que vivia cá mãe. Aí era um pobreza só. Não tinha nem um poquim de dinheiro. Pra consegui algum dinheiro a mãe e a fia procurava fruta no cerrado pra vendê no povoado, na cidade. As fruta de que mais gostava era o articum (TRECHO DE F4).



No trecho acima, percebe-se que o afastamento se dá com a ida ao cerrado para apanhar fruta, por meio de dois personagens com especificidades diferentes. Um é a mãe e o outro é a filha. Geralmente, nas histórias de magia, são membros de um mesmo patamar: os pais, os irmãos, o príncipe. Na narrativa, *A invejosa*, o distanciamento provisório do lar acontece com a ajuda da mãe. Além da necessidade, é como se a mãe incentivasse a filha para o afastamento já premeditando o acontecimento de algo maravilhoso. No momento em que a heroína, a filha, afasta-se do lar, é como se deixasse o mundo cotidiano e fosse envolvida por doses de magia que anestesiasses a alma e lhe confortassem as dores da dificuldade.

Na fábula *O coelho, o macaco e a onça* existe afastamento. A onça, principalmente, vive a passear. O passeio indica o deslocamento da personagem. Segundo Propp, fazer uma visita, sair para passear, pescar, apanhar frutas, todas essas ações indicam o afastamento:

A onça tinha muita vontade de comer macaco, mas macaco sobe nos oio do pau cumê que eu como um macaco daquele. Macaco pulano digáingái. A só ficava oiando pra riba. Eita como é que eu faço pra cumê macaco? É que disse que é gostoso. Preciso cume um macaco daquele. Ah já sei vou dá uma de enganchada num lugar e chamo eles pra mim tirar, me socorrê. A onça entrou debaixo de um pau de oco (TRECHO DE F5).

Os macacos vivem de galho em galho. Para conseguir alimento, a onça tem que se deslocar, mesmo dentro de seu *habitat*. O passeio com segundas intenções leva o personagem

ao distanciamento de seu lar. A fome seria a causa do passeio, do afastamento. A onça é considerada a traidora na cultura popular. Segundo os índios, a onça chega de mansinho fingindo ser amiga. Imita perfeitamente os piados e berros de quase todos os pássaros e animais, a fim de atraí-los para perto de si. Quando procura espaiar pela mata, fica pensando no que fará para matar a fome. Astuta e perigosa, sabe pescar. Bate com a cauda na água imitando a queda de frutos e quando o peixe se aproxima, fisga-o. Todas as peripécias feitas pela *amiga onça* – como é chamada pelos animais – são realizadas a partir do afastamento. A apreciação do alvo é necessária, desse modo, o afastamento se dá por meio do passeio.

Ao observar a saída do personagem de sua casa nas fábulas trabalhadas, percebe-se que a necessidade e a procura de trabalho são as causas principais do afastamento. O personagem do conto transita pela realidade das pessoas do sudeste do Tocantins. A maioria dos jovens é chamada à aventura nas metrópoles distantes para conseguir a desejada recompensa da jornada, o trabalho. Observe-se o gráfico abaixo: F1, F2, F3, F4 e F5 designam as fábulas contadas seguidas do motivo: Um dos membros da família sai de casa. Na F1, os irmãos têm a motivação necessária para o afastamento: a cura do olho do pai. A cegueira do pai representava a falta de conhecimento das ações dos filhos. A cura representa enxergar o bem e o mal de cada um. O afastamento gerou reflexão e autoconhecimento. Na F2, o motivo é a busca de uma vida melhor. As provações mundanas que a ausência do lar oferece são vividas, apreciadas e vencidas. A F3 faz o homem comum diferenciar-se dos demais. Principalmente ensina o trabalho por meio da ação mesma de trabalhar. À propósito do que a princesa aprenderia, pode-se dizer que ele já era mestre. A princesa também se diferenciava das outras por aspectos contrários: sujeiras. A sujeira do espírito, do coração, ausência de bondade, falta de relacionamento pessoal. O afastamento do personagem da periferia carregado de atitudes e virtudes fez, por meio de métodos simplórios, com que fosse reconstruída na alma da nobre princesa a valorização da simplicidade e dos cuidados. O herói também passa por provações com o afastamento na F4. O trabalho é a única maneira de evitar a derrota e galgar os degraus na escada das venturas. Afasta-se para colher frutas que lhe trarão riquezas. Ao colhê-las, o personagem mostra-se maduro para viver desafios vindouros.

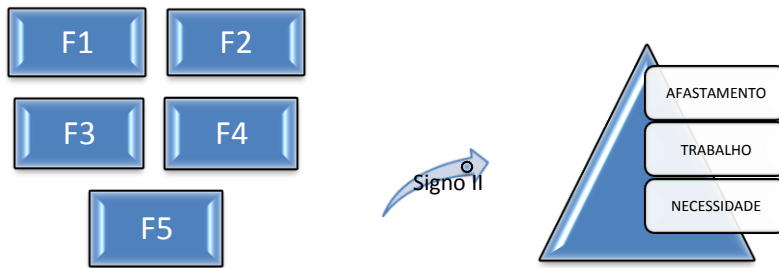


TABELA IV

F5 oferece ao personagem um passeio à mata para concretizar o afastamento. A aventura pode ser um mero acaso, mas ele a aceita inconscientemente como parte da viagem. Sobre isso Campbell postula que

Um erro revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como demonstrou Freud, os erros não são um mero acaso, são antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos (CAMPBELL, 2008:60).

A sequencia da fábula impõe ao personagem uma proibição após o afastamento. O direito ao prêmio da conquista dependerá da travessia do penhasco.

3.1.2 – Impõe se ao herói uma proibição (III)

O interdito é o início das barreiras que o herói enfrentará, o que o levará a criar situações para superá-la. Pode haver interditos sem relação alguma com o afastamento. Para Propp:

A situação inicial dá a descrição de um bem-estar particular (...). Este bem-estar serve, evidentemente de fundo contrastante para a adversidade que virá. O espectro dessa adversidade, embora invisível, paira sobre a família feliz (PROPP, 2006: 28).

O afastamento de um membro da família ou a adversidade anunciada de forma invisível prepara a desgraça, anuncia contradições e turbulências no caminho escolhido. Informa que a transgressão extingue a existência de um herói construído apenas de ternura, mas capaz de batalhar e vencer as adversidades e o mal com sua benevolência e coragem. Na F1, os personagens que se afastam do lar têm um interdito: todos têm que se encontrar na mesma época e no mesmo lugar. A vivência harmoniosa que perpassava a aparência de bem-estar daquela família anunciava uma adversidade futura.

Aí chegaram lá na frente aí apartaram. Cada um seguiu uma estrada. Vamos nos encontrar aqui. Marcaram a época de encontrá lá de volta. Quem chega primeiro espera o outro (TRECHO DE F1).

O lugar marcado para o encontro após o retorno sugere uma encruzilhada, uma bifurcação, já que cada um seguiu um caminho. A simbologia de encruzilhada retrata a passagem de uma fase da vida para outra, ou da vida para a morte. Os demônios e bruxas se encontram nos cruzamentos das estradas. Na mitologia grega, Édipo mata o pai em uma encruzilhada.

O interdito é apenas uma de várias fases que provará antes da recompensa. Freud, segundo Campbell, sugeriu que “todos os momentos de ansiedade reproduzem os dolorosos sentimentos da primeira separação da mãe”. O lar abandonado, que é um espaço sagrado - o centro do mundo - é desligado do personagem, ficando apenas seus ensinamentos no inconsciente.

A proibição de questionar o que era a promessa na F2 reforça o interdito sob a forma de um pedido, conselho ou promessa. Mesmo de maneira mais branda é um interdito. Veja-se:

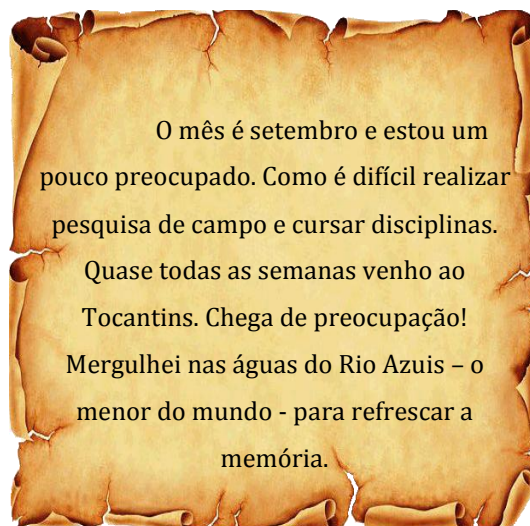
A promessa era a seguinte: em riba da mesa tinha uma cabeça seca de gente. Aquele que trabaiasse ali que não precurasse o que é isso aquele não tinha nada. Aquele que precurasse o que é isso matava. Eles tudo nu. Marido, mué, filha tudo nu. É promessa. E nunca tinha achado um pra trabaiá ali na hora do almoço sem que precurasse o que é isso. (TRECHO DE F2).

O objeto proibido era instigador. Permanecia diante do personagem sugerindo a transgressão. O espectro do não saber o significado corroia a mente do herói. Platão compara a cabeça ao universo: é um microcosmo. A cabeça em cima da mesa simboliza a força guerreira do adversário que o personagem da história enfrentaria ao transgredi-la. Ao mesmo tempo a nudez representa a força iniciática que o herói provaria. Seus costumes e hábitos experimentam novas experiências, outras leis. Ao mesmo tempo, a nudez mostrava mudança de costumes, mas também proibição de questionamentos. Uma nova vida começa para o herói quando de seu afastamento, ao conhecer o primeiro embate na proibição.

Em F3, o interdito também aparece sob a forma de conselho ou pedido: o personagem heróico tem que guardar um segredo. Jamais o deve revelar:

Ela tem um segredo então não pode revelar ninguém esse segredo. E aconteceu que ninguém queria. Depois veio um pobretão e falou que iria casar com a filha do rei. Seja lá o que for. Eu vou casar. Os demais tinham medo. Qual seria esse segredo? (TRECHO DE F3).

Guardar o segredo gera tortura do personagem periférico. No inconsciente há a vontade de revelar o segredo, a angústia causada pelo acúmulo de informação, mas o consciente luta e reprime o desejo. Jean Chevalier e Alain Gueerbrant escrevem o seguinte sobre o segredo:



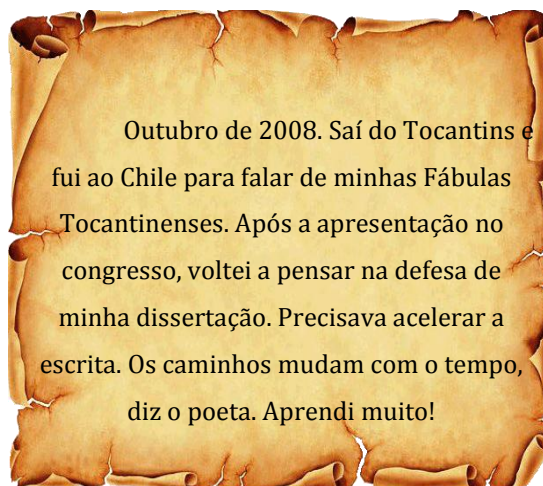
O segredo é um privilégio do poder e um sinal de participação e poder. É igualmente ligado à ideia de tesouro e tem seus guardiões. O segredo é também fonte de angústia pelo seu peso interior, tanto para aquele que o guarda quanto para aqueles que o temem”. (CHEVALIER & GUEERBRANT, 2008:808).

É inerente à alma humana não querer reter apenas para si um mistério. Na F3, a mente humana procura soluções para se desvincular do segredo ou poder revelá-lo. A proibição é temporária. Logo a transgressão rompe a proibição abrindo novos horizontes ao herói na sua jornada.

A proibição que se percebe em F4 é a proposta – aspecto transformado da proibição. A proposta oferecida ao personagem é o casamento. Essa é a instituição que preside à transmissão da vida. A prostituição sagrada amparada pelas bênçãos dos deuses ou de Deus. O que aconteceria com a transgressão da proposta? De fato prosseguia seu destino que já foi traçado desde o nascimento. Jung considera o casamento como a conciliação do inconsciente, princípio feminino, com o espírito, princípio masculino. A proposta é oferecida a quem é capaz de honrá-la. No caso da moça da F4, que colhia frutos no cerrado, ela representa a pureza, uma pureza destruidora da maldade.

Num dia bem claro, a fia coía alguns fruto no cerrado e escutô uma voiz que dizia menina pura e bonita qué casá comigo? Cum muito mas muito fugiu gritano. Chegou na casa da mãe sem fruto pra vendê contou o causo pra mãe que escutô com muita atenção e tamém medo. (TRECHO DE F4).

Há proibição em F5? A onça apresenta o desejo de comer o macaco. Sabe que tal ato representa perigo. Esse desejo intenso é o interdito. É possível se alimentar do macaco que ela chama de amigo. A lei da vida rege a proibição de ferir ou matar o personagem amigo – amigo da onça⁶⁷. Transgredi-la é violar a lei natural da harmonização do cosmo.



Eita como é que eu faço pra cumê macaco? É que disse que é gostoso. Preciso cume um macaco daquele. Ah já sei vou dá uma de enganchada num lugar e chamo eles pra mim tirar, me socorrê. (TRECHO DE F5).

No folclore brasileiro, a onça representa a força bruta, a estupidez enérgica, um felino violento. O bem-estar aparente que a onça assinala na F5 também gera a proibição. Desejo e bem-estar conspiram para uma futura transgressão.

Nas Fábulas Tocantinenses, os aspectos da proibição impostos ao herói figuram entre o bem-estar – forma aparente da adversidade - e o pedido, a proposta. A submissão a uma regra de vida conforme o simbolismo religioso. Como reza a Bíblia em Gênesis, 2; “É puro o que pode aproximar-se de Deus, impuro o que faz inapto ao culto divino ou excluído dele”. Os animais puros são os que podem ser oferecidos a Deus. A proibição na psicanálise equivale à censura e se transforma em obediência com o desenvolvimento da consciência. A censura não é impositiva pelo hábito ou temor, mas pela lei moral.

Valores seculares arraigados nas tradições dos costumes religiosos aproveitam a sensação de bem-estar do herói e fazem a proposta, pedindo ao inconsciente que o livre de

⁶⁷ Segundo o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, amigo da onça significa falso amigo, costumando procurar situações difíceis para os outros; Origina-se de um conto popular, também corrente na América Latina, em que dois amigos conversam sobre a possibilidade de um deles deparar com a onça e disparar-lhe a espingarda: - E se o tiro falhar? – Recorro ao revólver. - E se não o encontrar? – Ataco à faca. – E se a faca quebrar? – Fujo. – E se a onça o perseguir? – Trego numa árvore. – E se não existir uma árvore/ - Diz o outro: então você é amigo da onça ou meu amigo? (CASCUDO, 1954:636).

toda impureza do mundo real. Que concretize o casamento da moça plebéia com as conquistas escondidas na razão. A aparência de bem-estar, o desejo, o pedido, o conselho, a promessa guiam os passos do personagem que parte para a aventura da vida.

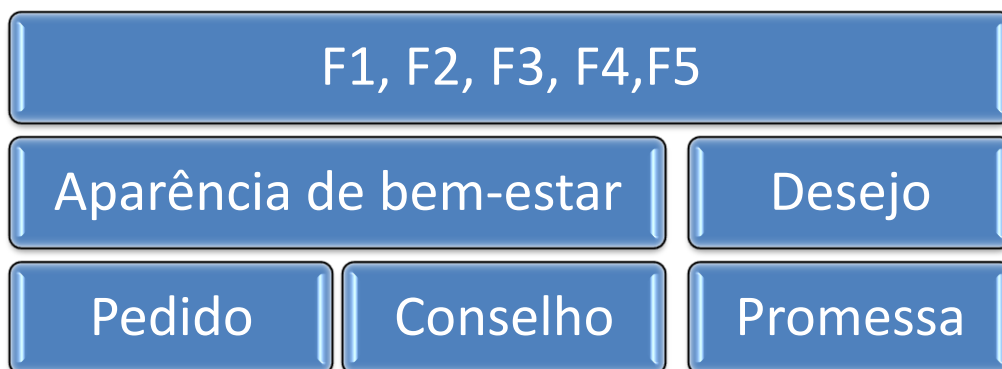


TABELA V

3.1.3– A proibição é transgredida (IV)

O interdito (III) e a transgressão (IV) constituem para Propp “um elemento par”. Geralmente a transgressão acontece com o aparecimento do antagonista - causador da desordem. O signo IV às vezes ocorre sem o signo III – a protagonista inicia as barreiras da aventura sem o interdito. Sobre a intervenção do antagonista, diz Propp:

Seu papel consiste em destruir a paz na família feliz, em provocar alguma desgraça, em causar dano, prejuízo. O inimigo o herói pode ser tanto um dragão como o diabo, ou bandidos, a bruxa, a madrasta, etc. Visto que no decorrer da ação aparecem, em geral, novos personagens”. (PROPP, 2006 :28).

A proibição transgredida na F1 acontece no momento que a aparência de bem-estar se transforma em inveja. O irmão caçula consegue o remédio e cura o pai. No lugar marcado encontra com os irmãos e explica a aventura passada para conseguir a cura. Querendo agradar ao pai, sacrifica o irmão caçula e subtrai o medicamento. A encruzilhada anunciava a morte do herói. Mas o herói não completaria sua jornada? Mais adiante o fato será explicado. O importante é a afirmação dos irmãos mais velhos como antagonistas da fábula.

Nessa época o povo viajava de a pé ele deitou debaixo de um pau e pegou um cochilão aí sonhou com uma pessoa falando pra ele que a pena do papagaio pra ele torrar e por no olho do pai que ele ficava bom. Mas ele tinha que pegá a pena do papagaio antes dela sentar no chão. Tinha que correr e pegá ela ainda no ar. Quando ele assustou do sonho tinha um papagaio sentado bem em cima do pau que ele tava deitado aí o papagaio voou e caiu uma pena. Ele saiu correndo até pegou a pena

do papagaio. Daí mesmo ele voltou e também chegou na época dos irmãos voltar e encontraram. (TRECHO DE F1).

A desordem causada pelos irmãos mais velhos à situação harmoniosa inicial é consequência do trabalho dual. Ao eliminar o irmão caçula, o dualismo impera. O mundo tornou-se dualista. O simbolismo enxerga o número dois carregado de antíteses. Luz e sombra, vida e morte. Simboliza a duplicação, o antagonismo, o conflito, a separação. Um carro de boi não anda com três bois. A complementação dos pares é necessária para que a caminhada heróica chegue ao propósito final. Campbell chama a transgressão de “passagem do primeiro limiar”. Além do bem-estar aparente, perigos e contrastes que povoam a aventura do herói o esperam lá adiante:

Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo, da mesma forma como, além do olhar paternal, há perigo para a criança e, além da proteção da sociedade, perigo para o membro da tribo” (CAMPBELL, 2008:82).

Na F2 - *A promessa que tinha* - a transgressão é sutil. O antagonista espera que o herói pergunte o motivo da cabeça humana permanecer em cima da mesa. O protagonista não deixa de questionar, mas o faz no seu mundo interior. Tem consciência das forças do agressor e de seu poder de destruir a paz.

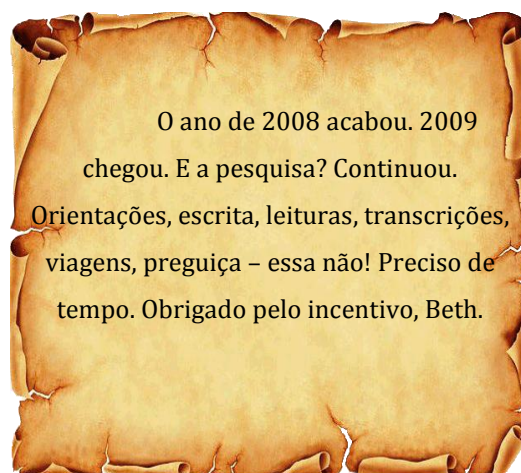
A promessa era a seguinte: em cima da mesa tinha uma cabeça seca de gente. Aquele que trabalhasse ali que não precurasse o que é isso aquele não tinha nada. Aquele que precurasse o que é isso matava. Eles tudo nu. Marido, mãe, filha tudo nu. É promessa. E nunca tinha achado um pra trabalhá ali na hora do almoço sem que precurasse o que é isso (TRECHO DE F2).

A nudez dos membros da família para a qual o jovem herói trabalha é a tentação que causa desordem. A sensualidade, a vaidade lasciva e provocante tenta desarmar o espírito do herói em benefício da matéria e dos sentidos, instigando-o a questionar o objeto de desarmonia do ambiente: a cabeça. Por outro lado, o fato de estarem o protagonista vestido e os membros da casa nus demonstra que o herói continua preso no seu corpo e não está pronto para o nirvana. A vestimenta impede a volta às suas origens divinas. Quando descobrir o significado da nudez, ficará conscientemente esclarecido da transgressão.

O homem pobre da F3 - *A princesa suja* - não se importou com o segredo a aceitou casar-se com a Princesa Suja. Transgrediu as barreiras da diferença e também do

questionamento. O casamento também foi a proposta iniciática e a forma de desvendar o segredo. O herói sabe das consequências e está ciente de que o retorno sem completar a prova é impossível:

(...) E aconteceu que ninguém queria. Depois veio um pobretão e falou que iria casar com a filha do rei. Seja lá o que for. Eu vou casar. Os demais tinham medo. Qual seria esse segredo? Ele teria que guardar pro resto da vida, né. E ele casou. Ele era muito pobre, né? Aí casou, né? (...). (TRECHO DE F3).



A revelação do segredo ao herói o qualifica e reforça sua capacidade, sagacidade, inteligência e principalmente competência para seguir a jornada. Existe um ditado popular que diz: “Não se deve dar pedras preciosas a porcos”. O ato heróico do casamento revela o segredo da princesa, determinando a transgressão da proibição com bravura.

O medo é superado na F4 e a moça transgredir a proibição ao aceitar o pedido de casamento com a voz misteriosa. A resposta positiva à voz foi dada logo cedo. Infere que, provavelmente, é de manhã. Segundo o *Dicionário de Símbolos*⁶⁸, a manhã simboliza “o tempo em que a luz está pura, os inícios, onde nada está corrompido”. O frescor matinal representa a brisa do paraíso que nutre o herói de confiança e dá-lhe força para enfrentar os empecilhos malignos que a transgressão oferece.

Depois das duas ficá carmas a mãe falô pra fia casá com a voiz que pedia a moça em casamento. Falava aceita, né? Aceita, aceita. No outro dia a fia foi de novo pegá fruto pra vendê. Tava com medo, mas queria sabê de quem era a voiz do mato. Chegano lá escutô de novo: pureza de moça quê casá comigo? Tremeno e com muito medo quis sabê de quem era a voiz. Falou gaguejano quem era. A voiz falô que num pudia dizê quem era, né? E num falô memo. Num pudia revelá quem era até o dia do casamento. Falô com voiz doce e de homem encantado pra moça num tê medo. A moça falô pra voiz que dava a resposta do pedido no outro dia. No outro dia acordo cedo e foi pro mato. (TRECHO DE F4).

⁶⁸ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2008). *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro, José Olympio.

A heroína ultrapassou a barreira da proibição chorando. Chorando o afastamento da casa, a proibição que não existia mais. Era doloroso, mas não podia retornar ao mundo anterior. O mundo de pobreza e mazelas fora enterrado e substituído por outro, cheio de oportunidades e desafios. A folha do álamo⁶⁹ tremulava com as lágrimas que caíam sobre os passos rápidos do transgressor.

Com a transgressão na fábula: *O coelho, o macaco e a onça* (F5), o antagonista disfarçado de herói é desmascarado. Aparece o verdadeiro agressor. A onça quebra a harmonia do lugar, mas o herói só entra em cena após a caracterização da verdadeira personalidade da onça. Segundo Propp, as formas de transgressão correspondem às formas do interdito.

A onça entrou debaixo de um pau de oco. A onça, né? entrou debaixo de um pau de oco. A macacada pulano... aí ela: Ó amigo macaco me socorre pelo amor de Deus eu tô aqui há três dias sem cumê e sem bebê. Me tira daqui (...). O coelho lá de longe escutando aquela baruera de macaco. Kué, kué qué qué qué! Eu vou vê diabo é aquilo lá. O coelho correu prá lá. (TRECHO DE F5).

O coelho – herói agora revelado – deixa o descanso e parte para a realização de suas peripécias. Deixa seu lar e segue seu destino. Proibição e transgressão constituem um único elemento na destruição da paz. A astúcia do herói é tamanha, que mesmo no momento de sono permanece com os olhos abertos. Segundo Chevalier, “lebres e coelhos são lunares, porque dormem durante o dia e saem aos pulos de noite, porque sabem, seguindo o exemplo da Lua, aparecer e desaparecer com o silêncio e a eficácia das sombras. A sensação de bem-estar é quebrada por meio da curiosidade. Ao invés do antagonista se aproximar furtivamente, quem faz tal ação é o coelho, numa inversão de papéis.

3.1.4 – O antagonista procura obter uma informação (V)

O antagonista ou falso herói realiza um interrogatório com a finalidade de descobrir pistas a respeito do herói. As maneiras de interrogação acontecem por meio de uma forma transformada, ou seja, uma pergunta indireta ou, em casos isolados, feitas por outras pessoas - a pedido do antagonista - durante as buscas por pistas que o levem ao herói.

⁶⁹ A folha do álamo também é símbolo de lamentação.

Seguindo a estrutura binária, o malfeitor consegue se apossar das informações que deseja. Em *Os três irmãos* (F1), a dupla de irmãos recebe do caçula as descrições do objeto que procuravam, sem que haja questionamentos ou busca por informações. Mesmo não questionados, os irmãos mais velhos apossam da notícia de que o irmão caçula havia encontrado o medicamento que curaria o pai. Sabendo da resposta desejada, partem em direção ao herói e o matam.

A informação é também uma forma de aproximar o antagonista do protagonista. Por meio dela é que o discurso flui e costura o enredo das histórias. A resposta dos questionamentos realizados pelo malfeitor é geralmente o ponto fraco ou o mistério que fortalece o herói. A informação enreda o enredo. Auxilia na construção de barreiras ou novos meios para impedir o triunfo da vítima. O bem-estar conseguido ou vindouro do herói é obtido por meio da informação repassada que causa inveja e desconforto ao antagonista.

A intenção dos antagonistas não era agradar e curar o pai, mas mostrar que eram fortes e inteligentes para ganhar recompensas sem esforços. Entretanto, a humildade é a aliada do herói no combate às desventuras do caminho. A cura que o caçula trazia era a informação da solidariedade, mas o repasse para todos que dela precisavam não foi possível no momento, e o conto precisa prosseguir.

Na fábula *A promessa que tinha*, o personagem aparentemente não questionava, apenas inconscientemente: o questionamento do falso herói não acontece nessa fábula. A cabeça na mesa representa a ameaça e o herói está consciente do perigo que o circunda. **O signo V nem sempre acontece nas Fábulas Tocantinenses.** Objetos que confrontam a realidade do cotidiano do herói podem designar perigo, mesmo sem contestações. Na narração percebe-se a ausência de questionamentos do antagonista com o intuito de obter informações a respeito do herói.

E nunca tinha achado um pra trabiá ali na hora do almoço sem que precurasse o que é isso. Tudo morria. Esse ficou um ano sem precurar. Almoçava, tomava café e não perguntava o que era (...) Quero ir me embora. Ué ocê já vai embora? Eu também vou tomar banho e vou vesti roupa. Cabou minha promessa. Ocê ficou aqui dois anos mais eu. Ocê não procurou o que era isso. (TRECHO DE F2).

A proibição gerou uma espécie de consciência de si e da moralidade do mundo. O não questionamento gerou a moral a aprimorou o herói para que ele se tornasse capaz de suportar provações e mistérios.

A *princesa suja* - F3 – não põe em questão a posição social do herói, suas atitudes e segredos. O rei revela ao herói que a princesa tem um segredo e o herói sabe que não é bom, pois ninguém nunca tivera interesse em se casar com ela. Nessa fábula há procura de informação pelo antagonista: o rei informa ao herói qual é o segredo da princesa e que ele não deve revelá-lo a ninguém. Essa informação traz à tona a verdadeira intenção do candidato em relação ao casamento. A certeza de que aquele homem poderia vir a se casar com sua filha é obtida pelo rei por meio de uma forma transformada de interrogação. A revelação do segredo que confirmava o candidato a herdeiro do rei era uma afirmação interrogativa. A resposta é intencional.

Ele teria que guardar pro resto da vida, né. E ele casou. Ele era muito pobre, né? Aí casou, né? O segredo dela...ela fazia as necessidades dela todas na cama. Então ela fez a primeira noite, fez a segunda, a terceira. Aí na terceira noite e foi lá e avisou pro rei: rei vou caçar e vou levar a princesa comigo. (TRECHO DE F3).

O herói é instigado a participar do desafio e a aceitar a pergunta. Essa relação de significação constitui um sistema semântico acabado, um comportamento de acordo com novas regras, segundo E. M. Meletínski⁷⁰:

Leva não só ao êxito, como também provoca, de certa forma, a desgraça, na medida em que cada estímulo implica uma reação correspondente: o herói se vê obrigado a aceitar o desafio, responder às questões, a executar o pedido, ainda que isto não provenha sempre de um doador neutro ou benfazejo, mas também de um agressor declaradamente hostil e maléfico. (MELETINSKI, 2006: 192)

Na fábula *A invejosa*, a heroína não é questionada por um suposto antagonista nem pela auxiliar – a mãe. A voz que aparece no mato também não questiona se ela aceita se casar:

⁷⁰ Ensaio “O estudo tipológico-estrutural do conto maravilhoso” no livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, de Vladimir Propp.

não existe um antagonista real. A pergunta é feita menos para descobrir elementos sobre o herói, do que para que a pobre moça demonstrasse sua bondade e simplicidade, e a única exigência da voz era não ter sua identidade revelada até o dia do casamento. A pergunta não é transformada e apela ansiosamente por uma resposta.

O herói, sem o saber, aceita o desafio na F5 ao buscar informações sobre o barulho que acontecia na mata e mergulha nos desafios da jornada. Já o falso herói, a onça, elabora uma forma transformada de interrogatório para atrair a atenção dos macacos (vítimas). O herói não aparece nos questionamentos do antagonista. A interrogação feita a terceiros e não por meio de terceiros marca a diferença em F5. Essa maneira de interrogar - perguntas feitas a terceiros e não por meio de terceiros - não aparece nas opções descritas por Propp e surge, aqui, como outra diferença entre a *fábula* e o *conto maravilhoso*.

A onça entrou debaixo de um pau de oco. A onça, né? entrou debaixo de um pau de oco . A macacada pulano... aí ela: Ó amigo macaco me socorre pelo amor de Deus eu tô aqui há três dias sem cumê e sem bebê⁷¹. (TRECHO DE F5).

A forma transformada ocorre quando a onça solicita dos macacos ajuda para sair do oco do pau. Apesar da desconfiança, aceitam, caindo na armadilha do inimigo.

A função do personagem – o antagonista procura obter uma informação – aparece nas Fábulas Tocantinenses F3, F4 e F5 e não contempla as fábulas F1 e F2, conforme revela a tabela VI:

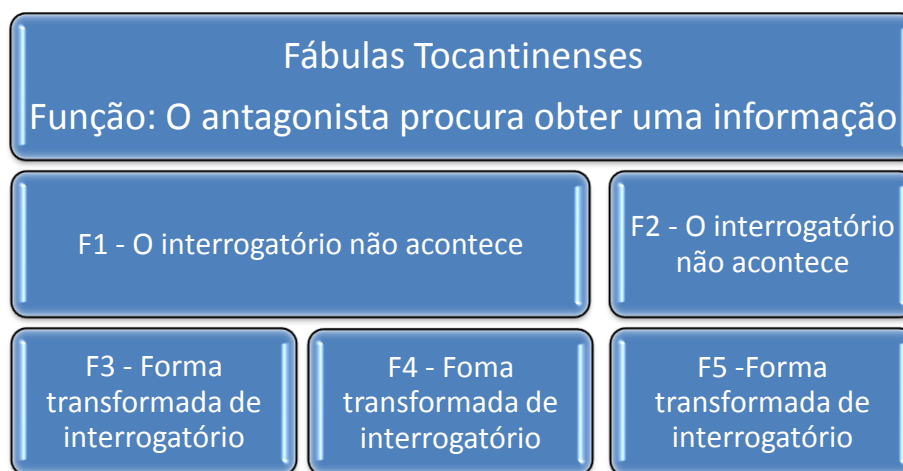


TABELA VI

⁷¹ Grifo meu

3.1.5 – O antagonista recebe informações sobre a vítima (VI)

A função V é emparelhada com a função VI. O antagonista obtém pistas sobre o herói por meio de informações recebidas ou mesmo sem questionamentos. Frequentemente elas se alternam em forma de diálogo, mesmo que este se dê em discurso indireto. Ou ainda, VI pode existir sem a função V. O irmão caçula, na F1, não espera o antagonista e repassa as informações:

Eu não encontrei, eu não encontrei e eu encontrei assim assim assim. Aí os irmãos ficaram ambicioso né. Cada alguém queria chegar cá e fala com o pai que ele tinha arrumado o medicamento. (TRECHO DE F1).

Retomando a fábula, os irmãos mais velhos conquistaram o que queriam – a informação e o medicamento – e os repassaram ao pai. Segundo Chevalier, Paul Ricoeur - no tratado de *l'interprétation* - atribui a riqueza da simbolização do pai ao seu potencial imagético de transcendência:

O pai figura na simbologia menos como genitor igual à mãe do que como aquele que dá as leis. Ele é fonte de instituição; como o senhor e o céu, ele é uma imagem de transcendência ordenada, sábia e justa; segundo uma inversão habitual na simbologia, o pai das origens se transforma no Deus que vem; ele é ao mesmo tempo arcaico e prospectivo; a geração que supostamente lhe cabe produzir passa a ser uma regeneração, o nascimento, segundo todas as acepções analógicas do termo. Sua influência pode então apresentar-se à do atrativo exercido pelo herói ou pelo ideal. O pai não é somente o ser que alguém quer possuir ou ter, mas também que a pessoa que vir a ser, e de quem quer ter o mesmo valor (CHEVALIER, 2008:678).

A psicanálise enxerga o figura do pai como inibidora e castradora: ele priva, limita, esteriliza, representando o tradicional diante da modernidade. Os irmãos queriam a aprovação do pai e ser os seus seguidores. Então, de posse das informações necessárias, partiram para a conquista do pai usando métodos não convencionais.

Em F2, o antagonista não questiona o herói, mas revela a causa do segredo da promessa. Suportar as curiosidades que o segredo guardava serviu para fortalecer o herói e o transformou em merecedor de saber a trama do antagonista.

Quero ir me embora. Ué ocê já vai embora? Eu também vou tomar banho e vou vesti roupa. Cabou minha promessa. Ocê ficou aqui dois anos mais eu. Ocê não procurou o que era isso. Então se eu

não te matei ocê não vai ser morto⁷². Ocê vai me deixano e também cabei a minha promessa. Minha promessa era feita era pra isso. Até achasse um. Achei você. (TRECHO DE F2).

Ao ser revelada a promessa, o herói também soube dos perigos que envolviam sua jornada. Não é ludibriado pelo falso herói. No caso da F2, o antagonista não recebeu nenhuma resposta. **Também não criou um interrogatório invertido. Por conseguinte, não ocorrem a função V e a VI.** O antagonista revela-se benfeitor.

Ao revelar a intenção de se casar com a princesa em F3, o herói estava respondendo o questionamento do rei. De posse das informações, o antagonista prepara o casamento conforme anunciado: de certa maneira, tenta manter o equilíbrio do mundo. A princesa precisava se casar e erguer a nova geração, mesmo sendo possuidora de qualidades não apropriadas à monarquia. Segundo o Islã, o rei al-Malik é um nome divino que corresponde à função de julgamento. No momento em que o rei anuncia que faria o casamento de quem aceitasse os dotes negativos da princesa, ele julgava ser capaz de manter o equilíbrio do trono: uma significação cósmica.

A pergunta realizada pelo antagonista oculto é respondida posteriormente em F4: “Quando começô e pegá fruto a voiz falou de novo com ela se ela tinha aceitado o pedido. Ela disse sim, chorano” (TRECHO DE F4). O falso herói não havia demonstrando quem era, mas construía positivamente seus desejos. Dúvidas rodeavam o herói, entretanto aceitou as provações da aventura para construir seu cume. Entendeu que só a partida para o mundo o faria encontrar-se consigo mesmo e com o outro, capaz de fazê-lo feliz.

No momento em que o herói aceita a solicitação do antagonista, ele é influenciado pelo inconsciente que aceita e não reprime a entrada do pedido. A voz poderia ser de qualquer animal encantado ou de um ser maligno, entretanto, a consciência, autorizada pelo inconsciente, deduz que o acontecimento é proveitoso e benéfico. Responde, pois, ao questionamento, o que resulta em alívio das pressões mundanas.

F5 - *O coelho, o macaco e a onça* – o usurpador consegue a resposta desejada por meio do interrogatório investido: “O que ocêis tá fazendo aí? Tamo divertino muito!” (TRECHO DE F5). Com a astúcia desejada, a onça consegue tomar o lugar do herói por um

⁷² Grifo meu

determinado período de tempo, transmitindo um pouco de confiança ao líder das vítimas – o macaco velho. Enfim, o interrogatório que precede a resposta é decisivo.

Percebe-se que, no tocante à função **o antagonista recebe informações sobre suas vítimas**, F1, F3, F4 e F5 respondem ao questionamento. Em F2 não ocorrem as funções V e VI. Veja-se na tabela abaixo:

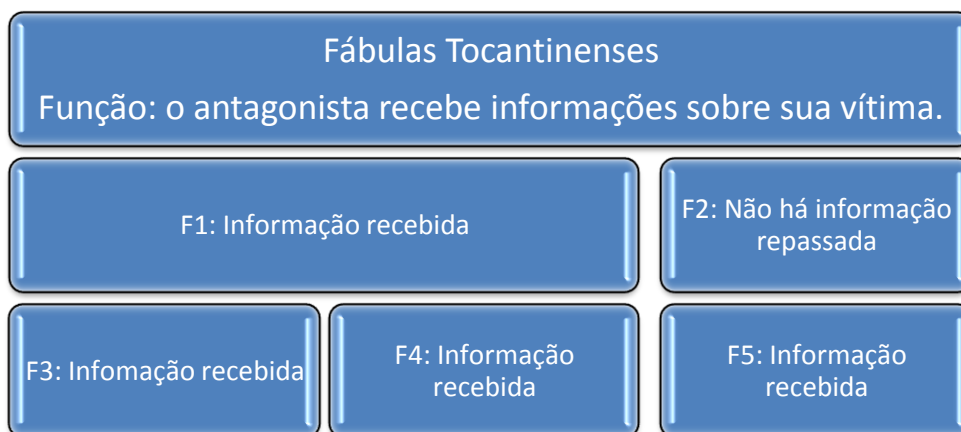


TABELA VII

3.1.6 - O Antagonista tenta ludibriar sua vítima para apoderar-se dela ou de seus bens (VII)

O agressor, ou o antagonista, assume feições alheias: as qualidades malignas tornam-se, supostamente, benéficas ao herói. Abusa da persuasão, imitação, de meios fraudulentos e de coação para compor o majestoso disfarce. A mente confusa com as atribulações que a vida heróica traz, não permite ao herói desconfiar das aparências “bondosas” que o ardid do antagonista esconde.

Em F1, o agressor não aparece disfarçado nem caracterizado, como nos contos maravilhosos em que a bruxa se disfarça em simpática velhinha, o dragão muda de lugar. O que existe no inconsciente dos irmãos mais velhos é o ódio da supremacia do caçula. A aparência externa é a mesma, mas as transformações ocultas são internas. A alma do antagonista clama por glória e poder.

O suposto antagonista em F2 não se disfarça na tentativa de desviar o herói de sua jornada. A aparência exterior demonstrada é justamente o contrário: permanece nu até o fim

da promessa. Nela são exaltadas toda a clareza e a verdade de que o antagonista demonstra ser possuidor, o que inspira o crescimento da virtude do herói.

A *princesa suja* (F3) não se esconde por meio de nenhum disfarce, mas sim de um segredo. O herói sabe que deve enfrentar dificuldades durante o casamento, entretanto dispõe de virtudes e atitudes para quebrar costumes que podem afastá-lo da princesa. Também não possui bens materiais de que o rei possa apoderar-se. A presença do herói é vista pelo antagonista como uma troca de favores: casamento x riqueza. Ninguém é ludibriado na fábula F3.

F4 não revela o autor da voz até o casamento, levando a heroína a aceitar o desconhecido de cuja identidade talvez ela já tivesse um pressentimento, pois não se assustou com a aparência de cobra que o futuro marido apresentou. Ela acreditou que aparência exterior valia menos do que o interior daquele animal rastejante. A bondade da cobra convenceu o coração da heroína. Não há, pois, disfarce aqui.

A onça consegue sua recompensa em F5 após a transfiguração momentânea de sua personalidade. Com uma voz doce e mansa solicita ajuda dos macacos chamando-os de amigos. Geralmente, na cultura popular, a onça possui um rosnado forte e agudo que afugenta todos os animais que o ouvem, mas em F5 o tom meloso acompanhado com o pedido de ajuda é usado para ludibriar as vítimas que são chamadas de “amigos”:

Ó amigo macaco me socorre pelo amor de Deus eu tô aqui há três dias sem cumê e sem bebê. Me tira daqui. Os outro macacos disse mexe com isso não. Isso é bicho isso é maldosa. É bicho perigoso. Isso aí se mexer com ela ela faiz cumê a gente. Tinha um macacão véio azul, besta disse: vamos tirá ela. Vamos fazer uma caridade pra ela talvez ela faiz caridade pra nós. Ah! Cuidado com essa bicha! Ela é bicha perigosa. Não vamo tirá. Vi que não é besteira não. Eu dou o rabo pra ela segurar, o macacão veio, eu dou o rabo pra ela segurar um pega no rabo do outro no rabo do outro outro pega no rabo do outro. Quando falar vamo vamo aí nós arranca ela de lá. Então é.
(TRECHO DE F5).

Ao observar o signo VII, percebe-se a sua ausência em quatro das fábulas trabalhadas – F1, F2, F3 e F4. Na F5 aparece com o antagonista disfarçando a voz. A não presença de determinados signos começa a sugerir diferenciação entre a *fábula* e o *conto maravilhoso*. O intuito das Fábulas Tocantinenses é de ensinar ou mostrar aos ouvintes que o bem é o melhor

caminho a ser seguido. A aparência significa menos que a consciência de praticar o bem. Veja-se a tabela VII:

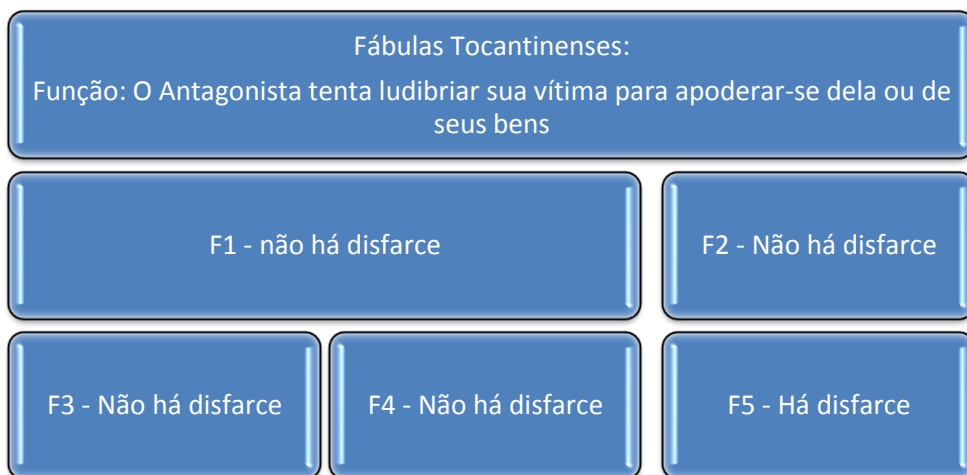


TABELA VIII

3.1.7 – A vítima se deixa enganar, ajudando assim, involuntariamente, seu inimigo (VIII)

Nesta função, o herói não percebe as armadilhas que o antagonista prepara ao mudar sua imagem. Ele aceita o convite e mergulha na teia que o inimigo estendeu. As proibições são sempre desobedecidas e as propostas enganosas, pelo contrário, são sempre aceitas e realizadas. Segundo Propp, nessa função o herói pode dormir para facilitar o trabalho com o inimigo e a proposta enganosa pode se realizar, ainda, por meio de um pacto ardiloso em que o acordo é obtido à força.

Em *Os três irmãos*, o herói é enganado e roubado pelos irmãos mais velhos. O aviso de que encontrou o medicamento é suficiente para que os antagonistas tenham certeza do prejuízo que causariam ao protagonista. A desgraça foi premeditada e já habitava a alma dos falsos heróis.

Cada alguém queria chegar cá e fala com a pai que ele tinha arrumado o medicamento. Eles matou o irmão que tinha arrumado o medicamento e enterrou na beira de uma estrada era uma estrada real. Chegou e o pai perguntou: ué cadê fulano de tal. Não meu pai do dia que nós apartemo não encontramos mais. (TRECHO DE F1).

“A morte do herói” não caracterizou seu esquecimento ou fim. Os antagonistas o enterraram à beira de uma estrada real, que significa estrada sem curva ou dificuldade. Ao tentar banir o herói de sua vitória, os inimigos presenteavam-no com a ascensão da alma. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o termo *estrada real* “significa uma estrada direta, desprovida de qualquer possibilidade de desvio que provoque um atraso [...] aquele que viajar pela estrada real não sentirá fadiga até o seu encontro com o rei” (CHEVALIER, 2008:403).

O antagonista da *Promessa que tinha* provocou reação de desconforto no herói por andar sempre nu, mas nunca tentou enganá-lo. Mesmo sem revelar o motivo de a cabeça humana ficar em cima da mesa ou do não uso de roupas, não tentou persuadi-lo. Também a vítima não se deixou enganar – mostrou-se esperta e atenta à curiosidade que o desconhecido causava.

Esse ficou um ano sem precurar. Almoçava, tomava café e não perguntava o que era. O patrão pagava ele um patacão⁷³ por mês. Esse patacão ele panhava e dava a fia do chefe. O chefe falava assim: oia menino tudo que ocê ganha ocê panha e dá pra minha fia. Ocê quando for embora o que ocê leva? Deus me dá. Tornava trabaiá até um mês tornava a receber e dava pra ela. Trabiava outro mês recebia um patacão e dava pra menina. Ele disse ocê quando for embora não vai arranjar nada. Pois é Deus me dá (TRECHO DE F2).

O herói de F3 mostrou-se convicto da vontade de se casar com a princesa apesar da promessa de lhe guardar o segredo. Os espinhos que o casamento lhe oferecia eram poucos diante das privações sociais e econômicas. O hábito da princesa - que a impedia de realizar um matrimônio pomposo com príncipes e condes - soava aos ouvidos do jovem herói como mudança possível – considerava o segredo como algo de fácil resolução. A vítima – o herói - não ajuda involuntariamente o inimigo, mas busca ascensão pessoal.

F4 revela a heroína que aceita o pedido de casamento requisitado pelo pretendente oculto, mas com consciência da responsabilidade assumida. Ela sabia que a voz (porquanto antagonista) não demonstrava qualidade ou defeito: neutralizava-se. O único caminho para descobrir o mistério era com a concretização do casamento, o qual o mal já havia permitido. Todo o discurso entre a moça e a voz ocorre durante a colheita de frutos silvestres que são apanhados em lugares de mata nativa – onde o homem não faz pastagens e plantações: uma

⁷³ Moeda de ouro.

floresta. Segundo as crenças populares, nela habitam deuses do bem e do mal, espíritos e demônios, mas ao mesmo tempo é vista como lugar que concede abrigo e proteção, como o seio materno. Esse cenário de personagens heterogêneos oferece o cenário para ações dramáticas. Para a psicanálise, a floresta é obscura e símbolo do inconsciente. “Uma relação simbólica que se manifesta tanto nos sonhos como no medo real da floresta escura; interpretada muitas vezes como símbolo da mulher” (LEXIKON, 2007:99). Apesar da dúvida exterior, pois o inconsciente já se apaixonou pela voz, a heroína deseja o casamento e não se sente enganada pelo antagonista.

A amizade da onça com os macacos se mostra falsa cordialidade em F5. As vítimas são ludibriadas com sua oratória sedutora, entretanto, quem se deixa enganar não é o herói da história – o coelho - e sim personagens intermediários que reforçam o prosseguimento da fábula. O herói começa a perceber a trama da onça quando ela agarra suas vítimas. Apesar de estar ileso o herói, o antagonista atinge o objetivo de ludibriar as vítimas que fazem a intermediação na fábula.

É possível percebermos as diferenças entre os Contos Maravilhosos e as Fábulas Tocantineses, em termo de morfologia nas funções dos personagens. Na função VIII, a vítima se deixa enganar em F1 e F5. Em F2, F3, F4 o herói é consciente da mudança que ocorrerá no trajeto de afirmação heróica, conforme tabela IX.

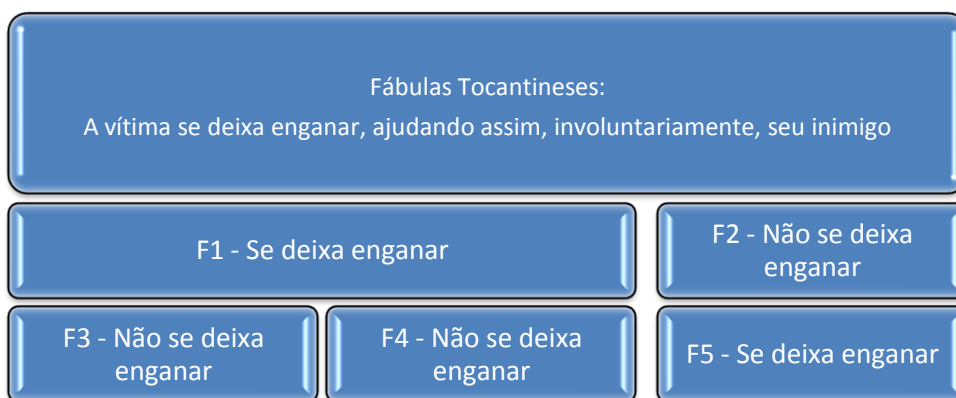


TABELA IX

3.1.8 – O antagonista causa dano ou prejuízo a alguém (IX).

Propp afirma que esta função é extremamente importante pela ação que impõe ao conto maravilhoso. Toda a intriga da história está ligada ao dano, prejuízo causado pelo antagonista no âmbito familiar do herói. Geralmente o malfeitor começa a ação por agressão

ou roubo, no entanto a carência ou penúria leva o herói a uma procura. Essa carência pode ser examinada morfológicamente também como roubo.

Na fábula *Os três irmãos*, o herói parte em busca do remédio que curará o pai e é bem sucedido na procura. Ao regressar, vitorioso, encontra os dois irmãos que seguiram caminhos diferentes – os antagonistas simulam também a busca. Os malfeitores cometem um assassinio que é apenas uma forma que acompanha outras espécies de dano na intriga: roubam o medicamento encontrado e matam o mais novo. “Eles matou o irmão que tinha arrumado o medicamento e enterrou na beira de uma estrada era uma estrada real.” (Trecho de F1).

Em F2, o herói quer trabalho e dinheiro para prosperar. Parte em busca do sonho e da ventura. O dano é deixado de lado nessa fábula que começa precisamente pela carência. Essa carência determina o momento seguinte da intriga, ou seja, obriga a uma procura que vem do mundo exterior. “Agora tem um rapaz que foi trabalhar numa casa onde o marido a e mulher e uma filha só trabalhava nua” (Trecho de F2).

A princesa suja casa-se com o consciente antagonista que lhe faz exigências ou extorsão, o que também é um dano. O prejuízo que a princesa sofre ou que lhe é imposto vem do pacto ardiloso entre seu pai e o jovem pobre. Ele não permite que a filha da realeza continue com seus hábitos e exige mudanças:

Aí na terceira noite e foi lá e avisou pro rei: rei vou caçar e vou levar a princesa comigo. Eu sou caçador então vou levar a mulher comigo. Mas minha filha não dá pra caça não! Não. Eu vou sair bem de madrugada para não pegar sol, tal. Mas ele juntou toda aquela roupa de cama que ia sujando nos três dias, né. Amarrou e colocou na cabeça dela e foi para a beira de um rio. E lá enquanto ele caçava...antes falou pra ela que ela teria que lavar aquela roupa por que ele ia buscar uma caça para levar para o pai dela. (TRECHO DE F3).

F4 constrói o dano também por meio de exigências: “Disse pra moça prepará tudo pro casamento e esperá ela na praça do povoado”. (Trecho de F4). Mesmo consciente do pedido, a heroína foi seduzida pela voz e ordenada a fazer a preparação para o matrimônio. Ela acreditou na voz, e se a sua resposta fosse negativa, nunca mais a ouviria.

A onça, em F5, deseja comer macacos e com seu plano astuto consegue concretizar em parte seu desejo. Após agarrá-los, ela ameaça com atos de canibalismo suas vítimas, o que pode ser considerado um dano.

Aí o macacão veio maior deu o rabo pra ela segurá e ela deu a volta na mão. Segurou. Esse agora não sai. Esse tá comigo, né? Eles falou Vamo vamo. Vamo, vamo? É pra minha barriga. Há tempo que eu to com vontade de cumê macaco. Agora eu com uma fila de macaco dessa eu vou é cumê ocês tudo. (TRECHO DE F5).

Assim como Propp chamou a atenção para a importância da função IX, certamente uma das principais nos contos maravilhosos, eu faço o mesmo aqui em relação às Fábulas Tocantinenses. Em todas elas constata-se a existência dessa função. Veja-se abaixo:

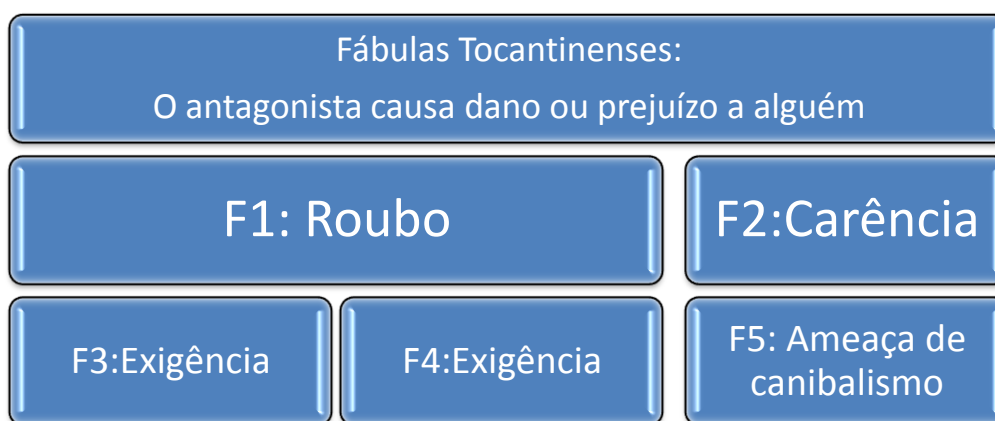


TABELA X

3.1.9 – É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir (X)

Nesta função o herói é introduzido no conto e pode acontecer de diversas maneiras. Exemplo: Se uma jovem foi raptada e um jovem parte a sua procura, então o herói do conto é o jovem. Se uma jovem ou um menino são raptados, o herói que é quem sofreu a ação (herói-vítima).

Os três irmãos, F1, apresenta a função X em sua narrativa. O irmão que encontra o medicamento é eliminado da continuação da aventura por meio de sua morte, porém entoa-se uma canção dolente que é a forma específica para denunciar o assassinio. A alma generosa do herói permanece ativa quanto às decisões e às consequências na vida dos antagonistas, que conhecem a desgraça e o infortúnio do ato cometido.

O herói sai de casa e aceita o desafio de luta e enfrentamento da realidade em F2. Abandona o lar recém constituído e segue o caminho sinuoso do destino. Demonstra ter as qualidades próprias de herói: é destemido e aventureiro. Até mesmo o antagonista reconhece sua bravura: “E nunca tinha achado um pra trabaiá ali na hora do almoço sem que precurasse

o que é isso. Tudo morria. Esse moço ficou um ano sem precurá. Almoçava, tomava café e não perguntava o que era.” (Trecho de F2).

Em F3, *A princesa suja*, o herói é enviado ao palácio do rei por meio de uma promessa de casamento. Não foi preciso que houvesse ameaças por parte do antagonista, mas ao herói a informação é transmitida por meio de ordem ou pedido. Ele se liberta de terrores irreais do seu inconsciente e se descobre capaz de enfrentar dificuldades mais realistas, como aceitar a promessa e casar-se com a princesa.

Em F4, *A invejosa*, a heroína sai de casa para colher frutos na floresta com a benção da mãe e envereda no mundo mágico, obscuro e repleto de batalhas sem definição no inconsciente. A mãe, tutora do saber e dos conselhos, confia na sabedoria transmitida à prole. Começa a luta do corpo com a alma da princesa. De um lado, um mundo de aventuras; do outro, um pedido misterioso que se encaixava na realidade na qual vivia. O pedido misterioso de casamento a colocava no costume tradicional de casar-se – o corpo. Toda mulher honesta é aquela que segue os padrões exigidos pela sociedade. A alma que se empenhava em aventuras irreais casa-se com o corpo tradicional ocasionando, ainda assim, aventura digna de uma heroína.

A onça, ao ter os macacos em seu poder, na fábula *O coelho, o macaco e a onça*, comunica o dano ao herói sem intenção de realizá-lo. Curioso com o barulho emitido pelos macacos, o coelho sai de sua rotina para descobrir o mistério do barulho. Ao perceber toda a trama da onça para comer os macacos entra em cena com sua astúcia. Esse é o momento de conexão do herói com a trama da fábula.

Moço a macacada gritava mais ninguém soltava o rabo do outro, né? Nenhum soltava. E ela grudou eles. O coelho lá de longe escutando aquela baruera de macaco. Kué, kué qué qué qué! Eu vou vê diabo é aquilo lá. O coelho correu prá lá. Quando chegou lá. Vixi amiga onça mais que caçada que ocê feiz. É amigo coelho há tempo que eu tenho vontade de cumê macaco e agora peguei esse tanto. (TRECHO DE F5).

A função X do conto maravilhoso aparece em todas as fábulas tocantinenses analisadas conforme demonstra a tabela XI a seguir:

<p>Fábulas Tocantinenses:</p> <p>Função XI: É divulgada a notícia do dano ou da carência, faz-se um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem, mandam-no embora ou deixam-no ir</p>		
F1:Entoa-se uma canção dolente	F2: O herói sai de casa	
F3: O herói é enviado	F4: A heroína sai de casa	F5: Comunica-se o dano

TABELA XI

CAPÍTULO IV

TRAZ A LAMPARINA E LUMEIA A CARA DO HOMEM⁷⁴

Mas é preciso sair. Já é a hora
da noite deslizar para fora da furna,
e subir, desenrolando as voltas
de pínion ciclópico,
para encaixar todos os anéis, na altura,
com milhões de escamas fosforescendo
e o enorme olho frio vigiando...
(GUIMARÃES ROSA, 1997:37)

Há muito tempo o homem busca decifrar os enigmas do mundo por meio da busca pelo conhecimento. A metáfora da lamparina, recheada de combustível e mantendo o pavio aceso contra as trevas noturnas, refere-se à luz que ilumina o inconsciente. A força destruidora dos Ciclopes⁷⁵ – gigantes monstruosos de um olho no meio da frente – nasce nos mitos da Grécia antiga. Essas formas primitivas de força são chamadas de demônios da tempestade, pois o olho único representava o relâmpago (BRANDÃO, 2003). Os Ciclopes se distinguem em três espécies: Os **Urânios** – filhos de Urano e Géia; os **Sicilianos**, companheiros de Polifemo, que foi imortalizado no canto IX da *Odisséia*, de Homero e os **Construtores**. Sobre essas distinções, Brandão relata o seguinte:

Os primeiros, Brontes, Estéropes e Arges são os urânios. Encadeados pelo pai, foram a pedido de Géia, libertados por Crono, mas por pouco tempo. Temendo-os, este os lançou novamente no Tártaro, até que, advertido por um oráculo de que não poderia vencer os Titãs sem o concurso dos Ciclopes, Zeus os libertou definitivamente. Estes agradecidos, deram-lhe o trovão, o relâmpago e o raio. A Plutão ou Hades ofereceram um capacete que podia torná-lo invisível e a Posídon, o tridente. Foi assim, como se verá, que os Olímpicos conseguiram derrotar os Titãs (BRANDÃO, 1987:204).

⁷⁴ Este título foi retirado da fábula *A promessa que tinha*, de Francolino Bispo Rodrigues.

⁷⁵ Em grego *Kýklops* significa olho redondo localizado no meio da frente.

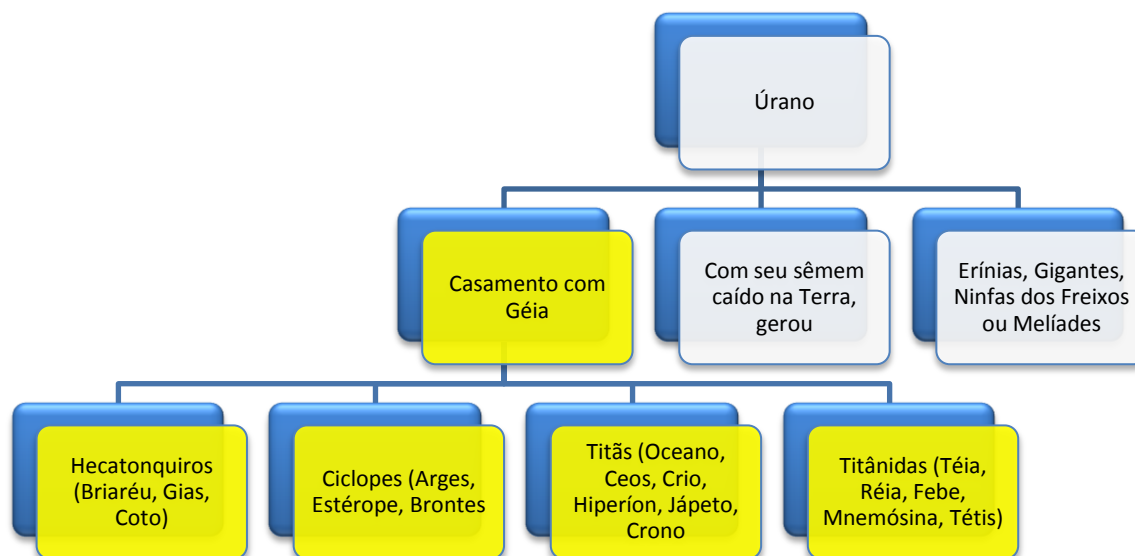
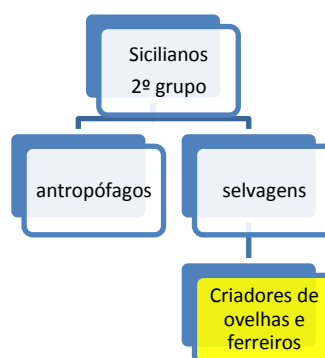


TABELA XII

Os **Sicilianos** – segundo grupos de Ciclopes – eram selvagens, antropófagos e possuidores de uma força quase divina; habitavam em cavernas e possuíam pequenos rebanhos de ovelhas.⁷⁶ Esse grupo, mesmo apresentando elevado grau de maldade, os Ciclopes Sicilianos, também denominados de homéricos, foram se aperfeiçoando e dominando pequenas tecnologias: eram ferreiros em oficinas subterrâneas e construtores de todas as armas dos deuses. “De antropófagos se transmutaram, na erudita poesia alexandrina, em frágeis seres humanos, mordidos por Eros” (BRANDÃO, 1987:205).

TABELA XIII



⁷⁶ Na narrativa irlandesa, a ovelha tem um simbolismo maléfico e diabólico. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “os druidas perversos do rei Cormac, rei da Irlanda, em luta contra a província de Münster, utilizavam três ovelhas negras, malvadas, cobertas de espetos de ferro, que derrotavam os guerreiros”. (CHEVALIER, 2008:672).

Uma versão ciclópica aparece na fábula tocantinense *O bicho de um olho só*. Essa fábula narra a aventura de dois irmãos no reino de um ser de um olho só, criador de ovelhas e assassino com requintes de crueldade. A narrativa inicia-se da seguinte forma:

Dois homens na beira do mar a procura de água mais fina pra bebê. Aí encontraram o bicho de um olho só. Ele mandou eles entrar no meio do rebanho das ovelhas. Seguiram lá pro rumo da moradia dele na toca lá na serra (sic) (TRECHO de *O bicho de um olho só*).

O chamado para a transformação do herói, aqui, se dá a partir de uma necessidade: a procura de água pura para beber. O chamado pode vir a acontecer, segundo Campbell, de várias formas. O caminho a ser seguido é predestinado, ou então o herói assim se torna, por força externa: algum monstro que invade a vila e destrói a casa dos pais, o dragão que sequestra a princesa e ele deixa o lar para resgatá-la, cumprindo assim o seu destino. O anti-herói desloca o protagonista por meio de violência, obrigando-o a seguir a sua jornada. Campbell sustenta que:

Um erro – aparentemente um mero acaso – revela um mundo insuspeito, e o indivíduo entra numa relação com forças que não são plenamente compreendidas. Como Freud demonstrou, os erros não são um mero acaso; são, antes, resultado de desejos e conflitos reprimidos. São ondulações na superfície da vida, produzidas por nascentes inesperadas. E essas nascentes podem ser muito profundas – tão profunda quanto a própria alma (CAMPBELL, 2007:60).

A terceira causa de “chamado por acaso” do herói é a que ocorre em *O bicho de um olho só*, enquanto os protagonistas caminham na beira do mar. O herói não é um semideus ou um predestinado, mas tem uma missão a cumprir: note-se que o narrador apresenta o herói como pessoa comum, assim como ele. O chamado se dá de maneira casual, por necessidade: eles estão com sede. Não há um grau de violência assim como acontece, por exemplo, quando um rei cruel destrói a vila e desperta o herói.

Observando o trecho acima, por meio de uma ótica simbólica, temos dois protagonistas na história. Eles estão na beira do mar. O mar é um símbolo do inconsciente. Eles estão em um lugar de fronteira, com desejo de conhecimento. Ter sede significa que há uma vontade de se contatar com o inconsciente. São movidos pela “*procura de água mais fina pra bebê (sic)*”: água do mar não serve. Encarar o oceano de uma vez é perigoso, pois ele

é incomensurável e destruidor, aquele que engole, afoga. Ainda assim, ali permanecem e estão com sede de um conhecimento puro. O mar representa “o símbolo dinâmico da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar do nascimento, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a incerteza, de dúvida, de indecisão, e pode se concluir bem ou mal”. (CHEVALIER, 2008:592).

Os heróis querem um contato com o inconsciente, mas o contato profundo representado pelo mar é perigoso. Qual seria a solução ideal? Um meio termo pode ser a resposta. Eles podem saciar a sede sem arriscar se perder nas profundezas. “*Aí encontraram o bicho de um olho só (sic)*”. A consciência coloca-se numa situação perigosa pela descida ao inconsciente. Não houve e nem eles tinham uma preparação completa para o embate absoluto, então eles buscam um meio termo: água mais transparente e menos riscos.

Ao encontrarem *o bicho de um olho só*, não conseguem defini-lo como uma figura única. O bicho era o monstro? O antagonista? O inimigo? Em termos junguianos, o monstro era a sombra, o lado negativo da personalidade, o lado inferior, sem valor, e primitivo da natureza do homem. Ele é também, a “outra pessoa” em um indivíduo, seu próprio lado obscuro:

Todo mundo carrega uma sombra, e quanto menos ela está incorporada na vida consciente do indivíduo, mais negra e densa ela é. Se uma inferioridade é consciente, sempre se tem uma oportunidade de corrigi-la. Além do mais, ela está constantemente em contato com outros interesses, de modo que está continuamente sujeita a modificações. Porém, se é reprimida e isolada da consciência, jamais é corrigida, e pode irromper subitamente em um momento de inconsciência. De qualquer modo, forma um obstáculo inconsciente, impedindo nossos mais bem-intencionados propósitos (CW⁷⁷ 11, parág. 131 APUD SAMUELS:1988:204).

O antagonista, por sua vez, assume a forma de um deus mensageiro, de Mercúrio, o mutável: “*chegou lá rompeu . Chegou lá e abriu a porta que era uma pedrona. Tirou a pedra da porta e entrou. Ai pegou e mandou eles entrar prá lá*” (sic). Mercúrio é líquido e metal ao mesmo tempo. Consegue ir ao alto do Olimpo e descer às profundezas da terra. A capacidade de assumir formas diversas e de, contudo, permanecer ele próprio é o que exige a mudança

⁷⁷ Collected Works of C. G. Jung.

psicológica. “Jung descreve tal ato como a terceira parte da aliança. O seu lado enfurecido e diabólico é equilibrado por suas propensões transformadoras. Para os alquimistas, mercúrio é a um mesmo e só tempo, mau, vil, duvidoso e divino.” (SAMUELS, 1988:25). *O bicho de um olho só* abre caminhos para os irmãos, ele é o guia e o mensageiro. É por meio dessa monstruosidade que os heróis entram em contato com as formas mais profundas do inconsciente e o acesso é permitido por meio de um ser com qualidades negativas, que é o guardião das fronteiras e do conhecimento. Começa definitivamente a jornada do herói:

A aventura é, sempre e em todos os lugares, uma passagem pelo véu que separa o conhecido do desconhecido; forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos; e, no entanto, todos os que têm competência e coragem verão o perigo desaparecer (CAMPBELL, 2007:85).

“*Seguiram lá pro rumo da moradia dele na toca lá na serra. Eles entraram e deu uma viola pra eles pra um deles tocá. Sentou lá e foi tocá*” (sic). O inconsciente enfrentado pelos heróis é ao mesmo tempo perigoso e transformador: tem o poder de converter o chumbo em ouro, o carvão em diamante. Esse ser é provocador de mudança, possuidor da força. Ele é o fluxo contínuo e sem volta. Os heróis não seguem mais um caminho construído por vontade própria, mas são guiados por uma força que a anula. A partir do momento que encontram o monstro, o caminho não tem volta. Esse caminho sem retorno corresponde ao momento da transformação. A entrada na caverna (toca) significa voltar ao seio materno, sinal de mudança: qualquer coisa que é absorvida ou se coloca no seio da terra, se transforma. A semente se torna árvore, o homem se torna pó, há sempre transmutação. Jonas foi gerado profeta dentro do ventre da baleia: “Então o Senhor deparou com um grande peixe, para que tragasse a Jonas; e esteve Jonas três dias e três noites nas entranhas do peixe”. (Jonas, 1,17). Há dois fatores aqui que conduzem os heróis ao renascimento: *o bicho de um olho só* como mensageiro e a terra como local gerador de renovação.

Até a chegada à caverna (toca), o antagonista estava atrás dos heróis e das ovelhas. O guia não segue sempre à frente? Isso significa que ele representava o segundo lugar, não tinha importância maior que a dos heróis, mas ao mesmo tempo mantinha controle quase absoluto do local onde estava. Essa situação, em que o antagonista ocupa um aparente segundo plano, reforça sua posição de poder, de controle e de conhecimento. Um pastor conhece quase tudo sobre o rebanho. No momento em que o eixo roda, *O bicho de um olho só* toma a dianteira e abre a porta do limiar manifestando seu poder de guia. A prova começa para o herói. O herói

sabe que o processo de transformação começou e tem receio dos perigos que enfrentará durante a provação:

A provação é um aprofundamento do problema do primeiro limiar e a questão ainda está em jogo: pode o ego entregar-se a morte? Pois muitas cabeças têm essa Hidra circundante; cortada uma delas, duas outras se formam – exceto se for aplicado, ao coto mutilado, o cauterizador apropriado. A partida original para a terra das provas representou, tão-somente, o início da trilha, longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras – repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas (CAMPBELL, 2007:110).

Essa descida ao fundo da terra, algo semelhante ao inferno, mas dentro de si mesmo, é apaziguada e envolvida pelo som da viola. O som designa um crescimento individual nos momentos de provação do herói. A percepção auditiva também é uma forma de construção do conhecimento. Chevalier afirma que “o som é percebido antes da forma, a audição é anterior à visão”(2008:842). Orfeu com sua lira sedutora atravessa o limiar e chega aos redutos infernais.

O bicho de um olho só - ao solicitar ao homem que toque a viola - demonstra traços humanos: possui linguagem, dá ordens. Além disso, é engenhoso, inventor e possui conhecimentos matemáticos. A construção de uma viola exige técnica extremamente fina e sofisticação. O fato de ele ter ali na toca (caverna) um instrumento de arte e apreciar essa arte atestam sua humanização. O trecho “*Disse que ele tinha um espeto muito grande. Aí pegou o espeto e pegou um dos homem e espetou ele vivo e a coivarona de fogo ta lá dentro (sic)*” reforça a ideia de poder do inconsciente. Há, mesmo, uma figura um tanto paterna, o pai ogro, monstro, perigoso, devorador, assustador, que precisa ser derrotado. É comum que a criança, ao atravessar o complexo de Édipo, construa um pai com essas características, assim como o herói que enfrenta diversas dificuldades. O papel paternal é concebido como “desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência. Ele representa a consciência diante dos impulsos instintivos, dos desejos espontâneos, do inconsciente; é o mundo da autoridade tradicional diante das forças novas de mudança” (CHEVALIER, 2008:678).

O pai, ameaçador, não hesitou em demonstrar todo o seu poder: *Aí espetou ele e tacou no fogo lá*”. *Assá pra ele cume (sic)*. A crueldade e a civilização caminham lado a lado nessa

metáfora alquímica de transformação. Chama a atenção o fato de o monstro esperar para comer. A barbárie convivendo com traços civilizados é um dos principais estágios na transmutação de um animal em homem, pois para que a humanização aconteça é preciso que se proíba o incesto, o canibalismo e o homicídio. Para Claude Lévi- Strauss, o domínio do fogo significa poder assar a carne, passar do estado cru para o cozido e é denominado, por ele, de "representações míticas da passagem da natureza à cultura"⁷⁸. O autor sugere que os mitos de *O cru e o cozido* enfatizam uma fisiologia da aliança matrimonial, mantendo a culinária como metáfora do andamento harmonioso da sociedade e do cosmos. Os ritos, os sacrifícios, as festas, são como novas experiências da mesma mitologia. “O pensamento mítico, totalmente alheio a pontos de partida ou chegada bem definidos, não efetua percursos completos: sempre lhe resta algo a perfazer”. (LÉVI-STRAUSS, 2004:24).

“Aí ele falou vai tocando essa viola pra ocê diverti. Como é que vai diverti veno o irmão no espeto assano, né?”(sic). Mesmo apreciando a arte musical, o antagonista sugere que o som da viola é para anestesiá-lo o herói, o qual será seu banquete futuro. É um requinte de crueldade do monstro. O herói, quando vê o irmão no espeto, enxerga-se a si mesmo. Eles representam um duplo, que é uno, o aspecto dual de tudo. Toda essa aventura, a jornada inteira pode ser interpretada como a de uma única pessoa tentando se conhecer. O processo de encontro e embate com o inconsciente é doloroso. Existe uma morte no caminho. O indivíduo que começa a jornada morre durante o trajeto, mas esse caminho que sugere morte, também é ressurreição. O sofrimento demasiado regenera e transforma. O apóstolo Paulo falou dessa transfiguração por que o herói passa durante sua jornada: **“é preciso matar o homem velho, eivado de paixões, para que nasça o homem novo”**.

O antagonista, com dúvida humanização, seguia como provocador das provações do herói: *“Aí ele pegou o homem que já tava assado e comeu um muncado e o outro ((resto)) colocou no espeto e pegou e deixou”(sic)*. O monstro também é muito ambíguo. Apresenta traços primitivos e sofisticados. Isso prova que ele é um ser limítrofe, de fronteira. Não se pode afirmar que seja apenas um monstro. Ele se fixa no meio: pode descer ao útero da terra ou subir para a superfície. Ele é o consciente e o inconsciente.

⁷⁸ Claude Lévi-Strauss (2004). *O cru e o cozido. Mitológicas I*. São Paulo, CosacNaify.

O local de transformação, o inconsciente, metaforizado em um grande cemitério que abriga todos os defeitos, traumas, pessoas que o herói já foi e não é mais, arrependimentos, segredos, que o consciente não conhece. O herói, ao tramar a volta para casa, faz um pacto e entra no jogo do inconsciente.

Disse que tinha um muncado de couro de ovejia, né? Lá que ele tinha matado. Aí ele pegou tirou o resto do homem no espeto. O bicho deitou e garrou no sono. O bicho de um olho só. O rebanho de ovejia ta lá tudo queto. Aí ele pegou (...) cumé que eu vou fazê agora? Não tinha pra onde saí. Quem abria a porta era só o bicho. O bicho tava dormino. Olhou pra os quatro canto não tinha como saí. Aí ele falou é acho que sei o que vou fazê. Tirou o resto do homem do espeto. O bicho ta lá dormino! Ele tem um zóio sozinho mesmo vou furar esse. Aí esse fica cego. Ele pegou o espeto e fincou no zoio desse bicho. Aí disse que ele levantou doidin sem sabê pra aonde é que ia. Aí disse que ele meteu a mão e arrancou o espeto jogou pra lá e saiu doido na porta caçando lugar de saí. Até quem abria a porta era só ele, né. Aí antes dele fazê esse serviço com ele ele pegou tinha uns coro de ovejia ele marrou um coro de ovejia nas costas, né. Aí feiz o serviço. Aí quando foi furou o zóio do bicho lá o bicho saiu doido lá pra abrir a porta pra saí. Quando arrancou a porta lá, empurrou a pedrona de lado e foi saindo. Aí o homem pegou e saiu de quatro pé junto com as ovejia, né? (TRECHO de *O bicho de um olho só*).

A mutação de homem em ovelha – quando este usa o resto mortal - significa nivelar-se ao animal, tornar-se comestível como eles. A consciência sabe que essa mutação é a única maneira de vencer o poder do inconsciente. O herói se transforma parcialmente, pois ainda está ciente dos riscos que corre. Ele sabe que caso se deixe seduzir totalmente pelo inconsciente, será engolido por ele. Então mantém o controle e procura executar os artifícios planejados. Ele tem consciência de que o desespero, o pavor, o grito podem acordar o monstro, e se controla. Sobrevive graças ao raciocínio lógico e ao autocontrole. O fingimento de que faz o jogo do inconsciente permite ao herói alargar sua percepção e dá a ele uma vantagem na tentativa de sobrevivência. O inconsciente é incapaz de ter raciocínio lógico, pois opera sempre com base na contradição: não possui ideia de tempo e só pode ser vencido pelo conhecimento, apesar de perigoso.

O herói – lançando mão de sua inteligência - aproveita um descuido, um despreparo, uma vulnerabilidade do inconsciente para tentar se salvar. O ego conhece a zona do perigo e sabe o tamanho do território desconhecido, por isso usa de artimanhas para enfrentar a sombra. Encarar o inconsciente é cair no abismo sem fim. Ele usa a pele da ovelha, o poder depositado no espeto, que são armas do inconsciente, a seu favor. Assim, a inteligência vence

a força. A ideia é valorizar a civilização e não a barbárie. Esta fábula é contada pelo ego para si mesmo. Transmite a mensagem de que há maior força quando o raciocínio é utilizado.

O monstro ciclópico tem um olho só, conta a fábula. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, o número *um* “é o princípio. Apesar de não manifestado, é dele que emana toda manifestação e é a ele que ela retorna, esgotada a sua existência efêmera. O um é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico. Símbolo do ser, mas também da Revelação, que é mediadora para elevar o homem, através do conhecimento, a um nível superior. O um é também o centro místico, de onde irradia-se o Espírito como um sol”. (CHEVALIER, 2008:918).

O herói, antes duplo, torna-se um único sujeito e pode assumir toda a energia e a harmonia do consciente e do inconsciente. Ele unifica-se, atingindo a totalidade. Irracional e racional, imaginário e real, côncavo e convexo se unem no herói, desenvolvendo-o plenamente. Ele está pronto para enfrentar a nova vida após o retorno.

Ele ficou com a mão bem assim ó na porta, né? Se o homem passasse aí ele gazapiava o homem, né? Aí ele passou de quatro pé junto com as oveia. Botou a mão só sentido o pelo das oveia passano na mão dele. Aí saiu e tocô no mundo. Chegou tinha embarcação dele. Ele estava na beira do mar. Tinha a embarcação dele. Aí disse que ele entrou na embarcação e vazou no mundo. E o bicho chegou lá gritano na beira do rio. Disse que não tinha só um deles. Tinha mais. Hora que gritou aí disse que juntou foi uma quantidade deles. Aí disse que o bicho tinha ó de braço e jogava cada pedra pra ver se matava o homem, mas salvou ele (TRECHO da fábula *O bicho de um olho só*).

Pronto para o retorno? Uma provocação direta do inconsciente significa a loucura, psicologicamente. A profunda confusão que o herói experimenta, a verdade total na qual imergiu faz sua regeneração. Assim como a luta travada na fábula entre homem e monstro, a narrativa oral vai e volta. A fluidez da oralidade, do inconsciente, da memória não demarca tempo. Não há passado ou futuro, tudo é presente. Essa miscelânea de provas não fez o herói anular-se na figura monstruosa e nem deixar de existir. A consciência se antecipou ao inconsciente e saiu junto com as ovelhas.

Ao final da fábula, percebe-se a inteligência tanto do homem como do monstro. O herói usou a pele da ovelha para se disfarçar e o monstro mostrou-se hábil ao usar a mão como meio de percepção. *Aí saiu e tocô no mundo (sic)*. O herói retorna renovado ao seu lar.

Para Campbell, “a fuga é um episódio favorito do conto folclórico, no qual é desenvolvida sob muitas formas vívidas” (CAMPBELL, 2007:199). Se o herói obtiver, em seu triunfo, “a benção da deusa ou do deus e for explicitamente encarregado de retornar ao mundo com algum elixir destinado à restauração da sociedade, o estágio final de sua aventura será apoiado por todos os poderes do seu patrono sobrenatural” (CAMPBELL, 2007:198).

Assim, o herói mantém uma relação com o mar do início ao fim da fábula, mas só é capaz de enfrentá-lo e lidar com o inconsciente depois de toda a prova sofrida ao longo do caminho do herói. Ele se transformou, adquiriu maturidade, conhecimento, “em outras palavras, se tornou consciente no que tange a ele ser um tanto humano único, como, ao mesmo tempo, não mais que um homem ou uma mulher comum”. (SAMUELS, 1988:107). Esse processo de individuação, descrito por Jung, é a transformação da pessoa em si mesma, sem contradição, indivisível. Apesar da transformação segura e inteira do herói, o inconsciente, na figura humanizada de fronteira, ainda tenta feri-lo, porém sem forças. A transformação já ocorreu.

A fábula *o bicho de um olho só* revela uma história conhecida: a do ciclope e do homem que busca alcançar o conhecimento puro, o qual é obtido por meio de devaneios e sonhos misteriosos do inconsciente. Bachelard resume essa procura pela essência social do saber:

O sonhador isolado guarda em particular valores oníricos ligados à linguagem; guarda a poesia própria da linguagem de sua raça. As palavras que ele aplica às coisas poetizam as coisas, valorizam-nas espiritualmente num sentido que não pode fugir completamente das tradições. O poeta mais inovador que explora o devaneio mais livre dos hábitos sociais transporta para os seus poemas. [...] É preciso compreender que o sonho é uma força da natureza. Não se pode conhecer a pureza sem sonhá-la. Não se pode sonhá-la força sem ver-lhe a marca, a prova, a substância na natureza (BACHELARD, 2002:141).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de coletar e registrar as fábulas no Estado do Tocantins surgiu, preliminarmente, como interesse pessoal. Em seguida, percebi a importância de levar esse registro até a academia. Ao longo de um período de dois anos, a região pesquisada - o sudeste do Tocantins - foi o roteiro certo para a coleta de dados e narrações eivadas de experiências locais.

A pesquisa de campo se revelou um caminho difícil, mas satisfatório, pois permitiu observar e registrar narrativas populares ocultadas pela simplicidade das pessoas. Levou a um caminho povoado de seres imaginários que, se por um lado estão muito próximos do real, por outro não perdem o encanto mágico que os envolve em cada uma das histórias coletadas.

Por meio das narrativas recolhidas, tornou-se possível a apreensão das experiências regionais aí depositadas, o que permitiu a reconstrução dos valores do povo dessa região. Ainda que suas impressões sejam marcadas por várias influências dos antepassados, são as memórias presentes que revelam o caráter, a necessidade, o pensamento tranquilo e observador do narrador, que brinca com os acontecimentos da vida. Não é à-toa que eles demonstram muito afinidade com a região, com a natureza e uma integração harmoniosa com a comunidade na qual se inserem.

As histórias narradas transmitem lições de moral, ensinamentos e valores que servem para toda a vida, mas que passam despercebidas pelos interlocutores. As narrativas fazem resplandecer o mundo, as eras, as pessoas, a dor e a alegria, preenchendo o espaço que o contador e ouvinte precisam para seguir seus destinos.

Ao analisar e comparar as funções das personagens nas fábulas percebe-se que elas emprestam as mesmas ações a personagens diferentes, mas essas semelhanças podem ter significados diferentes e assumir funções diferentes na medida em que os elementos morfológicos da ação, sempre em relação ao contexto, sejam diferentes.

Acredito que as ideias apresentadas ao longo da dissertação, oriundas da análise de algumas funções das personagens e das narrativas possam contribuir e auxiliar para o melhor entendimento do ato de narrar dos moradores da região pesquisada e ainda ser fonte de inspiração para futuros pesquisadores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston (2002). *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes.

_____ (1988). *A Poética do espaço*. São Paulo, Abril.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch (2008). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília.

_____ (1986). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec.

BARTHES, R. (1976). *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes.

_____ (2001). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

BEAUD, Stéphane & WEBER, Florence (2007). *Guia para a pesquisa de campo. Produzir e analisar dados etnográficos*. Petrópolis, Vozes.

BENEDICT, Ruth. (1972). *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo, Ed. Perspectiva.

BENVENISTE, Émile (1995). *Vocabulário das instituições indo-européias*. Campinas, Unicamp.

BENJAMIM, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo, Brasiliense.

BEZERRA, Cleusa Souza Benevides (2005). *Paranatinga*. Palmas, Pollo.

BOSI, Alfredo (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo, Cia das Letras

BETTELHEIM, Bruno (1980). *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

BRANDÃO, Junito de Souza (1987). *Mitologia Grega*. Petrópolis, Vozes.

BRUNEL, Pierre (2005). *Dicionários de Mitos Literários*. Tradução: Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza e Vera Whately. Rio de Janeiro, José Olympio.

CALVINO, Ítalo (1992). *Fábulas Italianas*. Companhia das Letras, 1ª ed. Tradução: Nilson Moulin.

_____ (1998). *De fábula*. Madrid, Ediciones Siruela.

CAMPBELL, Joseph (2007). *O herói de mil faces*. São Paulo, Pensamento.

_____ (2005). *O poder do mito*. São Paulo, Palas Athena.

CANDIDO, Antônio e outros (2005). *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva.

CASCUDO, Luís da Câmara (1954). *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro, Ediouro.

_____ (1984). *Literatura oral no Brasil*. São Paulo, Universidade de São Paulo.

CHARTIER, Roger (1990). *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain (2008). *Dicionário de Símbolos*. Tradução: Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro, José Olympio.

COELHO, Maria do Carmo Pereira (2003). *As narrações da cultura indígena da Amazônia: Lendas e histórias*. Tese de Doutorado. PUC. São Paulo.

COELHO, Nelly Novaes (2008). *O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos*. São Paulo, Paulinas.

CORRÊA, Margarida Maria da Silva (2001). *Naturalistas e viajantes estrangeiros em Goiás (1800-1850)*. Goiânia, UCG.

DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (2003). *A Tradição da Fábula: de esopo a La Fontaine*. Brasília, Universidade de Brasília; São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

- DURAND, Gilbert (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Dunod.
- D'ALVIELLA, Conde Goblet (1990). *A migração dos símbolos*. São Paulo, Pensamento.
- EAGLETON, Terry (1990). *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes.
- EIKHENBAUM, Chklovski, Jakobson, Tomachevski, Jirmunski, Propp, Brik, Tynianov, Vinogradov (1970). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo.
- ELIADE, Mircea (1991). *Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico – religioso*. São Paulo, Fontes.
- _____ (2007). *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva.
- _____ (2008). *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____ (2002). *Tratado de História das Religiões*. São Paulo, Martins Fontes.
- ESCOBAR, Ticio (2008). *El mito Del arte y el mito del pueblo – Cuestiones sobre arte popular*. Santiago – Chile, Metales Pesados.
- FERREIRA, Olavo Leonel (1993). *Mesopotâmia: o amanhecer da civilização*. São Paulo, Moderna.
- FRYE, Northrop (1999). *Fábulas de identidade – estudos de mitologia poética*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo, Nova Alexandria.
- GIRALDIN, Odair (2004). *A (trans)formação histórica do Tocantins*. Goiânia, UFG.
- GOTLIB, Nádía Battella (2003). *Teoria do conto*. São Paulo, Ática.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998). *Modernização dos sentidos*. São Paulo, 34.
- HALL, Calvin S. & NORDBY, Vernon J. (1993). *Introdução à Psicologia Junguiana*. São Paulo, Cultrix.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (2005). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

- JUNG, Carl Gustav (1990). *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, Vozes.
- JOLLES, André (1976). *Formas Simples*. São Paulo, Cultrix
- KOTHE, Flávio R.(1986). *A Alegoria*. São Paulo, Ática.
- LARAIA, Roque de Barros (1999). *Cultura – Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2004). *O cru e o cozido. Mitológicas I*. São Paulo, CosacNaify.
- LEXIKON, Herder (2007). *Dicionário de símbolos*. Tradução: Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix.
- LIMA, Alceu Dias (1984). “A forma da fábula”. *Revista Significação*, n.º. 4, Araraquara, p. 62-69.
- LIMA, Nei Clara de (2003). *Narrativas orais: uma poética da vida social*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília.
- LIMA, Luiz Costa (2002). *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna (2001). *O Léxico de Guimarães Rosa*. São Paulo, Universidade de São Paulo.
- MENENDEZ, Marcelino y Pelayo (1963). *Orígenes de La Novela*. Buenos Aires – Argentina, GLEM.
- MOTA, Lourenço Dantas (1999). *Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos*. São Paulo, Editora SENAC.
- MOURA FILHO, A.C.L (2006). *Apontamentos de etnografia*. Brasília, Universidade de Brasília.
- OLIVEIRA, Cleiton (2008). *Tocantins: saga e história*. Goiânia, Kelps.

PÁDUA, Elisabete Matallo Marchesini de (2000). *Metodologia de Pesquisa – abordagem teórico-prática*. Campinas – SP, Papirus.

PALACÍN, Luis; GARCIA, Ledonias; AMADO, Janaína (1995). *História de Goiás em Documentos: colônia*. Goiânia, UFG.

PEDREIRA, Jones R. do E. S. (2009). *Pedra do Fuxico*. Porto Nacional, Gráfica Avenida.

PEDREIRA, Jones R. do E. S. (2004). *Contas do meu Rosário*. Porto Nacional, Potes.

PERRAULT, Charles (2004). *Contos ou Histórias dos tempos idos*. Trad. Maria Teresa Cardoso. Mem Martins: Publicações Europa-América.

PÓVOA, J. Liberato Costa (1989). *Causos que o Tocantinense Conta*. Goiânia, Três Poderes.

PROPP, V. I. (2006). *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

_____ (1979). *Las raíces históricas Del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

RIBEIRO, Darcy (2004). *O povo brasileiro – a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo, Companhia das letras.

ROMERO, Sílvio (1954). *Contos populares do Brasil*. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Livraria José Editora.

ROCHA, Leandro Mendes (2001). *Atlas histórico: Goiás pré-colonial e colonial*. Goiânia, CECAB.

ROSA, João Guimarães (1997). *Magma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

SAINT-HILAIRE, Auguste de (1975). *Viagem à província de Goiás*. São Paulo, Universidade de São Paulo - USP.

_____ (1975). *Viagem às nascentes do rio São Francisco*. São Paulo, Universidade de São Paulo – USP.

SAMUELS, Andrew (1988). *Dicionário crítico de análise junguiana*. Trad. Pedro Ratis e Silva, Rio de Janeiro, Imago.

SCHWARS, Roberto (2005). *Cultura e Política*. São Paulo, Ed. Paz e Terra.

THOMPSON, Paul (2002). *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo, Perspectiva.

_____ (1980). *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Martins Fontes.

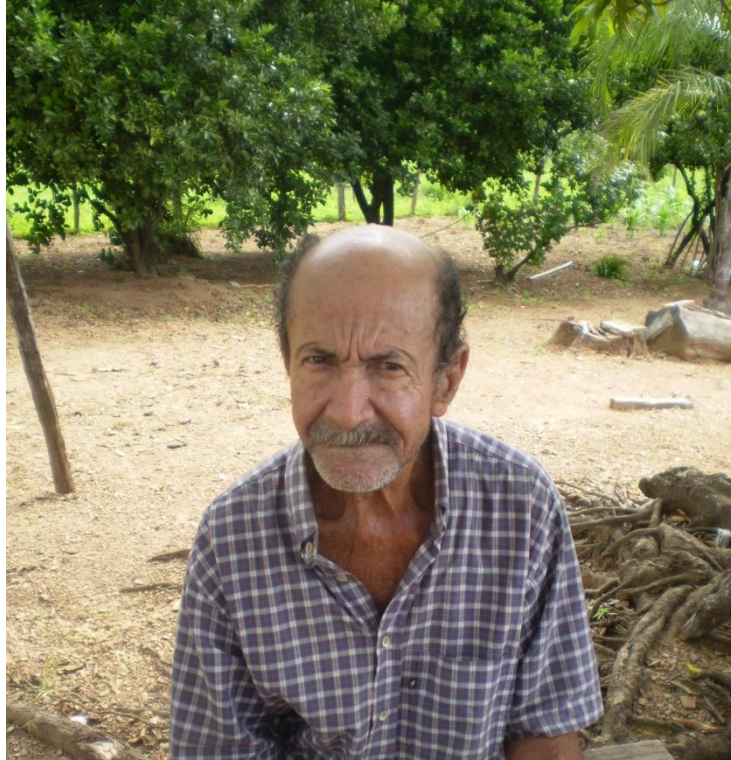
THOMPSON, Paul (2002). *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ANEXOS

A seguir algumas fotos dos contadores das Fábulas Tocantinenses:



D. Júlia Barbosa – Altamira - TO



Sr. Aparício



Seu Zezinho



D. Antônia



Sr. Francolino



D. Maria Almeida



D. Zélia



D. Gemí



Cavalcadas de Taguatinga-TO



Senhora D'Abadia – Taguatinga-TO



Sr. Antônio e Cacio



Ademilton Martins



Vicente da Cruz



Sr. Teodoro