UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

UMA HISTÓRIA DE VIDA E UMA VIDA DE HISTÓRIAS

Memória e Oralidade no Romanceiro de Dona Militana

Edilberto Cleutom dos Santos

Natal – RN
2009

EDILBERTO CLEUTOM DOS SANTOS

UMA HISTÓRIA DE VIDA E UMA VIDA DE HISTÓRIAS

Memória e Oralidade no Romanceiro de Dona Militana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção de título de Mestre.

Orientador: Professor Dr. Afonso Henrique Fávero.

Natal – RN
2009

Catalogação da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Santos, Edilberto Cleutom dos
Uma história de vida e uma vida de histórias: memória e oralidade no Romanceiro de Dona Militana / Edilberto Cleutom dos Santos, 2009.
108 f.

Dissertação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.
Orientador: Prof. Dr. Afonso Henrique Fávero.

1. Literatura comparada . 2. Cultura popular. 3. Identidade cultural. 4. Memória coletiva. I. Fávero, Afonso Henrique. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.
RN/BSE-CCHLA CDU 82.091

EDILBERTO CLEUTOM DOS SANTOS

UMA HISTÓRIA DE VIDA E UMA VIDA DE HISTÓRIAS

Memória e Oralidade no Romanceiro de Dona Militana

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), como requisito parcial para obtenção de título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

_____

Professor Dr. Afonso Henrique Fávero
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/ UFRN
(Orientador)

_____

Prof. Dr. Humberto Hermenegildo de Araújo
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem/UFRN
(1º Examinador)

_____

Prof. Dra. Lilian de Oliveira Rodrigues
Programa de Pós-Graduação em Letras/ UERN
(2º Examinador)

DEDICATÓRIA

Dedico o fruto da busca
A minha Sandra Karine
Que sempre em horas bruscas
Mesmo "se sentindo só"
Foi a cúmplice companheira
Meu apoio, meu xodó.

AGRADECIMENTOS

É preciso dar a César
O que a César pertence
Pois nada se faz na vida
Sem apoio dessa gente
A que chamamos amiga
Pra que sigamos em frente.

Por isso é que agradeço
Primeiro a *Afonso Henrique*
Que qual mestre timoneiro
Muito mais que orientar
Deu-me o norte verdadeiro
Que me lançou pelo mar.

Quanto a *Julie Cavignac*
Devo os primeiros passos
A direção a seguir
Como a carta dos espaços
Com que pude conduzir
A nau entre mares baços.

Devo a *Lourdes Patrini*
Do porto o abrir das portas
Navegante experiente
Com sua palavra forte
Conduziu-me confiante
Sem temor por minha sorte.

Militana Salustino
Abriu-me o mar da memória
Para trilhar meu destino
Fez-me viver as histórias
De um mundo rico e fino
Cheio de heróis e de glórias.

Muito devo a *Rosalina*
Parceira de outra viagem
Onde esse sonho nasceu
Com quem trouxe na bagagem
Intuição e saberes
Pra enfrentar as voragens.

Também a *Marco* e *Elian*
Tripulantes da jornada
Cujas conversas noturnas

Que vararam madrugadas
Foram faróis luminosos
Apontando pra chegada.

Na chegada ou na partida
Foram parentes e amigos
Dar adeus em despedida
Ou festejar o retorno.
Todos eles é que fizeram
Da viagem um conforto:

Margarida e seu *Francisco*,
Da Paz, *Dorinha* e *Lélia*,
Dôra, *Lúcia* e *Solange*
E o companheiro *Elvis*,
Todos foram navegantes
Apontando a rota certa.

Épica por natureza
Não se faz uma viagem
Sem a proteção dos deuses
Sandra foi essa miragem
Divindade protetora
Nas tempestades aragem.

RESUMO

O presente estudo visa a estabelecer relações quanto ao significado sociocultural do fenômeno emergente de Dona Militana para a cultura potiguar. Para isso tomamos suas lembranças dos romances como peças de um contexto social, relacionados ao tempo e ao espaço, influenciando a vida material e moral do seu grupo social. Ressaltamos, com isso, o fenômeno da memória individual em sua relação com a memória coletiva. Propomos, nesse sentido, supor que a retenção e a permanência desses romances na memória da romanceira revelam uma dinâmica de seu grupo social para a constituição de sua identidade. Nesse sentido, servimo-nos como referencial teórico dos estudos de Maurice Halbwachs, no que tangem às discussões relativas à memória coletiva em paralelo aos estudos de Paul Zunthor, quando tratamos das funções da oralidade para a formação da identidade. Para a execução do trabalho, é de fundamental importância, naturalmente, o relato de vida da própria Dona Militana em confronto com os simbolismos culturais presentes nos romances, em vista de flagrarmos as (co)incidências que demarquem seus vínculos de identidade com o universo cultural em que se insere. Em função disso, tomamos como objeto de análise desde os depoimentos apresentados em entrevistas, até os romances em seus aspectos poéticos, lingüísticos e mitológicos, passando inclusive pelos significados que a performance da romanceira revela. Objetivamos, portanto, a uma compreensão dialógica da relação entre a memória individual (o caso de Dona Militana), com a memória coletiva, calcada sobre a concepção hipotética de que subjaz à aparente singularidade desse fenômeno – até certo ponto um fato isolado – uma razão intrínseca e complexa que se revela como a ponta de um iceberg, em que confluem motivações históricas inconscientes de uma formação cultural.

Palavras-chave: Dona Militana, memória coletiva, identidade cultural, oralidade.

RESUMEN

Este estudio trata de establecer relaciones sobre la importancia del fenómeno sociocultural que emerge de Doña Militana para la cultura potiguar. Para tanto tomamos sus recuerdos de los romances como parte de un contexto social, relacionados con el tiempo y el espacio, que afecten a la vida material y moral de su grupo social. Resaltamos, por lo tanto, el fenómeno de la memoria individual en su relación con la memoria colectiva. Proponemos, en este sentido, suponer que el mantenimiento y permanencia de estos romances en la memoria de la romancera revelan una dinámica de su grupo social para la formación de su identidad. En este sentido, nos servimos como referencial teórico de los estudios de Maurice Halbwachs, en lo que respecta a los debates sobre la memoria colectiva, en paralelo a los estudios de Paul Zunthor cuando se trata de las funciones de la oralidad para la formación de la identidad. Para llevar a cabo los trabajos es de fundamental importancia, por supuesto, el relato de vida de la propia Doña Militana en confronto con los simbolismo culturales contenidos en los romances, con el objetivo que flagremos las (co)incidencias que demarquen la identidad de sus vínculos de identidad con el universo cultural en que está insertado. Como resultado, se tomó como objeto de análisis desde la deposición presentadas en las entrevistas, hasta los romances en sus aspectos poéticos, lingüísticos y mitológicos, incluyendo los significados que el desempeño de la romancera muestra. Objetivamos, por lo tanto, una comprensión dialógica de la relación entre la memoria individual (el caso de Doña Militana) con la memoria colectiva, sobre la base de un hipotético concepto que subyace a la aparente singularidad de este fenómeno - un hecho aislado en cierta medida - una razón intrínseca y compleja que se revela como la punta de un iceberg, al que convergen motivos históricos inconscientes de un patrimonio cultural.

Palabras clave: Doña Militana, memoria colectiva, identidad cultural, oralidad.

De gente só tenho os olhos de cachorro.

Dona Militana

Brada fon' ter'ri' e mare[*]

Dona Militana

(...) o narrador figura entre os mestres e os sábios.
Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos,
como o provérbio,mas para muitos casos, como o sábio.
Pois pode recorrer ao acervo de uma vida(...).
Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade
é contá-la inteira*. O narrador é o homem que poderia*
deixar a luz tênue de sua narração consumir
completamente a mecha de sua vida.

Walter Benjamin

[*] "Bradam fonte, terra e mar". Transcrição oral registrada no CD "*Cantares – Dona Militana*" do Projeto Nação Potiguar, realizado pelo *Scriptorium* Candinha Bezerra e pela Fundação Hélio Galvão, em 2002.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1. Contextos e motivações 10
2. Os passos da pesquisa 12

I. **MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA** 15

1. Memória coletiva e identidade cultural 15
2. Memórias em confrontos – a formação de uma identidade 20

II. **MEMÓRIA E ORALIDADE – A PERMANÊNCIA DO MITO** 25

1. Entre a oralidade e a escrita 25
2. A oralidade como estatuto da cultura 31

III. **UMA HISTÓRIA DE VIDA – TRAGÉDIAS DA VIDA PRIVADA** 35

1. Recantos e moradas, o lugar da tradição 35
2. A personagem Militana: crime e castigo 38
3. O universo trágico e a condição humana 46
4. O mundo trágico e a sabedoria dos limites 53
5. O convívio com a morte 61

IV. **UMA VIDA DE HISTÓRIAS – O IMAGINÁRIO TRÁGICO** 65

1. O gênero romanesco e sua vocação mítica 65
2. Heroínas trágicas: atividade na passividade 70
   2.1. *O romance de Alonso e Marina* 70
   2.2. *O romance de Alzira* 77
3. Heróis trágicos: passividade na atividade 84
   3.1. *O mito dos "heróis bandidos"* 84
   3.2. *Romance de Rios Preto* 85
   3.3. *Cabeleira* 89
4. Com a palavra a performance 93
   4.1. *Dos romances à romanceira* 93
   4.2. *A palavra do gesto* 94

V. **CONSIDERAÇÕES FINAIS** 99

VI. **REFERÊNCIAS** 104

VII. **ANEXOS**

UMA HISTÓRIA DE VIDA E UMA VIDA DE HISTÓRIAS
Memória e Oralidade no Romanceiro de Dona Militana

INTRODUÇÃO

1. Contexto e problemáticas

O presente estudo visa a estabelecer relações quanto ao significado sociocultural do fenômeno emergente de Dona Militana para a cultura potiguar. Para isso tomamos suas lembranças dos romances como peças de um contexto social, relacionadas ao tempo e ao espaço, influenciando a vida material e moral do seu grupo social. Ressaltamos, com isso, o fenômeno da memória individual em sua relação com a memória coletiva. Propomos, nesse sentido, que a retenção e a permanência desses romances na memória da romanceira revelam uma dinâmica de seu grupo social para a constituição de sua identidade.

O estudo da tradição oral é sempre um material volátil e repleto de lacunas, hiatos e zonas de indefinição para a compreensão das identidades coletivas e de grupos sociais específicos. Pensar o romanceiro de Dona Militana é pertinente nesse caso, primeiramente pelo acervo diversificado e complexo que apresenta em sua memória, como também pela oportunidade de lançar luzes sobre uma página da formação histórico-cultural potiguar e sua relação com essa forma narrativa que remonta ao período medieval, permitindo-nos compreender os motivos da permanência dessa forma de expressão tão distante no espaço quanto no tempo, como também refletirmos a dinâmica e lógica da poesia oral, como elemento formador da memória coletiva.

Elaborada com base em fontes orais, o objeto de estudo desta pesquisa é analisar esses objetos guardados como lembrança pela romanceira Dona Militana, relacionando os "contos/cantos", de origem notadamente medieval e ibérica, tanto com o contexto cultural nordestino, quanto com a formação identitária da romanceira frente ao seu grupo social, pois, como afirma Santos:

> A noção de identidade, (...) rompe com as dicotomias entre indivíduos e sociedade, passado e presente, bem como entre ciência e prática social, está tão associada à idéia de memória como esta última à primeira. O sentido de continuidade e permanência presente em um indivíduo ou grupo social ao longo do tempo depende tanto do que é lembrado, quanto o que é lembrado depende da identidade de quem lembra. Da mesma forma que a identidade, a memória também deixou de ser pensada como um atributo estritamente individual, passando a ser considerada como parte de um processo social (...) A memória deixou, portanto, de ser considerada como fenômeno individual, passando a elemento constitutivo do processo de construção de identidades coletivas (SANTOS, 1998, p. 2).

Assim, a problemática da pesquisa gira em torno de conceber o que justifica a manutenção dessa memória do romanceiro no contexto social de São Gonçalo do Amarante-RN. Ressalta-se nesse contexto dois problemas centrais que deverão ser avaliados. Primeiramente a compreensão da

aceitação popular de D. Militana no seu meio social, que justifica a reprodução de um acervo de romances significativo. Isso porque a cultura, como a memória, é seletiva, perpetuando apenas aquilo que, por razões várias, deve salvar-se do esquecimento. Assim sendo, seria via repetição que se preservaria a memória, e devemos considerar que a repetição só se assegura quando há no sistema de um grupo social um significado para isso. Pensamos especificamente no que a esse respeito nos afirma Michael Pollack (1992, p. 204):

> [...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente muito importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Por outro lado, a própria aceitação da romanceira em seu meio social, via repetição, nos enlaça em um segundo problema que deve ser verificado. Trata-se especificamente do contexto cultural desses romances que lançam suas raízes a um período de formação da Europa medieval. Compreender esse vínculo, pelo viés da memória, seria estabelecer um diálogo entre dois universos culturais conflitantes, que deporiam sobre a identidade cultural e as tradições do nordeste brasileiro. Isso porque concebemos a memória coletiva, associada à construção da 'identidade coletiva', no sentido de uma construção social de uma 'identidade cultural'. Para isso, é necessário interpretar o fenômeno D. Militana como um elemento de reconstrução social do passado, cujas lembranças devem ser compreendidas como parte de um contexto social, em que se relacionam o tempo e o espaço, uma vez que, conforme Santos (1998, p. 6),

> ... a memória é adquirida à medida que o indivíduo toma como suas as lembranças do grupo com o qual se relaciona: há um processo de apropriação de representações coletivas por parte do indivíduo em interação com outros indivíduos (...) Não se pode eliminar a importância do ator que reconstrói seu passado, nem considerar construções coletivas como autônomas, mas, sim, negar ao indivíduo, ao inconsciente ou à natureza humana, independência em relação à sociedade.

São esses os desafios que subjazem à presente pesquisa, cujos objetivos, centrados sobre a questão da memória como instrumento de identidade, consistem primeiramente na compreensão da formação e no contexto social da romanceira, para daí depurarmos a complexidade de relações dos romances, enquanto objeto da memória, com a formação da identidade local e sua relação com uma história não-oficial, ou uma proto-história.

Objetivamos, portanto, a uma compreensão dialógica da relação entre a memória individual (o caso de D. Militana), e a memória coletiva, calcada sobre a concepção hipotética de que subjaz à aparente singularidade desse fenômeno – até certo ponto um fato isolado – uma razão intrínseca e complexa que se revela como a ponta de um iceberg, em que confluem motivações históricas inconscientes de uma formação cultural. A averiguação dessa hipótese nos induz a trilhar diversos

caminhos. Inicialmente o estudo dos vínculos de interação entre o indivíduo e o seu meio social, a (in)consciência de sua identidade, a infraestrutura mitológica que subsidiaria essa identidade, a análise do discurso especificamente dos romances.

2. Os passos da pesquisa

O estudo da oralidade pertence a um universo de pensamento movediço e impreciso, especialmente por estar relacionado ao igualmente vago conceito de cultura popular. Isso porque tal acepção escapa à definição letrada e erudita, para quem o popular está associado ao inculto e vulgar, atribuindo à literatura oral definições paralelas e excludentes, como paraliteratura ou literatura marginal. Esta concepção nasce em função de uma lógica binária, que divide o universo da cultura entre escrita e oralidade, popular e erudito, natureza e cultura, urbano e rural, paradigmas que dominam o pensamento científico no início do século XX.

Em geral, coube tanto aos folcloristas quanto aos antropólogos o acesso mais sistemático aos textos de expressão oral. No entanto, enquanto a antropologia dedicava-se a esse estudo junto às "sociedades tribais", com o fito de compreender a lógica que domina essas sociedades, os folcloristas limitavam-se à coleta e descrição das expressões tradicionais, de grupos rurais ou periféricos, consideradas formas de resistência à cultura moderna, naturalmente letrada. Nesse intermédio, a teoria literária manteve-se sempre a certa distância, limitando-se a manusear os estudos de um ou de outro lado, sem, todavia, promover um aprofundamento sobre os traços fundantes da literatura oral, que a integrasse ao cânone da literatura oficial.

Só recentemente vêm emergindo estudos que visam ao valor simbólico e à compreensão da literatura oral, especialmente com o surgimento da antropologia social ou cultural, estabelecendo uma aproximação entre o pensamento antropológico e o literário. O próprio Benjamin já chamara a atenção ao caráter artesanal da literatura oral, considerando-se a marca do corpo na expressão vocal:

> ... é ela própria (a narrativa), num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 1987, p. 205)

No esteio desse pensamento, coube a Paul Zunthor conduzir o estudo da "literatura da voz" a outra perspectiva. Preferindo o termo vocalidade à literatura oral, seus estudos buscam a definição dos elementos dessa forma de comunicação, como também sua relação com o corpo e a memória, recorrendo ao conceito de performance para a compreensão do fenômeno da voz em sua totalidade.

A importância do seu estudo situa-se especialmente no fato de buscar instrumentos para uma sintaxe da "vocalidade", sem perder de vista a relação dessa literatura com sua dimensão

sociológica, atento à complexidade das práticas, representações e simbolismos da poesia como uma forma de comunicação ritualizada. Por outro lado, para além das dicotomias, ele permite a reflexão da intersemiose entre a voz e a escrita, mundo letrado e iletrado, apontando tanto para as marcas de oralidade no texto escrito, quanto para as marcas da escrita no texto oral. No centro dessa cadeia semiótica está o conceito de performance, como uma categoria multidimensional, responsável tanto pela tradição, quando perpetua a voz de determinado grupo social, quanto pela atualização e presentidade da fala, posto que é práxis, é ritual, e, portanto, memória.

> A performance constitui o momento crucial em uma série de operações logicamente (mas nem sempre de fato) distintas. Enumero cinco delas, que são as fases, por assim dizer, da existência do poema: 1. produção, 2. transmissão, 3. recepção, 4. conservação, 5. (em geral) repetição. A performance abrange as fases 2e 3; em caso de improvisação, 1, 2 e 3. (ZUNTHOR, 1997, p.34)

É sob essa perspectiva da oralidade inserida em seu contexto cultural e manifesta no complexo da performance que se situa essa pesquisa. Naturalmente, é inevitável, em função do próprio objeto da pesquisa, o cruzamento com outras áreas do saber, com ênfase especialmente para a antropologia cultural e as vertentes que se ocupam da questão da memória como instrumento de identidade, tanto individual quanto social.

Com essa intenção é que o primeiro capítulo, intitulado *Memória individual e memória coletiva*, visa a tecer as relações entre essas memórias, enfatizando o caráter coletivo inconsciente implícito no individual. O fito deste capítulo é supor que a memória de Dona Militana é tanto movida por razões individuais quanto coletivas. O capítulo é subdividido em (1) *Memória coletiva e identidade cultural*, quando discutiremos as relações entre a memória individual e a memória coletiva conforme as concepções teóricas de Maurice Halbwachs além de autores que visem à questão da identidade coletiva, e em (2) *Memórias em confronto – a formação de uma identidade*, quando, particularizando o caso de Dona Militana, refletimos sobre a diversidade de memórias coexistentes, como a memória do indivíduo e da sociedade, do ambiente doméstico e do público, da mulher e do homem.

No segundo capítulo, *Memória e oralidade – a permanência do mito*, supomos que o que justifica esse caráter coletivo da memória de Dona Militana são os vínculos que sua cultura (essencialmente oral) conservam em relação ao universo e à lógica do mito. Para isso, discutiremos, em princípio, em (1) *Entre a o oralidade e a escrita*, as relações entre pensamento mítico e pensamento científico, oralidade e escrita, literatura e poesia oral, servindo-nos principalmente dos estudos de Paul Zunthor, quando tratamos das funções da oralidade para a formação da identidade. Em um segundo momento, com (2) *A oralidade como estatuto da cultura*, contextualizamos o romanceiro de Dona Militana no seio dessa cultura oral, produto ainda de uma comunidade agrária, subsidiada pela lógica do mito e em constante tensão com o universo moderno da escrita.

Finalmente, o terceiro e o quarto capítulos, de natureza mais analítica que teórica, tencionam rever a concepção de vida e visão de mundo de Dona Militana em função de uma ética trágica. Nesse sentido fitamos contrapor a história de vida da romanceira aos enredos dos romances, tentando flagrar uma certa moral trágica que perpassa a ambos. Para isso, analisamos primeiramente em *Uma história de vida – tragédias da vida privada*, os depoimentos da romanceira colhidos em pesquisa de campo, visando compreender sua história de vida, para contrapor, posteriormente, em *Uma vida de histórias – o imaginário trágico*, às histórias romanescas, com o fito de flagrar possíveis coincidências entre sua visão de mundo e o universo imaginário de que ela é portadora.

I. MEMÓRIA INDIVIDUAL E MEMÓRIA COLETIVA

1. Memória coletiva e identidade cultural

A memória tem sido objeto de estudo de diversas áreas do saber e tem estimulado a curiosidade e imaginação em diversas épocas. Sejam a filosofia, a psicologia e a psicanálise, todos voltaram suas atenções e instrumentações teóricas para a compreensão da função, do mecanismo e do significado da memória para o homem. Naturalmente, cada uma dessas áreas guarda relativas distâncias uma das outras, em função dos princípios sobre que repousam o pensamento. Assim, enquanto a filosofia compreendia a memória pelo viés epistemológico, a psicanálise, mais do que a psicologia, associa-a ao conceito de inconsciente. Todavia, o ponto comum que une essas áreas de saber está especialmente no acordo tácito sobre a função preponderante da memória na formação da identidade e da personalidade do indivíduo. Mais recentemente coube à sociologia e à antropologia enveredar por esse ramo de especulações em busca de compreender de que forma atuaria a memória no seio de inter-relações sociais, deslocando o eixo de preocupações e perquirições sobre a memória da individualidade para a coletividade.

Pioneiro nestas especulações, Maurice Halbwachs investiga as relações entre a memória individual e a memória coletiva, circunscrevendo a essa interação a noção de identidade. Para chegar à definição de memória coletiva, Halbwachs precisa estabelecer um limite entre a idéia da memória coletiva e a idéia de memória histórica, enquanto esta seria linear, em tudo subordinada ao conceito de tempo, aquela, tendendo a outra lógica, espiralada e complexa, possui uma concepção de tempo aberta e submissa ao ponto de vista dos sujeitos sociais:

> É a consciência coletiva que diferencia a memória coletiva da memória histórica. Há, além desta, outras formas de distinção, como a distinção do tempo e a distinção do universo que memoriza. Para a história, o tempo está dividido externamente pelos historiadores, quando classificam e ordenam os acontecimentos. Halbwachs não vê um processo, mas períodos históricos traçados posteriormente por indivíduos que deles não participaram. Esta idéia de história, em contraste com a noção de memória coletiva, acarreta para a primeira um sentido quase de falsidade, como se a verdade ou as verdades só fossem se apresentar enquanto história vivida, enquanto memória coletiva. (BARROS, 1989, p. 32).

Essa concepção só é possível porque se rompe a dicotomia entre indivíduo e sociedade. Compreendendo-se não haver sociedade sem o indivíduo, tanto quanto o indivíduo sem a sociedade, seria por meio de intensas e constantes interações que se formaria a identidade coletiva. A afirmação central de seu pensamento é de que a memória é construída em função dos "quadros sociais", os quais consistiriam em pontos de referência capazes de estruturar nossa memória, inserindo-a na memória da coletividade a que pertencemos. O processo de inserção se constituiria em função de uma afinidade entre a memória individual e a memória do outro, criando-se um campo referencial simbólico comum. Myriam Barros, na sua leitura de Halbwachs, diz que

> (...) no ato de lembrar nos servimos de campos de significados - os quadros sociais - que nos servem de pontos de referência. As noções de tempo e espaço, estruturantes dos quadros sociais da memória, são fundamentais para a rememoração do passado na medida em que as localizações espacial e temporal das lembranças são a essência da memória. (BARROS, 1989, p. 29)

Isto quer dizer que a memória individual se alimenta constantemente da memória dos outros com quem dividimos não só o espaço, mas o sentimento de pertencimento, ou seja, o sentimento de grupo. É nessa concepção que Halbwachs fala de "comunidade afetiva". É importante ressaltar que esse termo "afetivo" é pertinente para que se compreenda nesse pensamento que a memória individual não é, em absoluto, produto coercitivo dos quadros sociais, mas que parte de uma aceitação e cumplicidade, capaz tanto de se formar a partir desses quadros, quanto de igualmente interferir e transformá-lo. Todavia as interações entre essas memórias são extremamente complexas, cujo processo não flui de forma unilateral, mas inclui lembranças e interdições, muitas vezes calando e recalcando determinadas lembranças.

> Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum. (HALBWACHS, 1990, p. 25)

Tanto a lembrança quanto o esquecimento são enquadrados pelo indivíduo e pelo grupo em função de marcas simbólicas construídas em função da reação do sujeito ou do grupo a sua história pregressa. Dessa forma, podemos dizer que a memória coletiva, alimentada pelos quadros sociais, é formada tanto pelo que é lembrado quanto pelo que "deve" ser esquecido, e é nessa dialética de memória e esquecimento que o indivíduo constrói a sua memória pessoal e o seu sentimento de identidade.

> Mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (idem, p.25)

No caso de Dona Militana, quando perguntada sobre a vitalidade de sua memória e a inspiração, sua resposta é sintomática:

> **Dona Militana**: O que eu tenho, graças a Deus, é essa lembrança. Os artistas, esse povo vem, e sabe o que fazer com esses romances. Eu canto e eles cantam, é assim. Eles sabem o que é importante, dão valor ao que eu sei cantar. Coisa antiga, de muito tempo atrás. O disco (referindo-se ao CD triplo Cantares/Projeto Nação Potiguar) tem muita coisa antiga também, e eu vou fazendo o que eu sei. Sai daqui de dentro. Da cabeça, na voz. [1]

[1] Entrevista concedida ao Diário de Natal em 25 de Setembro de 2006.

Fica evidente que o fato de não esquecer seus romances naturalmente se deve ao significado que eles representam e representaram para o seu meio social. Meio social que só fez ampliar quando da sua descoberta e projeção no cenário cultural do Estado. Primeiramente fora o ambiente familiar, posteriormente o público se amplia, a quem Dona Militana trata por "povo". Em sua fala ressalta-se a importância da compreensão como uma forma de identificação mútua: "Eles entendem o que eu canto, o que eu falo. (...) O povo parece que sabe o que eu canto. Esses romances".

É fato também que, muitas vezes, aquilo que foi relegado ao esquecimento aflora, em nova polarização, trazendo à tona lembranças que se pensavam perdidas, como é o caso de identidades emergentes. Esse retorno do recalcado obedece aos fatores históricos do presente que permitem focos de resistência de culturas outrora marginalizadas. A exemplo desse fenômeno podemos citar a emergência de comunidades quilombolas como também dos novos índios do Nordeste brasileiro, que espantam os censos mais recentes. Isso acontece porque, segundo Halbwachs (1990, p. 51),

> cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios...

Ou seja, embora estabelecendo vínculos com o passado, a memória também está sujeita à ação do tempo, de modo que quando as relações sociais se alteram no decurso histórico, o novo contexto motiva o fluxo daquilo que fora lembrado ou esquecido, assegurando-lhe novo significado, reavivando-o ou colocando-o em segundo plano. Uma experiência social relativamente traumática, como o genocídio indígena ao longo do período de colonização no Brasil, pode calar a memória desse povo, ao passo que as motivações políticas em torno da afirmação das minorias, fortalecida já no final do século XX, permite o ressurgimento dessa memória, saída agora do segundo plano da história.

> Dessas combinações, algumas são extremamente complexas. É por isso que não depende de nós fazê-las reaparecer. É preciso confiar no acaso, aguardar que muitos sistemas de ondas, nos meios sociais onde nos deslocamos materialmente ou em pensamento, se cruzem de novo e façam vibrar da mesma maneira que outrora o aparelho registrador que é nossa consciência individual. (idem, p. 51)

Todavia, é importante salientar que as relações entre memória e identidade cultural não podem ser tomadas aprioristicamente sem que se considere o que entre elas há de problemático. Isso porque tanto quanto a memória coletiva resulta de múltiplas relações sociais, a identidade, conforme Stuart Hall, não consiste em algo inato, mas construído como representação em função dessas mesmas relações. Ou seja, um grupo social ou uma comunidade são antes de tudo representações simbólicas resultantes de um acordo tácito entre seus parceiros, de modo a se estabelecerem vínculos de afetividade e aceitação (HALL, 2005, p. 49). Nesse sentido, podemos

pressupor que a memória individual tanto pode estar sujeita à aceitação, vinculada afetivamente às representações simbólicas coletivas, quanto à recusa do estabelecido, razão por que se torna mais adequado falar de “identidades culturais” que de identidade. Isso porque “a tradição nunca é mantida integralmente” e “não existe uma identidade autêntica, mas uma pluralidade de identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos” (ORTIZ, 1998, p. 132).

A complexidade do mundo moderno intensifica essa crise, pois a fragmentação social, produto de intensos processos de urbanização, a comunicação eletrônica e a globalização diminuíram o poder de agregação das comunidades mais tradicionais, para quem a memória coletiva estava associada mais harmonicamente à memória individual, especialmente dos mais velhos e mais experientes. Com a tecnologização da vida social, as subjetividades, e com ela o poder de agregação da memória coletiva, se dispersaram e multifacetaram, pondo em cheque a identidade cultural das sociedades propensas a uma estrutura arcaica unitária, de modo que

> (...) velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. Assim chamada crise de identidade, vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2005, p. 7)

Todavia, a formação de identidade não é um mecanismo estático e imutável, mas, segundo Ciampa (1996), trata-se de um processo contínuo e metamorfo, que está sempre se refazendo ao longo do tempo. Não se pode, por isso, cair na concepção ingênua e linear de que o progresso simplesmente elimina as identidades coletivas pregressas, pois, segundo o mesmo autor, "a identidade é uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto una", que está se refazendo, anulando-se e repondo-se constantemente, exatamente por se tratar não de um traço inato, mas de um produto das relações sociais no seio da qual se constrói reiteradamente.

Segundo Hall (2005), em consequências da globalização, as identidades culturais, tanto poderiam desintegrar-se, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do “pós-moderno global”, quanto poderiam ser reforçadas em função da resistência à globalização; ou, finalmente, poderiam ser substituídas por novas identidades híbridas. Se de um lado a primeira hipótese parece um tanto quanto radical – e por isso utópica – as demais, de certa forma, já dão provas de coexistirem, conforme o grau de proximidade ou distanciamento em relação aos efeitos da globalização. Assim, os grupos sociais cujas relações de trabalho ainda possuem fortes vínculos agrícolas e artesanais tendem a exercer maior resistência em relação à cultura dominantemente tecnológica e cosmopolita, enquanto aqueles fronteiriços a grandes centros urbanos assimilam seus elementos e hibridizam-se.

Se analisarmos o contexto sociopolítico do fenômeno de Dona Militana, sob esta ótica, veremos que nesse momento ela é em verdade um produto de uma nova perspectiva. Se anteriormente ela se identificava pelo nome de Maria José, forma como era tratada pela família e pelos "antigos do Oiteiro" (conforme suas palavras), hoje ela admite e é reconhecida pelo seu nome de batismo e, paradoxalmente, também artístico. É curioso como em conversas anteriores Dona Militana revela que não gostava de ser tratada por Militana, chegava inclusive a se irritar, coisa que atualmente não só não acontece, como cobra o uso desse nome.

> **Dona Militana**: Mas o meu nome num é Maria José não, meu nome é Militana... Militana Salustina do Nascimento...

Vê-se que, com a projeção de Dona Militana no cenário cultural, ela assumiu uma nova postura, pois, se antes era a agricultora, avó, mãe e dona de casa, que cantava para filhos e netos os romances que aprendeu ao longo da vida, agora, possuindo um disco gravado, frequentando eventos culturais, ela acrescenta a essa função social anterior o papel também de romanceira, título com que é conduzida pela cena cultural do Estado. Nesse sentido, podemos dizer que assumiu uma identidade híbrida, posto que é justamente pela sua "antiguidade" que ela é admitida no mundo moderno.

2. Memórias em confrontos – a formação de uma identidade

É sob essa afirmação da memória coletiva como construção da "identidade coletiva", e consequentemente cultural, que tencionamos estabelecer neste estudo algumas relações quanto ao significado sociocultural do fenômeno emergente de Dona Militana para a cultura potiguar, especialmente para o município de São Gonçalo do Amarante, como também para as comunidades alocadas nessa região. Para isso tomamos suas lembranças dos "romances" como peças de um contexto social, relacionados ao tempo e ao espaço, influenciando a vida material e moral do seu grupo social.

Militana Salustino do Nascimento (ou Maria José, como prefere ser chamada), uma das nove filhas de Atanásio Salustino do Nascimento, foi descoberta pelo pesquisador e folclorista Deífilo Gurgel, quando estudava danças e folguedos tradicionais. Seu universo imaginário é feito de modinhas, xácaras, cocos, toadas de boi, romarias, desafios, cancela, parcela, moirão, aboios, jornadas de chegança e fandango, todos guardados de memória, a revelia de intempéries e interdições que se estenderam por toda a sua vida.

Revelada ao cenário da cultura oficial, condecorada e homenageada aos quatro cantos, é em verdade aceita como um caso singular e raro, sem que se tente compreendê-la no contexto de seu grupo social, em São Gonçalo do Amarante, mais especificamente na comunidade de Canaã, no

sítio Oiteiro, onde cresceu ouvindo do pai todo o universo de poesia oral que ainda hoje preserva.

É justamente pelo viés da memória e sua relação com a identidade cultural, que pretendemos esboçar aqui algumas reflexões que lancem luzes e um pouco de "lucidez" para o sentido cultural da romanceira.

Segundo depoimentos e registros em jornais e revistas locais, Dona Militana aprendeu e "armazenou" o universo de cantos orais com o seu pai, ouvindo-o cantar, ainda criança, quando trabalhava na roça. Todavia, filha mais velha de uma família tradicional, marcada por preceitos patriarcais, sempre fora proibida de frequentar as festas da região ou até mesmo de cantar "em público", situação que se mantém imutável quando, adulta, já se encontrava casada.

É notório que, em princípio, a vida de Dona Militana está calcada sob a condição da mulher em uma sociedade, cuja concepção, no início do século XX, não diferia da realidade colonial, para quem a vida feminina estava restrita "ao bom desempenho do governo doméstico e na assistência moral à família, fortalecendo seus laços", cabendo ao homem o papel central na provisão da mulher e dos filhos, a quem devia o poder de decisão na família. A essa proteção cabia à mulher responder com obediência (SAMARA, 1983, p.59).

Essa interdição naturalmente não a impedia de "cantar" em ambiente doméstico, mais apropriado para a mulher, de modo que, embora relegados a uma memória subterrânea, seus cantares de certa forma não foram lançados ao esquecimento. Inclusive porque o próprio pai, que exercia importante papel nos folguedos locais, como brincante de fandangos e cheganças, mantinha acesa a memória dessa poesia. Assim, seria no papel de mãe e, posteriormente de avó, que Dona Militana resguardaria o seu direito de portadora dessa memória.

De certa forma, podemos dizer que há duas memórias paralelas, senão em situação de confronto e dualidade. A primeira representada pelo pai, como portador autorizado de um saber admitido pelo grupo social, com função social definida, responsável pela perpetuação e duração de uma memória comum; por outro lado, Dona Militana resguardaria uma memória marginalizada e relegada à vida doméstica senão a um segundo plano. Trata-se, pois, de uma memória alimentada no espaço interno e uterino, enquanto a memória do homem dominaria os espaços externos de interação social. Poderíamos talvez insinuar que, se uma seria portadora de um poder político, a outra dominaria o espaço da afetividade.

Todavia, em verdade, a memória paterna corresponde ainda a uma memória submissa a uma ideologia dominante cuja função seria a de concentrar a identidade cultural da comunidade. Por sua vez, a "memória Militana", sublocada a uma condição de inferioridade, bebe em verdade da fonte de uma memória mítica, por isso mesmo milenar, cuja característica principal é a de uma natureza nômade que se expande irregularmente, desterritorializando-se constantemente e assumindo novas formas e novos significados.

O único ponto em comum entre essas memórias estaria na materialidade da própria poesia oral. O gênero romance, de conceituações formais ambíguas, estaria no cerne de ambos os saberes, muito embora nem por isso deixando de ser conflituoso, pois cabia ao pai o exercício, através da cantoria ritualizada nas danças e brincadeiras típicas da região, enquanto à romanceira caberia exclusivamente a materialidade da voz como meio e fim. Mesmo assim seria uma forma poética admitida pelos quadros sociais, interagindo no seio de uma memória coletiva carregada de valores simbólicos.

Importa, sob este aspecto, compreender o reconhecimento dessa forma poética que remonta ao romanceiro hispânico e cujos personagens são bravos heróis e suas princesas, brancas, de olhos claros, no contexto da corte, muito embora associados a vaqueiros e cangaceiros e toda sorte de elementos típicos. A aceitação e a duração dessa memória em si mesma são suficientemente problemáticas e requerem estudo comparativo aprofundado para que se extraiam reflexões esclarecedoras. Poderíamos atribuir, por enquanto, mesmo que de forma hipotética, um possível desejo inconsciente a uma ascendência européia. Todavia, isso seria uma conclusão prematura e superficial, uma vez que sabemos que a memória é seletiva, mas, em hipótese nenhuma, passiva, capaz de apropriar-se daquilo que corresponde a um interesse comum ao grupo, porém atualiza-o em conformidade com uma estrutura latente de sua identidade. Poderíamos igualmente atribuir a isso a assimilação de estereótipos cujo conteúdo intrínseco corresponderia às representações coletivas do grupo social. Nesse caso, estaria talvez em processo a apropriação da memória do outro como forma de reação a uma dominação histórica e cultural e suas consequentes interdições, implícitas nesse processo.

Vale ressaltar que a memória se concretiza no discurso e é pela linguagem que ela estabelece as interações sociais, reveladoras das identidades coletivas. Resta-nos, portanto, a investigação da fala e da oralidade, onde possivelmente encontraremos o esteio de um profundo e complexo embate de memórias e identidades. No cerne desse embate reside especialmente a dialética entre a memória escrita e a memória oral.

É indiscutível, nesse aspecto que o grupo social de que faz parte Dona Militana convive com uma sociedade moderna em que a escrita e os “media” são recursos de memória dominante. É natural que o convívio de ambas as formas de memória não seja de todo assonante, o próprio espanto provocado pelos receptores e ouvintes quanto ao vigor da memória de Dona Militana dá provas das relações conflituosas entre essas formas de memória. Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”, aponta a essa condição moderna da perda da capacidade de narrar em função da força da técnica sobre as relações sociais, fenômeno causador de uma certa atrofia da memória oral.

É sob esse ponto de vista que supomos Dona Militana como um expoente de uma fase de transição de uma memória em transformação. Se de um lado, confluem em sua memória excertos de

uma memória coletiva envolta em seus conflitos, de outro lado ela se põe como que à frente de um ressurgimento de uma memória anteriormente submissa às condições modernas e à supremacia da escrita. A exemplo disso, percebe-se que, após a revelação pública de sua arte, de certa forma, tem-se alimentado certa efervescência cultural outrora adormecida. Não deixa de estar implícita a esse fenômeno a dicotomia de classes que opõe as comunidades populares às classes e à cultura dominante, residindo na oralidade o instrumento de resistência dessas comunidades. É nesse sentido que nos fala Ayala:

> Essa prática de narração [oral] afirma-se como uma forma de resistência à alienação imposta pelo sistema que abrange tanto as situações de trabalho, como determinadas formas de lazer produzidas sobre o controle das classes dominantes. (AYALA,1988, p. 19)

E mais adiante:

> As práticas de cultura popular possibilitam que os indivíduos a elas relacionados dificultem, de alguma forma, a perda de sua identidade e integridade enquanto seres humanos que vivem em sociedade. (idem. p. 19)

É necessário, portanto, aprofundarmos a compreensão da poética da oralidade como agente responsável pela resistência, continuidade e ao mesmo tempo transformação dessa identidade. Enfim, é nesse sentido que situamos o (re)conhecimento de D. Militana dentro do seu grupo social, como a portadora de uma memória significativa à identidade cultural do lugar. Percebemos esse reconhecimento por meio da própria Militana quando diz:

> **Dona Militana**: Vem das coisas que eu ouvia menina, criança, e continuei ouvindo. Eu canto desde pequena. Cantava pras filhas, canto pros netos, pro povo. Assim o povo me ouviu e pediu que eu cantasse mais. Lembro de tudo. De tanta coisa desse mundo de Deus..[2]

Em função disso é que não basta compreender o fenômeno de Dona Militana como um processo de herança hierárquica, da supremacia de uma cultura sobre a outra, em função de uma lógica da continuidade, mas é fundamental compreendê-la sob a ótica de um devir descontínuo e fragmentário.

Sob esta ótica, a memória dos romanceiros de Dona Militana seria o resultado de um devir da memória não podendo ser interpretada sob a ótica da influência ou da herança cultural, típicos de um discurso dominante, mas como uma forma de resistência dos desejos coletivos. O que move essa memória é um componente transformacional, sujeito a combinações intensas e constantes, emergindo muitas vezes como uma forma singular e inapreensível.

Nesse sentido os príncipes e princesas do romanceiro figuram como objetos de um desejo coletivo, que resulta em uma "bricolagem" cultural e não em um cruzamento de culturas, como retas que se encontram. Daí não se poder fazer diferença entre a moralidade principesca e a do

[2] Entrevista concedida ao Diário de Natal em 25 de Setembro de 2006.

homem rústico sertanejo para quem a palavra, a honra, a moral têm igualmente valores simbólicos e heróicos.

Se há aqui um encontro é o encontro de outros diversos e múltiplos, salientando-se mais uma aliança por diferença que por parentesco. As peças dessa máquina-memória se fundem e se confundem em função de significados completamente diversos daqueles do contexto do outro. Isso porque a memória é nômade por excelência, pois não possui referências físicas fixas, assumindo significados conforme múltiplas formas de relacionamento.

A lógica que rege a apropriação dos conteúdos culturais da memória não é de ordem política (da polis), com sua estrutura definida e definitiva, com agentes, objetos e ações pré-estabelecidos, como é o caso daquela memória defendida pela performance paterna – folclorizada pela cultura dominante –, mas, no caso de Dona Militana, domina uma certa imprecisão de espaço, posto que jamais atinge uma codificação plena. Daí o fato de não se fazer diferença entre as sagas principescas e de cangaço, os contos moralizantes e as apologias anti-heróicas de seus personagens picarescos, todos compondo uma supramemória espiralada, admitida pelo seu grupo social em função de um desejo de resistência e autonomia. É assim uma memória que não obedece "aos modos de subjetivação subordinados ao regime identitário e ao modelo da representação" da lógica dominante (ROLNIK, 2000, p. 453). Em suma, o que de fato se dá com a memória do romanceiro de Dona Militana é uma apropriação do saber do outro, como um ritual antropofágico de dominação do dominante, funcionando desta feita como um discurso de resistência cultural. O resultado é a construção de uma subjetividade heterogênea e híbrida em tudo diversa das imagens a priori próprias dos regimes identitários do establishment.

II. MEMÓRIA E ORALIDADE – A PERMANÊNCIA DO MITO

1. Entre a oralidade e a escrita

Quando tratamos da literatura oral penetramos em um objeto de estudo movediço e problemático por natureza. Isso porque se conjugam, em verdade, áreas de saberes diversos nem sempre facilmente conciliáveis. De um lado deparamo-nos com o conceito de literatura já suficientemente complexo ao longo de toda uma tradição ocidental. Por outro lado os conceitos relacionados à oralidade, emergentes de recentes estudos linguísticos, sociológicos e antropológicos, carecem muitas vezes de contornos que os definam mais claramente, em função mesmo de se situarem em zonas fronteiriças de ramos de conhecimento diversos.

Sabe-se em princípio que a própria palavra literatura é vítima de uma multiplicidade de significações, as quais não serão pertinentes discuti-las aqui. Todavia é fato que em geral esteve sempre associada ao exercício da escrita. Assim o foi, no período clássico, quando engajada em um projeto racionalista e objetivo, era tomada como prática ou estudo das belas-letras. Mesmo ao longo do romantismo quando recebe conotação transcendente de arte do espírito, imbuído de elementos intuitivos e subjetivos, ou nas aventuras vanguardistas do século XX que a levara à condição revolucionária de arte (trans)formadora do mundo e da realidade, o gesto por que se forma a literatura seria sempre e indiscutivelmente o da escrita.

Ou seja, ao longo de mais de dois séculos, o "fato literário" se fez associar à escrita, à revelia de todas as outras formas de manifestação poética, cujo suporte não incluísse os grafismos impressos sobre uma superfície plana, em postura nitidamente dominante e elitista. Excluía-se naturalmente a performance da voz, uma vez que esta não corresponderia às condições de validade do estatuto literário.

Talvez isso se explique pelo fato de que a literatura, enquanto arte da escritura, atribua ao texto em si uma superioridade em relação à produção da obra (tomada aqui no sentido do momento de execução). O "efeito poético" consistiria, assim, na possibilidade de semioses múltiplas do texto, em suas relações internas de significâncias, associadas às possibilidades de interpretação, quando sujeito à recepção, coisa que só seria possível, pela fixidez do texto escrito, salvo da efemeridade da voz.

Nesse sentido é que as obras poéticas vocais (para nos servirmos do termo preferido por Paul Zunthor), invertendo essa supremacia, enfatizam mais a execução performática, a gestualidade e a voz, em detrimento do texto, no seu sentido fechado e acabado.

> Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (...), a autonomia relativa do texto, em relação à obra, diminui muito: podemos supor que no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria de elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do

> intérprete, o auditório, as circunstância, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações entre a representação e o vivido (ZUNTHOR, 2000, p. 21).

Assim, podemos dizer que a poesia vocal assume os riscos da efemeridade, uma vez que sua "existência" está condicionada ao momento presente e às circunstâncias espaciais, cuja perpetuação dependeria exclusivamente da memória, igualmente volátil e metamorfa, e das re-atualizações espaciais. A literatura escrita, por sua vez, tendo já sua memória assegurada, estaria naturalmente salva do esquecimento. O texto escrito representaria inconscientemente um "repouso" da idéia. Estando em repouso, suplantaria o tempo. Impulso que aparentemente contradiz as idéias platônicas, para quem a escrita "tornará os homens esquecidos, pois deixarão de cultivar a memória; confiando apenas nos livros escritos, só se lembrarão de um assunto exteriormente e por meio de sinais, e não em si mesmos (PLATÃO, 1966, p. 202)". O texto oral, por seu lado, vivendo do instante e pondo-se em movimento, está sujeito à destruição do tempo. Sua sobrevivência depende, portanto, da memória e, consequentemente, da tradição.

No cerne dessa dialética residem em verdade duas formas de pensamento e de expressão cultural. A escrita estabeleceu-se na história ocidental não só como um instrumento de memória, mas também e principalmente em função de uma forma de pensamento. O texto escrito, mesmo em se tratando do seu uso criativo, está imerso numa ordem de pensamento lógico e objetivo tanto quanto o texto oral, emerge de uma cultura marcada pelo pensamento mítico, avesso à lógica discursiva abstrata e tendendo a uma linguagem concreta.

As luzes dessa idéia estão expressas nos estudos de Giambatista Vico, professor de Retórica na Universidade de Nápoles em fins do século XVII, visionário da "Scienza Nuova". Vico percebeu que a história do pensamento moderno situa-se na passagem da idade heróica para a idade civil. Nesta, os signos são convencionais e lógicos, articulados hierarquicamente para representar a própria estrutura metonímica da sociedade civilizada; enquanto naquela os signos são menos convencionais e estão a serviço de uma linguagem metafórica. Anterior a ambas, existiria uma idade divina cuja linguagem seria muito pouco articulada, exercendo uma intrínseca identidade com as coisas. Nessa primeiridade do pensamento, a palavra é mágica porque lá está para nomear o que ainda não existe, ou seja, para dar existência às coisas ou a ela mesma.

Se a escrita como a conhecemos hoje, em sua forma abstrata já bastante diversa da escrita mimética – ainda lembrada nos ideogramas chineses –, representa por semelhança as sociedades modernas, urbanas e aristocráticas; a oralidade ser-nos-ia, nas sociedades arcaicas, tradicionais e agrícolas, os resquícios de um tempo em que a palavra fazia "de toda a Natureza um vasto corpo animado que sente afetos e paixões" (VICO, 1974, p. 190). A razão dessa linguagem é uma certa identidade entre o homem e a natureza, análoga à identidade entre as palavras e as coisas.

No tempo da escrita o homem vê-se separado do mundo. Vive a solidão da leitura silenciosa.

O gênero literário típico da cultura escrita seria, por isso, o romance. Enquanto o épico, exemplar legítimo da idade heróica, dá voz ao homem e o faz cantar em praça pública, e o conto popular reúne crianças e mulheres em torno do marinheiro ou do agricultor para beber-lhe da experiência de vida, o romance, sem mais ter o que narrar, entrega ao homem o universo problemático dos signos escritos (BENJAMIN, 1987).

Subjazem, assim, à cultura oral as razões do pensamento mítico, cuja característica primeira é a de um discurso da e para a coletividade. No mundo mítico não há o indivíduo isolado nem a leitura silenciosa, pois o grupo social e o indivíduo são idênticos porque compõem um só e mesmo corpo. A narrativa mítica possuiria neste sentido, conforme a concepção de Nortrhop Frye, uma função empenhada, porque consiste em verdade em estórias que "contam para uma sociedade o que é importante para esta saber" (2004, p. 59).

Todavia, esta função empenhada de que nos fala Frye só é possível se o mito se mantiver vivo e atualizado. Ora, é por essa razão mesmo que lhe é indispensável a performance, posto que, ao contrário da história, sua conservação escrita representaria uma condenação à morte. A narrativa mítica, pelo próprio fato de representar a voz da coletividade só se perpetua pelo exercício da récita; do contrário, cairia no esquecimento, perdendo o seu valor de "verdade".

Existindo em função da presença e do tempo presente, o princípio gerador do mito é a repetição. É por meio da repetição, associada ao *dromenon* – a re(a)presentação – que o mito persiste. Desse princípio fundamental é que decorrem outras propriedades do mito como também sua forma de linguagem. A questão é complexa e absorvente; não podemos esgotá-la nesse breve espaço, só podemos fazer aqui um rápido exame de alguns aspectos da linguagem mítica.

Considerando-se que o mito é performático, no sentido de que urge ser apresentado concretamente, algumas consequências podem se abstrair desse fato. Primeiramente que concorrem em sua apresentação, além da linguagem verbal, a linguagem do corpo físico, seus gestos e expressões faciais, como também os matizes da voz. Assim, a primeira das propriedades de que podemos falar é a da simultaneidade. O mito, ao contrário da lógica encadeada da contiguidade, forma-se pela concomitância de várias linguagens e, sendo dramático por natureza, assume uma forma sensível e empírica, cuja propriedade é ser simultâneo e efêmero.

Em função mesmo de assumir a forma sensível, a linguagem capaz de dar peso e textura à matéria sensível é a metáfora. E tomamos aqui a concepção de metáfora conforme o ponto de vista de Northrop Frye, para quem esta seria "uma modalidade diretiva de pensamento" (2004, p. 81). No interior de cada metáfora, está a semelhança e a identidade no momento em que as imagens se justapõem formando uma única imagem verbal. Nesse sentido não haveria mais o conceito preenchendo o vazio entre as palavras e seus referentes, posto que o conceito não é mais semelhança, mas diferença. A palavra viva da manifestação mítica coloca-se aos referentes porque

são símiles, pois, dir-nos-á Frye, "todas as palavras nesta fase da linguagem são concretas: em verdade não há abstrações" (2004, p. 29). E ainda:

> Neste período há relativamente pouca ênfase na separação entre sujeito e objeto; ao invés disso, a ênfase recai sobre o sentimento de que sujeito e objeto estão interligados por uma energia ou poder comum a ambos. (FRYE, 2004, p. 28).

Isso implica conceber, na linguagem do mito, um grau de concreção incomum à lógica verbal, cuja natureza concatenada tende necessariamente a opor a abstração sígnica à materialidade do mundo objetivo. Falando dessa forma de metáfora inerente à palavra mágica, nos diz Cassirer que ela

> ...não exprime o conteúdo da percepção como um mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade. O conteúdo da percepção não imerge de modo algum da palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero 'signo' e 'designado', em lugar de uma expressão mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a 'imagem' e a coisa, entre o nome e o objeto (CASSIRER, 1972, p. 75).

O mito representaria, assim, para as sociedades arcaicas, um veículo para o sagrado. Esta forma de configuração de sua linguagem culminaria com o propósito de superação do tempo histórico. As propriedades de repetição do ato e de sua constante re-atualização imprimem uma dimensão cíclica atemporal aos eventos vividos. Ao contrário do pensamento que rege a cultura da escrita, o tempo é superado não pela anulação do movimento, cristalizado na letra, mas pelo movimento constante da palavra que se repete pela ação e pela voz.

O pensamento lógico é conceitual e nominalista, efetuando em definitivo um hiato entre o pensamento e a ação, de modo que prevalece "uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço" (ZUNTHOR, 1997, p. 35). A supremacia desse pensamento na sociedade ocidental, sustentado pelo "documento escrito", condenou o pensamento mítico à decadência. Essa forma de pensamento sobrevive, mas de forma modesta em algumas poucas formas de manifestação populares. De certa forma as sociedades modernas perderam a memória dos acontecimentos da origem (*in illo tempore*). Em princípio os mitos se separaram das concepções religiosas a que estavam ligados e se converteram em lendas e contos populares (ELIADE, 1972), muito embora essa diacronia seja discutível posto não se poder afirmar a anterioridade dos mitos em relação aos contos populares. Todavia, independentemente desta indefinição, é possível trabalhar-se com a hipótese dos contos e lendas populares como gêneros que guardam resquícios da sacralidade mítica. Sobre isso, fala-nos, contundentemente, Mircea Eliade:

> A revolução efetuada pela escrita foi irreversível. Doravante a história da cultura tomará em consideração apenas os documentos arqueológicos e os textos escritos. Um povo desprovido dessa

> espécie de documentos é considerado um povo sem história. (...) As criações populares, onde ainda sobrevivem o comportamento e o universo míticos, serviram algumas vezes de fonte de inspiração para alguns grandes artistas europeus. Mas tais criações populares jamais desempenharam um papel importante na cultura. Elas acabaram por ser consideradas 'documentos' e, como tais, despertam a curiosidade de alguns especialistas. Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança oral deve ser apresentada sobre a forma de livro... (ELIADE, 1972, p. 40).

Entretanto é importante argumentar que essa menor importância da oralidade se dá apenas frente à cultura oficial, uma vez que entre as camadas populares e subalternas a oralidade resiste e tem larga aceitação. É em função disso mesmo que talvez possamos discutir que essa resistência cultural protagoniza, em alguns momentos da história, momentos de tensão e de conflito, como o percebemos em finais do século XX, em muito favorecido pela revolução da informática e pelas facilidades permitidas pela mídia moderna.

É justamente nesse mundo globalizado e virtualmente interligado que se criou o espaço propício para o ressurgimento de formas e pensamentos outrora relegados a segundo plano e à marginalidade. Funcionando como uma espécie de linha de fuga à globalização, vivemos igualmente uma época de multiculturalismo, em que minorias culturais emergem e reassumem sua memória.

> O mundo perdeu seu pivô, o sujeito não pode nem mesmo mais fazer dicotomia, mas acede a uma mais alta unidade, de ambivalência ou sobredeterminação, numa dimensão sempre suplementar àquela de seu objeto. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 14).

Parece que esse descentramento que marca a sociedade pós-moderna é que deu suporte a essa emergência das memórias, sejam relacionadas à questão dos gêneros, dos negros, dos índios, dos homossexuais, ou da "oralidade". Nessa perspectiva, é que vemos ressurgir discussões acerca de etnias emergentes, como as das comunidades quilombolas e indígenas, ou mesmo do marranismo[3] no sertão brasileiro, todos afirmando sua identidade e exigindo o reconhecimento de sua memória. É o que sugere Michel Maffesoli em *A Conquista do Presente*:

> É assim que – retomando os grandes temas explicativos da pós-medievalidade (modernidade): Estado-nação, instituição, sistema ideológico – **podemos constatar, quanto ao que concerne à pós-modernidade, o retorno do local** (o grifo é nosso), a importância da tribo e a bricolagem mitológica (2001, p. 22).

E ainda, referindo-se ao descentramento pós-moderno:

> E podemos supor que essa fragmentação da vida social se desenvolverá de uma maneira exponencial, constituindo assim uma nebulosa inapreensível, não tendo nem centro preciso nem periferias discerníveis. O que engendra uma socialidade[4] fundada na concatenação das

[3] O Marranismo foi uma sociedade judaica subterrânea que se criou no Brasil Colonial, perdurou até o século XIX e deixou resquícios até os dias de hoje. Atualmente estudiosos das ciências sociais, como é o caso Nathan Wachtel, têm estudado esse fenômeno de emergência dos descendentes dessa cultura.

[4] O conceito de socialidade foi forjado por M. Maffesoli para suprir a ausência de um conceito para o sentimento de estar-junto

marginalidades em que nenhuma é mais importante que a outra (idem, p. 23).

É nesse mesmo contexto que a cultura oral, estreitamente relacionada ao saber local e cotidiano, tem emergido e muitas vezes surpreendido leigos e estudiosos quanto a sua capacidade de resistência em uma sociedade profundamente tecnológica e informatizada. Em verdade, a cultura oral é só mais uma das formas de pensamento partícipe dessa cadeia semiótica paradoxal que representa a sociedade pós-moderna. O que gera esse espanto ante a emergência dessa cultura de tecnologia artesanal é exatamente o equívoco histórico de uma concepção temporal que via no progresso uma lógica linear e causal. "Embora cultivemos a impressão de que nossa cultura se define por uma acumulação ininterrupta e evolutiva, a história escrita das civilizações acumula, sim, uma sucessão de abismos" (WANDELLI, 2000, p. 46). No contexto pós-moderno, em que sólidas concepções (como a do espaço como território e, com ele, o conceito de Estado-Nação) são lançadas por terra e fragmentam-se, anuncia-se a ordem da multiplicidade do devir, como um lugar de memórias e fronteiras fluidas e que deve se redescobrir pluricultural.

2. A oralidade como estatuto da cultura

Em seu livro *Introdução à poesia oral*, Paul Zunthor (1997, p. 37) elege quatro formas ideais de a oralidade se relacionar com a escrita: a oralidade primária e imediata ou pura, sem qualquer contato com a escrita; a oralidade mista, cuja influência da escrita é ainda exterior e paralela à oralidade, como o caso de grupos sociais analfabetos; a oralidade segunda, "que se (re)compõe a partir da escrita e no interior de um meio em que esta predomina sobre os valores da voz na prática e no imaginário", e finalmente uma oralidade mediatizada, comum às sociedades profundamente tecnológicas.

Apesar de ser uma divisão didática e aparentemente mecânica, ela nos favorece algumas apreciações acerca do romanceiro de Dona Militana. É fato que a oralidade primária é excessivamente ideal, uma vez que mesmo em sociedades consideradas primitivas ela seria uma hipótese em função de que sua conceituação dependeria em princípio de concepções bastante rígidas quanto ao conceito de escrita. Todavia, se não nos detivermos numa separação mecanicista dessa tipologia, poderemos supor que o contexto cultural de Dona Militana transita entre a oralidade segunda e a oralidade mista sem se fixar em nenhuma delas. Isso porque o seu meio social é formado por uma comunidade semi-alfabetizada, principalmente se considerarmos que a cidade de São Gonçalo, há mais de meio século atrás, era uma sociedade rural, com índices de analfabetismo relativamente altos. Naquele contexto, esses poemas eram declamados e decorados ou lidos em folhetos de cordel por alguns poucos letrados para um público ouvinte analfabeto ou semi-

primário, para que não servem as concepções viciadas de "social" ou sociabilidade, excessivamente marcadas por uma racionalidade ausente nas relações cotidianas. A socialidade seria uma solidariedade orgânica, irrefletida e natural, que constitui o ritual da convivência.

alfabetizado, de modo que a escrita se fazia tão presente quanto ausente, muitas das vezes representando um certo prestígio social.

Reside aí uma espécie de tensão entre oralidade e escrita semelhante ao que tange aos papéis sociais masculinos e femininos. A relação é problemática porque estão em conflito universos sociais diversos, mas que habitam os mesmos espaços. Segundo Zunthor, na lógica da oralidade o homem vive

> (...) diretamente ligado aos ciclos naturais, interioriza, sem conceituá-la, sua experiência histórica; ele concebe o tempo segundo esquemas circulares, e o espaço (...) como a dimensão de um nomadismo; as norma coletivas regem imperiosamente os seus comportamentos. Em compensação, o uso da escrita implica uma disjunção entre o pensamento e a ação, um nominalismo natural ligado ao enfraquecimento da linguagem como tal, a predominância de uma concepção linear do tempo e cumulativa do espaço, o individualismo, o racionalismo, a burocracia... (ZUNTHOR, 1997, p.36)

Esses dois universos se interpenetram e muitas vezes colidem. Isso porque, se dominar a palavra escrita seria ter acesso a uma espécie de mundo mágico, um código secreto dotado de poderes incomuns àquela sociedade, uma das formas de acesso a esse universo poderia ser, contraditoriamente, o exercício da memória. Isso representa uma contradição em função de que a memória é a faculdade capital da oralidade e aproximar-se da escrita pelo exercício mnemônico significa pôr-se no limiar entre a oralidade mista e a segunda, transitando de uma a outra, ao adaptar à fala marcas da escritura ao mesmo tempo em que perpassam, na escrita, marcas da oralidade. Essa tensão se flagra claramente na fala de Dona Militana abaixo, que relata de quando fora chamada a Natal unicamente para dizer um romance a uma tia alfabetizada:

> **Dona Militana**: Era tia Petronila, a mais velha irmã de papai, era só quem sabia ler. Ela lia toda qualidade de folheto. Um dia, mandaram me chamar em Natal, só pra mode eu cantar o verso de Antonino, óia? Perguntaram: A senhora sabe o verso de Antonino? Eu digo: vocês sabem ler? Então pega um folheto, pra ler no folheto. E eu que venha cantar verso pra vocês?[5]

Ao mesmo tempo a romanceira se ressente de não dominar a escrita, consciente de que ela lhe ofereceria outra forma de vida e outras oportunidades:

> **Dona Militana**: Aí veio um homem muito grosso e perguntou: a senhora sabe ler? Eu disse: num sei não. O meu livro era a terra, a enxada era... o meu caderno era a terra, o cabo da enxada era o lápis e o ferro de cova era a pena. Aí ele perguntou: a senhora não saber ler não? sei não senhor, num tive esse tempo. Acordava logo cedo e só ia dormir depois da meia-noite, só trabalhando. Talvez eu fosse outra. Saí de casa com 20 anos. E diz aí o que quando eu me casei com 20 anos, o que foi que levei de casa? Meu vestido, uma rede emendada e um pedaço de pano remendado que me cobria com ele. Trabalhava direto lá. A mão era aquela carreira de calo... Se soubesse ler... já disse muito isso na vida![6]

---

[5] Entrevista concedida à pesquisadora Lílian de Oliveira Rodrigues, in: RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José, uma história de vida,* 2006, p. 75.

[6] Idem. p. 239.

Esse conflito tem em verdade motivos mais profundos e mais fecundos a nossa investigação do que o simples fato do ressentimento de alguém que lamenta não ter sido alfabetizada. Em verdade, reside aí uma tensão que reflete as mudanças sociais por que passaram essas comunidades rurais ao longo do século XX. A sociedade se modernizou e impôs a esses grupos sociais, cujo pensamento era permeado pelo domínio da oralidade, a urgência da escrita. Todavia, essa imposição não se dá de forma pacífica, uma vez que não se lhes impõe apenas um instrumento de comunicação, pois com ele transmite-se também uma mitologia, uma lógica, uma forma de pensamento e de ação moral em tudo diverso do pensamento e da moral das sociedades de oralidade primária.

Em geral, na cultura oral, a representação do mundo está associada aos ciclos naturais e a uma organização harmônica e íntegra em que todos os elementos sociais se inter-relacionam e funcionam como uma engrenagem. No centro dessa organização residem os valores religiosos que determinam a ação comum e a que se recorre ante qualquer fato que provoque uma desordem no sistema interno. As catástrofes, as doenças, os crimes são motivos de desequilíbrio cuja restauração depende da interferência divina ou sobrenatural. Nessas ocasiões, alguns atores, detentores da palavra, atuam como instrumentos de mediação para a restauração da ordem: sacerdotes, benzedeiras, rezadeiras, milagreiros, são personagens comuns portadores de autoridade diante da comunidade.

Nas sociedades predominantemente orais, o saber se constrói por uma rede de entendimento, articulado por meio da fala. Todos têm algo a dizer e suas histórias de vida são prenhes de significados culturais, de modo que todos vivem uma mesma história, tecida pela trama das diversas vozes que comportam o conhecimento da comunidade. Nesse sentido, a tradição oral, não só fortalece os elos entre as pessoas como cria uma rede de transmissão de tipos distintos de conhecimento e de modo de vida. Essa relação de aprendizagem informal é fundamental para a consolidação da cultura do grupo.

Para as comunidades de oralidade primária e secundária, os conhecimentos transmitidos pela tradição oral têm o mesmo valor que os conhecimentos formais adquiridos por meio da escrita. Nessas sociedades, a voz, mais do que uma atividade comunicativa, representa a partilha de valores que lhes foram e são significativos e devem ser preservados. Esses saberes são mais valorizados quanto mais arraigados à ancestralidade, razão por que o ancião é o grande depositário da palavra da comunidade. Cabe assim ao ancião o testemunho vivo dessa memória-palavra, garantido pelo ato de contar. O ato de contar, nessas sociedades, mais do que presentificar a tradição oral, significa, então, transmitir, de boca em boca, todas as experiências que a ancestralidade dessa comunidade adquiriu, em seu caminhar pelo mundo material e sobrenatural.

Ao se fazer a transposição do universo oral para o universo escrito, o caderno vira a terra, e a enxada o lápis. Todavia, bem poderia a terra ser o livro, uma vez que ela é a portadora dos segredos da natureza, a que se pode recorrer em busca de respostas às angústias da vida. É importante frisar que essa concepção da terra como um livro ou um caderno, denuncia a presença da metáfora como a modalidade diretiva dessa forma de pensamento. O que reza a metáfora nessa estrutura mental é a relação de identidade seja entre o homem e a natureza, o divino e o humano, ou mesmo um e outro homem, posto que tudo "é" outra coisa, pois todos estão unidos pela semelhança.

Na cultura escrita, a representação do mundo substitui a lógica circular, relativa à natureza, pela linearidade hierárquica do tempo. A ciência e a jurisprudência determinam a verdade e a moral. A autoridade não se concentra mais sobre o portador da voz, aquele que conduz a palavra sagrada, mas sobre o portador do "documento" escrito que lhe confira esse poder. Como nos diz Paul Zunthor, é uma época de individualidade, quando não individualismos, por isso não há, nesse universo, semelhanças, mas diferenças, uma vez que quem não for sujeito e senhor das ações será objeto.

Pode-se compreender assim as palavras de Dona Militana quanto ao seu desejo de possuir o poder da escrita como a representação de um momento de tensão, quando as águas de dois mundos se encontram e se misturam sem necessariamente se conciliarem. O resultado desse processo é que as manifestações culturais são complexas e fragmentárias prenhes de ambiguidades.

III. UMA HISTÓRIA DE VIDA – TRAGÉDIAS DA VIDA PRIVADA

1. Recantos e moradas, o lugar da tradição

A chegada à atual morada de Dona Militana não é de fácil acesso. É preciso sair do asfalto e enveredar por ladeiras íngremes para alcançar a casa de Benedita, uma de suas filhas. É uma casa modesta, com um muro baixo e portinhola de madeira. Passada esta entrada, chega-se a uma pequena varanda cerrada por um portão de ferro. Sentada a uma poltrona, encontra-se a romanceira, trajando blusa e saia que lhe cobrem braços e pernas, e seu tradicional lenço amarrado à cabeça, à moda africana. Em uma de nossas conversas, ela nos explica por que abandonou o sítio Oiteiro onde tem sua residência fixa: "me vi lá sozinha, eu disse vou pr'onde tá Benedita... aí vim embora pra cá..."

Todavia, embora não seja sua propriedade, muitas das atenções da casa são voltadas para Dona Militana. Atenta a seus atos e sua saúde, Benedita acompanha-a a todo momento, censurando-a, ministrando medicamentos nas horas devidas e, muitas vezes, repreendendo-a quando fuma o seu cachimbo ou quando canta. Além disso, netos e bisnetos estão sempre por perto quando lhe falta o cachimbo, o lenço ou os fósforos. Sua postura é de uma típica matriarca, pelo menos quando recebe visitas – fato a que já se habituou há alguns anos.

Afora a varanda onde recebe as visitas com quem não tem vínculos mais estreitos, há ainda a sala de visitas e finalmente o quarto onde tem sua "bancada" (forma como ela se refere à mesa que lhe serve de oratório). É comum que, ao longo da conversa e vendo-se numa atmosfera de maior confiança, ela convide o visitante a conhecer sua bancada. Ali se encontram expostos os santos a quem devota sua fé.

> **Dona Militana**: Nossa Senhora da Glória, o anjo da guarda, São João, São Roque, São Pedro e aqui é Nossa Senhora Aparecida, é Santo Antônio, Nossa Senhora das Dores, São Sebastião, o anjo da guarda, aqui São Raimundo e meu padrinho Frei Damião... São Roque e São Lázaro...

Como a maioria dos indivíduos do interior do Nordeste brasileiro, a fé é elemento fundamental da formação de Dona Militana, ao ponto de, além da atividade agrícola que a acompanhou até a idade que lhe permitiu o corpo, também exercer o ofício de rezadeira. Percebemos que a própria divisão do espaço da casa aponta a uma certa sacralização do lugar. Por ser o espaço mais íntimo da casa, é no quarto que Dona Militana põe sua bancada de oração e apenas chega ao seu interior o visitante que lhe conquista a confiança ou quem porventura a procure para curar ou rezar. Ao intruso desse espaço, ela reserva sua ira e revolta:

> **Dona Militana**: [...] vocês conhece a sogra de Mané Bonitinho... mora pra acolá... aí ela chegou, quando ela entrou, chegou na banca: "ah! a senhora é catimbozeira... [...] a banca da senhora, cada um tem"... peguei ela no braço e disse: sai!... quando chegou na porta eu empurrei ela, e ela caiu lá fora. Aí ela: "a senhora quer me botar"... eu disse é pra senhora aprender a respeitar a casa dos outros, num pode chegar aqui me chamando de catimbozeira...

A bancada de Dona Militana representa um pouco de como a romanceira vê a si mesma, de modo que sua ira com a estranha revela em verdade dois motivos: primeiramente a invasão ao ambiente da intimidade (o lugar do eu) e, por outro lado, a interpretação errônea de sua identidade, tomando-a como catimbozeira, cuja significação está associada a feitiçaria ou bruxaria – significado contrário ao ofício de rezadeira. A visita indesejada é alguém que vem de fora e não pertence, nem fora convidada, ao mundo de dentro, mundo controlado e carregado de significados "onde uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida" (DAMATA, 1997). Não tendo sido convidada, ela não participa da ordem estabelecida, tornando-se um elemento de desordem que profana o ambiente.

Todavia aquela ainda não é sua casa. A casa onde Dona Militana fixou suas raízes e está intimamente ligada a sua memória é a casa do Sítio Oiteiro. Para esse lugar dona Militana inclusive compôs um canto com que se despede de seu público:

Lá em Barrero
Aonde eu nasci
Em São Gonçalo
aonde eu me criei

Eu vou embora
pra meu sítio Oiteiro
Adeus (...) adeus.

O sítio Oiteiro, conforme informações da própria Dona Militana, fora adquirido pelo avô: "(...) isso aqui foi herança do pai dele [falando do pai e do avô], o pai dele tinha uma novilha... e uma besta... trocou nessa terra e cinquenta réis de volta". Ao redor dessa propriedade, fundou-se uma comunidade só de parentes, primos, tios e irmãos, em princípio de seu Atanásio e, posteriormente, os filhos, netos e bisnetos de Dona Militana. Na vila que circunda o sítio Oiteiro, Dona Militana tem os domínios da casa estendidos, pois todo o entorno era ainda regido pelo signo do parentesco. Trata-se de um espaço de onde irradiam saberes, já que antes da notoriedade de sua memória de romanceira, Dona Militana muito pouco saíra de seu lugar de origem, sua vida e seu conhecimento do mundo circunscreve-se àquele espaço doméstico, mas não domesticado, visto que muitas vezes é hostil, exigindo certa "ciência" para superá-los.

Toda sua vida, portanto, transcorreu nesse ambiente familiar, trabalhando na lavoura, fabricando cestos de cipó, e, na condição de mulher, também cuidando dos idosos e enfermos da comunidade: "o pessoal mais véio do Oiteiro adoecia, quem tomava conta era eu, até a morte". Este é o cenário de sua infância onde ouvia dos tios e do pai romances de cordel, que ela depositou na memória, "ouvindo e decorando, decorando e cantando", conforme suas palavras.

Ali era, portanto, o seu lugar e sua morada, já que lá construiu a sua vida e seu

conhecimento de mundo, lá é o lugar da tradição, esteio comum dela e dos seus, mas que agora figura lugar de isolamento, que a obriga a abandoná-lo para viver com a filha. Ao dizermos isso queremos salientar o fato de Dona Militana situar-se entre dois tempos, que faz do sítio Oiteiro dois lugares diferentes: o lugar da dispersão do presente em que os netos e bisnetos rumam a outras paragens em busca de novas vidas, e aquele da sua juventude, um ambiente coletivo e familiar, onde, provavelmente, na visão idílica de Câmara Cascudo:

> Depois da ceia faziam roda para conversar, espairecer, dono da casa, filhos maiores, vaqueiros, amigos, vizinhos. Não havia diálogo, mas uma exposição. Histórico do dia. Assuntos de gado, desaparecimento de bois, aventuras do campeio, façanhas de um cachorro, queda num grotão, anedotas rápidas, recordações, gente antiga, valentes, (...) cangaceiros, cantadores, furtos de moça, desabafo de chefes, vinganças, crueldades, alegrias, planos para o dia seguinte. (CASCUDO, 1984, p. 16)

Foi nesse ambiente que Dona Militana construiu a sua história de vida, história essa que ela preserva da ação predadora dos pesquisadores. Guarda essa memória e esforça-se para nos oferecer apenas aventuras atuais, além naturalmente do acervo de romances e cantigas que divide conosco sem mesquinharias. Ali, formou-se a sua personalidade e também a sua personagem posto que, tão logo vençamos sua resistência em falar da infância, nos mostra uma Maria José (como "todos os antigos do Oiteiro" a conhecem) protagonistas de episódios dignos de figurar em folhetos de romance como os que ela nos canta sem cerimônia.

Vê-se nessa nova faceta de Dona Militana a multiplicidade de identidades que ela vem assumindo ao longo de sua história. Há inicialmente a Maria José, nome que a liga ao ambiente familiar do sítio Oiteiro, com que exerceu os papéis de filha, mãe, avó, vizinha e rezadeira; e, por outro lado, Militana, nome de batismo, mas com que se tornou a romanceira nos dias de hoje. Todavia aquela Maria José doméstica retorna agora na voz da narradora Militana com a função de personagem de suas narrativas, narrativas essas que ela resguarda a quem, vindo do mundo exterior, o mundo dos letrados, aspira a conhecer a sua vida e a sua história. Nessas narrativas ela figura como a heroína de crônicas de tempos idos, atuando como personagens de contos populares, vivendo aventuras e conflitos dos quais se desembaraça em virtude de sua astúcia e coragem.

2. A personagem Militana: crime e castigo

É notória a resistência de Dona Militana em expor a memória de sua vida. Se de um lado ela nos fornece, sem que sequer peçamos, um mundo de cantares envolto no anedotário do dia-a-dia, de outro se esquiva em depor sobre a sua vida, tergiversando maliciosamente como se para não fornecer um tesouro. De certa forma tal qual os ambientes da casa que se abrem gradativamente, conforme o grau de intimidade, sua memória também obedece a essa lógica ritualizante. Desde a

descoberta e o reconhecimento de sua arte, aparentemente Dona Militana associa o acervo de romances de sua memória como algo público e pertencente ao universo exterior, enquanto a memória de sua vida deve ser preservada posto que se circunscreve ao espaço da privacidade.

Em nossos primeiros contatos, fomos recebidos hospitaleiramente por Dona Militana, naturalmente ainda na varanda. Tão logo explicados os propósitos de nossa visita, Dona Militana inicia sua conversa, todavia é curioso como sua fala mais se aproxima do monólogo que do diálogo. Perguntado se ela se sentiria incomodada pelas constantes visitas, nos diz que não, "serve até para distrair", mas limita-se a responder afirmativamente ou negativamente às perguntas que lhe são dirigidas quando se referem a sua vida, especialmente à infância, passando imediatamente a narrar episódios dos contatos públicos de sua vida de romanceira. Conta-os como anedotas entremeadas de cantigas que de alguma forma se enlaçam ao enredo.

> **Dona Militana**: Um dia me levaram... aí eu pensei que era pra outra coisa... "canta aí"... eu digo eu num vou cantar nada... canta, num canta... canta, num canta... pois eu vou cantar: redondo sinhá /eu vi uma lagartixa /redondo sinhá /montada num poldro bravo /escapuliu de lá de cima /e quebrou a ponta do rabo /ela virou-se tonta /arre, com todos os diabos. //Redondo sinhá /calango matou um boi /redondo sinhá /e botou um quarto na telha /lagartixa foi bulir /calango passou-lhe a peia /pra perder o mau costume /bulir nas coisa alheia... aí Candinha disse: "taí o que foi que tu ganhasse... fosse bulir nas coisas alheia e apanhasse"...

Se porventura insistimos para que nos fale de sua infância e nos conte a sua história, a romanceira desvia-se da questão:

Pesquisador: Aí queria que a senhora falasse um pouco da senhora, da sua infância... a senhora falou que perdeu sua mãe...

> **Dona Militana**: Quando mamãe morreu eu já tinha... eu já tinha casado... agora, papai... mamãe morreu de repente... não deu tempo... quando eu cheguei... ela... toda seis horas eu rezava e ia tomar a bênção a ela... mais a papai. Ela vivia pedindo a Deus que se visse que ela ficava viúva tirasse ela primeiro pra poder tirar papai. Deus fez os pedido dela. Ela tomou banho, trocou de roupa... aí veio sentou-se na rede, porque ela tinha uma banca que nem eu tenho uma lá dentro... quer ver?

E se por acaso insistimos, ela habilmente nos diz de forma indireta sua indisposição em fazê-lo:

> **Dona Militana**: Meu tempo de menina tem tanto sofrer. Eu fui... me levaram lá num sei pra onde... que era pra mo'de ver... um... como é que chama, meu Deus? A quadrilha, aí eu... me levaram, eu fui. Foi eu, milha filha e dois netos...Odair e Lídia... foram mais eu... aí eu fui... me mostraram muita coisa, aí uma dona chegou e disse: "é a senhora que é Militana?" Eu disse: é... Ela: "e o que a senhora veio aqui?" eu disse: a senhora 'tá especulando da minha vida pra quê? A minha vida só quem especula é Deus e mais ninguém.

Embora atribuindo a resposta a outra pessoa, Dona Militana toca no cerne do conflito que separa o pesquisador da entrevistada: em sua concepção de vida a sua história pessoal é um bem

sagrado a ser preservado, tanto que apenas Deus poderia especular sobre ela. Em verdade, enquanto o pesquisador se põe a questionar a vida de sua entrevistada de forma profana e banal, como é comum nas sociedades modernas (VAN GENNEP, 1972), a romanceira posiciona-se na lógica que regia as sociedades mais antigas para quem a divisão entre sagrado e profano não era tão nítida. Assim sendo, se para nós a vida de alguém é uma biografia, pertencente, portanto, ao universo da História, para Dona Militana esse relato não se pode oferecer banalmente posto que pertence à ordem do Mito.

Em verdade, essa sua atitude não é consciente, nem uma escolha subjetiva, mas trata-se de uma condição imposta, implícita num mundo com uma estrutura particular (GEERTZ, 1989, p. 96). Em função disso, ela passa a nos oferecer o que a sua condição permite, ou seja, relatos do cotidiano e do momento presente. Mesmo assim o faz não como quem conta uma história, mas uma estória, porque o ato de contar já é fabular. Tudo se torna um caso, como um pequeno conto portador de um saber exemplar. Isso se dá porque, de certa forma:

> Contos e casos são a maneira particular de um grupo social ordenar o pensamento, a ação e os sonhos de sua comunidade. São igualmente o seu meio de parlamentar com as diferenças, seu modo especial de "negociar com a vida" para conseguir manter um estado de unanimidade que impeça as brechas sociais introdutoras de novas hierarquias. (PEREIRA, 1996, p. 47)

Em princípio, não nos fita os olhos, põe-se a mirar a rua, levantando o olhar em direção ao horizonte, como se estivesse à espera de alguém a qualquer momento, ou mesmo contemplando a história que conta. Sua postura corporal nos lembra uma sacerdotisa portadora da voz primitiva, para quem o olhar exterior nada significa. De certa forma, sua recusa a falar de sua vida pregressa parece nos dizer que vivemos uma outra época, época de isolamento e individualismos, incapazes de compreender os sentidos ocultos de sua vida e da sua comunidade. Tanto quanto a invasora da "bancada", que a tomou como feiticeira, nós seríamos estranhos a penetrar na intimidade do que não compreendemos e, por isso mesmo, a profanaríamos. Inconscientemente transpira em sua atitude a impossibilidade de a visão de mundo do cientista fundir-se à visão sob a perspectiva da fé, comum à romanceira:

> Num ritual, o mundo vivido e o mundo imaginado fundem-se sob a mediação de um único conjunto de formas simbólicas, tornando-se um mundo único e produzindo aquela transformação idiossincrática (...). Qualquer que seja o papel que a intervenção divina possa ou não exercer na criação da fé — e não compete ao cientista manifestar-se sobre tais assuntos, de uma forma ou de outra — ele está, pelo menos basicamente, fora do contexto dos atos concretos de observância religiosa que a convicção religiosa faz emergir no plano humano. (GEERTZ, 1989, p. 83)

Todavia, mesmo fazendo a opção de contar sua vida presente, seus "feitos e aventuras" de romanceira nos palcos do mundo moderno, ela o faz como se contasse clássicas histórias de antanho. Em verdade, em seu monólogo, o real se mistura ao imaginário de tal modo que

praticamente utiliza a mesma fórmula inicial para cada relato:

"**Uma vez** chegou uma doma aqui..."

"**Uma vez** foi um safado..."

"**Um dia** um irmão... já morto..."

"**Um dia** uma prima minha era noiva cum..."

"**Um dia** me perguntaram com quem a senhora aprendeu tanta coisa... tanto romance..."

"**Um dia** eu me ri mais Candinha..."

"**Um dia**, eu morava ali... eu tava lá embaixo na minha casa..."

"**Um dia** nós fomos pra maré..."

"Eu nunca temi o mundo**... um dia**..."

"**Um dia**... tava perto do dia de finados... aí..."

São fórmulas típicas de contos populares. E a cada uma dessas fórmulas seguem relatos em que a romanceira figura como personagem principal. Em todos eles, ela demonstra astúcia, coragem e firmeza, geralmente como se sua vida consistisse numa espécie de jogo, em que há sempre um antagonista, relação idêntica ao que ela dedica ao entrevistador.

> **Dona Militana**: Eu 'tava lá no patamar da igreja... me levaram lá no patamar da igreja... aí por trás de mim tinha três soldado... aí eu cantei: *Mamãe deu-me as contas /que eu fosse rezar /que eu fosse rezar /Papai deu-me a faca /Que eu fosse matar //Eu matei um homem /meu pai não gostou /meu pai não gostou /matei cinco homem /meu pai me ajudou*... aí os soldado disse: "muito bem vamos sair daqui senão esse diabo mata a gente também"... Se danaram no mundo... eu disse: graças a Deus foram se embora...

Se cotejarmos as narrativas da romanceira em épocas distintas, perceberemos que, quando ela narra suas aventuras de infância e juventude, os valores que se destacam são a coragem e a ousadia, ao passo que na atualidade é evidente que as cantigas com que se defende e ridiculariza os supostos oponentes são sua maior arma. A romanceira assumiu um poder que naturalmente não possuía na juventude: o poder da palavra. Observemos alguns exemplos:

> ***Narração 1***
>
> Quando eu era menina apanhei tanto. Qualquer coisa eu... meu pai... um dia... toda vez que ele mandava eu ir pra rua dizia: "eu cuspo no chão". Se eu não chegasse

antes do cuspe tiver seco era uma surra. As vez' eu digo assim: não sei o que que eu 'tou pagando. 'Tou pagando o que eu fiz na minha mocidade. Aí vinha um cara amontado num cavalo e foi passando por mim e meu cabelo é ruim aí ele: "cabelo de estopa". Aí eu disse: estopa tem no rabo de tua mãe, filho de uma égua. E ele estirou o braço pra mo'de me pegar e quando ele estirou o braço pra mo'de me pegar, eu peguei na perna dele e "vuco" caiu em riba do cavalo abaixo, quando ele caiu do cavalo abaixo eu disse: se vier morre.(...) Aí tirei a faca do seio e joguei a navalha pra comadre Maria Bune, minha irmã. Aí ele disse: "assim desse jeito não", aí passou a perna no cavalo, ajeitou-se e foi-se embora. Aí chegou na casa de Cariré... aí por sorte papai disse: "Maria José!" Eu disse: Senhor? "O gás acabou"... (...) ele disse: "o santo não pode dormir no pardo, vá comprar o gás". Aí fui pra casa de Cariré, cheguei na casa de Cariré aí ele botou o cavalo pra cima de mim quando ele botou o cavalo pra cima de mim... um primo meu... morreu... chamava-se Seledom, pegou o estojo do cavalo dele, aí suspendeu a cabeça do cavalo, quando ele suspendeu, o cavalo suspendeu as mão e ele caiu de cima pra baixo... quando ele caiu aí Seledom disse: "ainda vai botar ela abaixo? Ainda vai botar o cavalo pra cima dela? Bote o cavalo por riba dela!" Aí ele disse: "desculpe aí"... eu disse: eu num desculpo erro de sem vergonha não.

Narração 2

Um dia... eu cheguei do roçado, papai disse: "Maria José, você vá no roçado"... isso já era de tarde... e arranque um balaio de mandioca, pra botar de molho... "eu num vou não que eu 'tou muito enfadado"... trabalhava de 4 da madrugada até 5 horas da tarde... Aí eu fui... eu e minhas duas irmãs. E cheguei... o feijão rebolado comido, tava por terra... eu digo: agora ela vai me pagar. (...) A vaca... ela arrombou a cerca. Aí eu disse: vamos dar-lhe... comadre Bune disse: "e se ela der na gente?" Aí eu digo: se ela der numa, a outra mata ela. Aí fizemos carreira atrás da vaca e a vaca fez carreira... aí aqui acolá uma cipoada, aqui acolá uma cipoada, quando chegamos debaixo dum pé de moita trubá que era estralado de cima até o chão... eu dei uma cipoada nessa vaca tão pequena que ela ficou soltando sangue pelas venta... aí... vamos botar pra fora... aí chegou Damião, quando chegou e disse: "vocês mataram a vaca alheia". E eu disse: viu o estrago que ela fez? Ele disse: "Virgem Maria, se Atanásio chega aqui!" Aí ajudou a gente a abrir a cerca e botar a vaca pra fora. Ele enfiava o pau assim, por debaixo dela, eu enfiava do outro lado... nesse tempo eu era gente... aí embolava ela pra lá... quando ela ficou debaixo do pé de pau, a gente fizemos a cerca.

Pesquisador: E as marcas no chão da vaca arrastada?

Dona Militana: Varremos com uns garrancho. Aí Damião por trás da gente disse: "essa vaca era do homem". E eu disse: e se você se importar morre também. Ele disse: "você tem essa coragem, Maria José", eu digo: tenho! ...O meu nome é Militana, mas os mais velhos que me conhecem me chamam Maria José... aí ele disse: "tá ruim"... aí botamos a vaca pra fora e ele foi passou os garranchos...

Pesquisador: E o dono nunca descobriu não?

Dona Militana: Não, quando chegou a notícia que a vaca tava morta ele pensou: "por certo ela se engasgou com o moita trubá"... aí tiraram o couro da vaca e levaram a vaca... e inda hoje tão por saber...

Narração 3

E um dia, papai disse: "Maria José, eu vou pra casa de farinha de João Moura. Aí você vai deixar o meu café, que eu não posso vir, só posso vir depois da farinha pronta". Aí tava ele e os dois moedor... aí eu fui... aí por sorte minha eu levava um

pau na mão... aí João Moura tinha um cachorro que ele esperava a pessoa na entrada... a entrada ficava como lá naquela cerca [apontando para fora] pra dentro da casa de farinha. Quando eu cheguei o cachorro avançou pra cima de mim... eu plantei-lhe o pau, o cachorro caiu, quando o cachorro caiu eu empurrei ele, quando eu empurrei com o pau ele ficou com o pescoço preso no meio da cancela... eu plantei-lhe a cancela, ele ficou lá esperneando e eu fui-me embora. Quando vem três homens daqui pra lá vê o cachorro pela cancela, chega e diz: "óia João, a filha de seu Atanásio matou o cachorro"... aí papai disse: "antes ela matar o cachorro do que o cachorro matar ela... um cachorrão desses"... aí papai chegou e disse: "quer que pague o cachorro? Eu pago agora"... aí papai tinha uma americana desse tamanho, aí papai disse: "eu nunca puxei faca pra ninguém, mas se arribar pro lado dela o jeito é eu torcer por ela, eu sou quem sou o pai dela, eu quem posso repreender ela aqui"... Aí papai disse: "na casa de farinha de João Moura eu num boto mais farinha, nem mandioca pra fazer farinha". Aí acabou-se. Papai morreu e num fez... João Moura morreu primeiro que papai...

Narração 4

Pesquisador: A senhora conheceu um cantador de Pernambuco também, né, Antonio Nóbrega?

Dona Militana: Danado!

Pesquisador: É cabra bom.

Dona Militana: Eu já fui pra lá... é já cantei lá. Eu inda me lembro dum negócio que eu tava cantando... ai a senhora... era uma dona que tava cantando, se fazendo bonita, se requebrando. Aí eu digo [cantando]: *redondo sinhá /eu vi uma lagartixa /redondo sinhá /montada num poldro bravo /escapuliu de lá de cima /e quebrou a ponta do rabo /ela virou-se ligeira /arre com todos os diabos.* Aí Antônio Nóbrega disse: "e a senhora inventa cada uma!"

Pesquisador: Esse é o coco da lagartixa, né?

Dona Militana: Aí ficaram falando no coco da lagartixa... aí tinha um cara lá cantando... perguntou: "aonde é que o bicho macho carrega força e talento?" "o homem tem nos braços... num sei o quê"... eu disse: me dá licença? Aí ele disse: "pode dizer". Aí eu disse: o touro tem no cupim, /tatu peba tem nos braços... /o touro tem no cupim, /cavalo no espinhaço... /onça e tigre tem nos queixos, /tatu peba tem nos braços, /tijuaçu tem no rabo, /tiju e camaleão no cangaço. E outro disse: "e por que o camaleão só tem força no cangaço?" Aí Antônio Nóbrega foi em casa e trouxe um camaleão deste tamanho, chega era cinzento, aí botou o pé na ponta do rabo dele e na cabeça dele, aí imprensou na macaxeira, aí ele disse: "já viram? É mentira dela? Vocês perderam e ela foi quem ganhou". Aí eu disse: taí, bando de besta.

Narração 5

Uma vez tinha um homem, aí ele começou a mangar d'eu.. Esse cara..., aí eu disse [cantando]: *Valha-me Deus /meu senhor São Pedro /de homem cabido eu tenho medo!... //Valha-me Deus /meu senhor São Bento /que barba grande e é fedorento.*

Narração 6

Um dia... eu me ri tanto, mais os meninos... um cara chegou... aí... eu tava cantando: *véia num beba o vinho /que eu te darei uma ...* aí ele começou a dançar. E eu assentada... aí... tiraram a cadeira que tava sentada, botaram lá no meio, mandaram

> eu me sentar... eu fui e me sentei. Aí ficou Dácio e... aquele homem que é... num sei o que de justiça... da barba por aqui. Aí quando o cara chegou, ele pegou a cantar... ele fazendo aquelas piruetas... quando ele levou o corpo pra cima... no lugar dele cair firme... caiu deitado. Quando ele foi se levantar caiu de novo, aí foi se levantar caiu pra frente... aí o povo ria tanto e eu bem séria... aí a dona disse: "a senhora num acha graça? E é sisuda demais". **Eu digo: eu num gosto de mangar da desgraça dos outros.**

Embora tratando de sua vida pessoal, as narrativas assumem um tom de *caso* desde o início pelas fórmulas iniciais de cada um delas: "quando eu era menina", "um dia...", "uma vez...", etc. Segundo Jolles (1976), o caso é uma narrativa oral que possui elementos permutáveis, ou seja, ao contrário do provérbio ou mesmo do conto, que possuem estrutura fechada, não permitindo a inserção de nenhum outro elemento sob pena de comprometer o enredo, o caso convida o ouvinte à participação, geralmente avaliando as atitudes das personagens envolvidas, promovendo um julgamento moral.

Assim é que nas três primeiras narrativas, a romanceira fala de sua infância e, em todos os casos, ela figura como protagonista, ressaltando especialmente sua força moral e sua coragem. O mesmo acontece nas narrativas 1 e 3, quando implicitamente a romanceira nos convida a perceber a inflexibilidade moral de seu pai, mostrando primeiramente a rigidez e autoridade paterna, a quem cabe o direito inquestionável de punir: "*meu pai... um dia... toda vez que ele mandava eu ir pra rua dizia: ' eu cuspo no chão'. Se eu não chegasse antes do cuspe tiver seco era uma surra.*" No segundo caso a palavra paterna defende o direito inalienável à autoridade sobre sua filha, não admitindo a ninguém, a não ser ele, a função de repreendê-la: "*eu sou quem sou o pai dela, eu quem posso repreender ela aqui...".* O decreto final se expõe ao ouvinte como uma prova dessa autoridade e correção moral: "*na casa de farinha de João Moura eu num boto mais farinha, nem mandioca pra fazer farinha. Aí acabou-se. Papai morreu e num fez...*"

Tanto quanto ao pai, Dona Militana também se expõe à apreciação judicial do ouvinte quanto à sua atitude e crueldade diante das pessoas e dos animais. Tanto é que ela não só assume a autoridade do feito contra a vaca e contra o cachorro como descreve com requintes a forma como os agrediu. Percebe-se igualmente essa exposição ao julgamento quando ela se questiona logo na primeira narrativa: "*Às vez' eu digo assim: não sei o que que eu 'tou pagando. 'Tou pagando o que eu fiz na minha mocidade*".

Nas narrativas 4, 5 e 6, a romanceira nos apresenta sua vida atual. Agora, mais do que a coragem e a valentia, o valor que se eleva é o dom da palavra. A protagonista se apresenta como alguém portador da palavra certa para cada ocasião. Algumas vezes o uso da palavra parece ter certa força mágica, como quando após a canção "*Véia não beba o vinho...*", o personagem alvo dessa palavra se desequilibra como se embriagado pelo vinho e não consegue mais se por de pé. Esse *caso* é contado por Dona Militana em vários contextos diferentes, às vezes é uma mulher que dança

no meio do salão e a exclui ou discrimina. Em todos eles, a canção finda por fazer o mesmo efeito.

O enredo se repete de uma narrativa para outra, alterando-se geralmente a motivação. Ora ela é convidada a um evento e alguém a aborda de forma indelicada e, muitas vezes preconceituosa, ora alguém se exibe extravagantemente ou se porta de forma inconveniente. Em qualquer um dos casos todos acabam sendo ridicularizados pela protagonista, portadora da palavra cantada.

Na quarta narrativa, o poder da palavra é utilizado numa situação lúdica. Dona Militana se coloca como se estivesse em um jogo, convertendo a brincadeira popular oral em uma narrativa, que se resolve no final do enredo revelando a vitória da protagonista: "*É mentira dela? Vocês perderam e ela foi quem ganhou. Aí eu disse: taí, bando de besta*". A romanceira acaba vencedora porque conhecia o segredo da adivinhação a qual coincidia com a verdade. Embora em um contexto puramente lúdico, há um certo grau de seriedade na competição, uma vez que sendo o conhecimento da romanceira posto em dúvida, consequentemente, sua autoridade também o será.

Falando da "seriedade lúdica" em seu estudo sobre o *Homo Ludens*, Johan Huizinga nos mostra a relação do jogo de enigmas com os rituais sagrados, onde "a mais alta sabedoria é praticada sob a forma de uma prova esotérica" (1971, p. 122). Para o autor, nas sociedades arcaicas, essa modalidade lúdica era um "jogo sagrado" ligado à vida espiritual pelo seu caráter mágico. Todavia, ao longo da história das civilizações, este jogo perde o seu caráter mágico, mas não a sua seriedade, migrando da dimensão espiritual para o âmbito do conhecimento. Segundo esse autor, "não seria exagerado considerar os primeiros produtos da filosofia grega como derivados dos enigmas primitivos" (1971, p. 130).

Assim, nas sociedades orais e agrárias, profundamente relacionadas ao pensamento mítico, é natural que esse divertimento não deixe de preservar essa seriedade de um conhecimento que se põe em jogo. O detentor do saber nesse sentido é naturalmente alguém cuja experiência está investida de autoridade, sendo o portador da memória é igualmente o detentor da verdade. Esse é o significado do arremate de Dona Militana, restaurando a ordem ao colocar os oponentes no seu devido lugar: "taí, bando de besta", o lugar dos tolos e inexperientes.

Na sexta narrativa a afirmativa final aponta a uma particularidade que une todas as narrativas lançadas pela romanceira ao longo das entrevistas. Independentemente dos motivos que separam os enredos, há uma questão moral que as une. O indivíduo cuja barba é ridicularizada pela cantiga de escárnio, assim é tratado pelo fato de "mangar" da romanceira, discriminando-a pela pobreza ou cor da pele; a senhora expulsa pela romanceira, quando da invasão da sua "bancada", é rechaçada por motivo semelhante: o preconceito contra a religiosidade da rezadeira. Mesmo o sujeito poupado do riso de Dona Militana fora punido pelo exibicionismo das piruetas. Subjaz assim a cada uma das histórias (ou estórias) contadas por Dona Militana uma certa concepção ética implícita a sua visão de mundo. Importante é também salientar o motivo expresso por Dona

Militana para poupar o sujeito das "piruetas": "num gosto de mangar da desgraça dos outros". Ou seja: há um respeito e um certo prestígio que impede o riso contra os vitimados da desgraça, as vítimas de uma tragédia.

3. O universo trágico e a condição humana

Ultrapassada a soleira do primeiro contato e vencidos os ritos iniciáticos propostos inconscientemente por Dona Militana, ela se põe a falar desembaraçadamente, emendando uma história após a outra. Percebe-se claramente seu desejo de conversar, não bastasse já o fato de ela o ter declarado expressamente. Como já percebemos nas narrações anteriores, fica também evidente que não interessa a ela apenas lembrar-se dos fatos vividos, sejam na infância e juventude, seja no passado recente, pois, mesmo que de forma involuntária, tão logo toma a palavra, a romanceira parece assumir o papel da portadora de uma memória que anseia por se perpetuar. Nesse sentido, ela não fala por si, mas pela tradição a que está inevitavelmente ligada, de modo que, tal qual o narrador do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, seu discurso se monta como se fosse para que o ouvinte tecesse a trama de uma cultura que se conta.

Assim, podemos dizer que o discurso da romanceira, embora aparentemente despretensioso, está repleto de significados ocultos, que não se revelam a uma primeira escuta. Todavia quando, no exercício investigativo do pesquisador, leitor por excelência, passa a ser (re)memorado e interpretado, mostra-se-nos como uma rede de imagens latentes mais importantes que os fatos explicitados. Esta constatação colide com a concepção benjaminiana de memória, para quem o passado não se desvenda claramente no exercício da reminiscência, mas constitui-se de "nebulosas" de sentidos latentes, sempre resistentes a uma leitura imediata (BENJAMIN, 1987).[7]

Mesmo relatando fatos de sua vida pessoal, a individualidade da romanceira está marcada pelo repertório coletivo. Sua fala traz à tona elementos que nos permitem compreender como as pessoas recordam e elaboram suas memórias, construindo sua identidade enquanto sujeitos de uma comunidade. De certa forma, a fala da romanceira funciona para o pesquisador como um documento que reflete em sua memória particular os princípios e a visão de mundo dos seus pares sociais, formando assim um triângulo entre a experiência do passado, o contexto presente e a cultura que se recorda.

Em seu estudo sobre *Literatura Oral no Brasil* (1984), Câmara Cascudo nos lança a temática comum aos vários gêneros da poesia oral. Aos temas guerreiros e amorosos seguem-se os moralizantes, satíricos e obscenos. Todavia aponta para a inevitável força da função moralizante, levando o público ouvinte à participação e interferência espontânea e incontida, tornando os

[7] Walter Benjamin discute essa questão mais especificamente nas "*Teses sobre o Conceito de História*" reunidas em "**Magia e Técnica, Arte e Política**", Obras Escolhidas, vol. 1, com tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

momentos de execução em verdadeiro "tribunal sentenciador em plena sessão de julgamento" (1984, p. 36).

> A finalidade não é distrair ou provocar sono (...), mas doutrinar, pondo ao alcance da mentalidade infantil e popular, por meio de apólogos, estorietas rápidas, o corpo de ensinamentos religiosos e sociais que preside a organização do grupo. Terão todas as estórias, facécias, mitos, lendas, anedotas, prêmios e castigos, excitando no auditório o pensamento instintivo de prejulgar, aplicando a pena, desde que toma conhecimento da espécie criminosa (CASCUDO, 1984, p. 36).

Embora sob a roupagem de fatos ocorridos em sua vida e seu dia-a-dia, sejam atualmente ou na infância, essa é igualmente a função intrínseca presente em cada um dos episódios contados por Dona Militana. Não há um só fato narrado que não intente incitar o instinto de julgar ou mesmo de punir, ao mesmo tempo em que apresentam uma perspectiva trágica da vida. Há uma espécie de moralidade trágica que perpassa suas narrativas, uma consciência de que a vida é árdua e todo vivente uma espécie de vítima de sua sorte. É assim que Dona Militana conta a sua história, fabulando-a em um poema composto por ela mesma que segue a estrutura dos romances que canta. Além desse poema cada um dos casos de sua vida narrados por ela traz essa marca, de modo que tem valor aquele que heroicamente mostra sua força diante da adversidade.

Na era de vinte e cinco
a dezenove de março
às doze horas do dia,
foi aí meu nascimento,

a lua tava de minguante,
a maré tava de vazante,
a lua cortou minha sina
e a maré levou minha sorte.

Está falando a maior sofredora
do Rio Grande do Norte.

É curioso como as poucas vezes em que Dona Militana ensaia uma criação poética sejam, justamente, de um lado em relação ao sítio Oiteiro, lugar simbólico de origem, e, por outro lado, as redondilhas supracitadas sobre o seu nascimento. Em ambos os casos, a romanceira atualiza simbolicamente sua origem no que se percebe a motivação inconsciente de perpetuar a sua origem. Fixando o lugar da origem e poetizando a infância, Dona Militana se eleva ao nível do imaginário, e, com o segundo poema, define tematicamente a forma como ela concebe o drama da sua existência. Assim como grandes heróis romanescos, seu nascimento fora marcado pelos signos nefastos do destino, e ela se autoproclama não só uma sofredora, mas a mais sofredora do Rio Grande do Norte.

Elevada ao papel de heroína, Dona Militana revela sua perspectiva sobre a condição humana. Dividindo o mundo dicotomicamente entre o interior e o exterior, o mundo da rua e o

mundo de casa, ela constrói a figura de uma alteridade inconciliável em constante atmosfera de tensão a que o indivíduo de bem deve estar sempre alerta.

Há no mundo exterior uma certa materialidade lasciva que contrasta com a sacralidade do ambiente comum e familiar. O mundo é trágico no sentido estrito que os gregos atribuíram-lhe. Tragédia vem de *Tragos* que significa inicialmente *bode.* Todavia esse significado aparentemente simples e inusitado se amplia em função da relação totêmica que esse povo estabelecia com esse animal, figurado miticamente pelo deus Pã. Ambos, o bode e o deus Pã, representam a parte baixa do mundo, sua dimensão inferior e lasciva, fonte de todos os males e fracassos trágicos, quando o homem se deixa levar pelo desejo físico e material, fugindo à verdade racional e divina. Assim, o ambiente doméstico é um espaço ritualmente organizado e, em consequência disso, sagrado, enquanto o mundo exterior está à revelia do mal, porque não tem ordem e está exposto aos acasos e aos desregramentos da vida. Para isso, a romanceira mostra a necessidade de estar sempre "armada", a "faca e a navalha", de um lado

> **Dona Militana**: Era eu... era eu. Essa faca Benedita inda tem guardada. A faca era daqui pra cá [na diagonal] e a navalha aqui [na cintura].
>
> **Pesquisador**: E a senhora andava com isso pra quê? Pra se defender?
>
> **Dona Militana**: E era besta é? (...) Desde onze anos que eu andava armada.

e a fé de outro:

> Deus me livre de eu me deitar sem rezar. Rezo pra São João, rezo pra São Pedro, pro meu padrinho Ciço...

Devidamente preparada para os perigos do mundo desordenado, nos seus relatos pressente-se a percepção das ações de audácia, ousadia e coragem dos heróis, como atos "maravilhosos", na ambivalência da conotação arcaica: dignas de admiração e temor, posto que toda ação audaz tem o seu limite na morte, condição trágica do humano em sua incompletude. As pessoas com quem a romanceira se defronta desde a infância figuram sempre esta conotação de alguém movido pelo "mal", no sentido de que vêm destituir a ordem familiar e doméstica, a que ela se religa. Vejamos alguns exemplos:

> ***Narração 7***
>
> Aí Damião diz: "vai pra lá que ele te dá". Aí Dácio disse: "Eles num tão doido não... de tocar nela não". Aí Fernando Bezerra passou a mão na cintura e disse: "eles num tão doido!" Ai eu digo [cantando]: *Valha-me Deus /meu senhor São Bento /que homem barbudo é fedorento //Valha-me Deus /meu senhor São Pedro /de homem nenhum eu não tenho medo...* **A faca aqui e a navalha aqui...** se ele viesse dar eu dou-lhe uma seca nele e ele cai lá embaixo.
>
> ***Narração 8***

(...) um dia nós fomos pra maré... a gente fomos pra maré não, nós fomos pra casa de Mãe Joana, irmã de mamãe, que detrás da casa dela ficava a maré... eu cheguei... papai tinha feito farinha... a gente levemos duas tapioca debaixo do forno e três cuias de farinha... aí quando perto da casa debaixo d'água... quando a maré tava cheia entrava água subindo pra cima... quando tava seca passava por água por aqui [no tornozelo] quando tava cheia passava com água mais para cima... aí Oliveira, meu primo, ia passando e empurrou comadre Maria Bune... quando empurrou minha irmã, que ela caiu sentada dentro d'água... plantei-lhe a munheca e ele caiu dentro d'água, quando caiu dentro d'água eu encalquei ele... aí quando eu encalquei ele dentro d'água, ele fazia assim com as mão... eu digo você vai morrer... se você me der ao menos um beliscão na minha perna, você morre na faca... aí Francisco vinha chegando e disse... ele era irmão de mamãe: "que foi Maria José?"... aí eu disse, Francisco pegou ele deu umas cinturãozada: "vá embora pra casa, seu corno, como é que as meninas vem trazer arrimição pra mamãe e você faz uma coisa dessas com as meninas, tudo melada de lama"... aí fomos embora... mamãe disse: eu num mando mais...

Narração 9

Uma vez foi um safado... tava tomando banho no poço... a gente vinha subindo... eu, uma prima minha... ela com o vestido... a saia bem por aqui... cada coxa dessa grossura, e comadre Maria Bune... a minha irmã... nós duas irmãs e ela prima... aí ele tava tomando banho... do jeito que ele tava tomando banho: "ei, menina, vem tomar banho mais eu"... eu digo: vai chamar tua mãe, filho de uma égua!... aí ele saiu nu... por Deus que quando ele saiu pegou no braço de Maria, quando ele pegou no braço de minha prima e arrastou ela, quando ele arrastou ela, em frente as cerca da divisa das terras... eu tinha uma verga de pilão... que eu tomava conta do pilão... plantei-lhe a vergonça de pilão... que ele comeu areia. Quando ele caiu que levantou disse: "agora eu vou matá-la!" Eu digo: mate! Dei-lhe uma cipoada na caixa dos peito que ele caiu... pegue pau... aí vinha um vaqueiro e disse: "que é isso, menina"... aí Maria disse... e ele: "por que você faz isso com as meninas? Porque o pai delas num vai achar bom isso... vá embora"... saiu ele na frente e a gente foi-se embora... quando foi de noite, papai foi fazer compra lá em Joca Pereira. O pai dele chegou com ele pegado na mão: "Atanásio, repare aqui as costa do menino, que foi que a sua filha fez"...
Ainda foi dar parte a papai... aí papai disse: "por que ela fez isso?" Aí ele disse: "eu não sei, eu sei é que ele é quem tá assim, não pode com o espinhaço que não aguenta pano nas costas". Papai disse: "eu vou pra casa... fique esperando que eu vou trazer ela pra dar uma pisa nela na sua porta pro senhor saber que ela faz essas coisas não é a mandado d'eu". Aí Joca Pereira saiu... porque Joca Pereira vendia fazenda e papai comprava coisa a ele... aí Joca disse: "Tá Atanásio, se você der na menina por isso você aqui não cruza mais o batente da minha porta, ficamos rival dessa vez, porque se ela fez porque ele mereceu, porque a gente num dá valor a quem não presta". Papai disse: "tá certo!" Em casa papai disse: "Ô, Maria José!" E ele disse que eu puxei uma faca pra ele... "Maria José!", Inhô; "Vem cá!"; Inhô!; "por que tu desse uma surra em Zé Jacaré?" Porque ele tava tomando banho... aí eu contei...; "e tu dissesse que... puxasse uma faca pra ele? E tu anda com faca, Maria José?" Não senhor! Papai passou a mão na cinta... a faca caiu. Papai disse: "e essa faca?" Eu digo: essa faca porque eu ando com ela, porque quem anda pelo mundo só pode andar prevenido, eu ando com essa faca e ando com essa aqui, aí tirei a navalha do bolso... Ele disse: "num sei a quem tu puxasse!" Eu digo: puxei a papai Alfredo, pai de papai... de mamãe, e puxei a papai Joaquim, pai do senhor, que brigaram duas hora de relógio dentro de Santo Antônio que o sangue fazia sapato nos pés do povo...

Pesquisador: E brigaram de faca?

> **Dona Militana:** De faca... porque papai Joaquim vem vindo e um tal de José... Aí José foi fazer umas compra em Santo Antônio, quando veio a notícia pra pai Joaquim ir buscar ele porque tinham matado ele... tinham dado um tiro nele, esses dois homens chegaram dentro de Santo Antônio, brigaram duas horas de relógio...
>
> **Pesquisador:** Mas morreu um? Morreu alguém?
>
> **Dona Militana:** Brigaram duas horas de relógio, que o sangue fazia chinelo nos pés do povo... veio um morrer aqui nessa mata... a mata era grande, não tinha casa pra acolá, aí ele fez carreira... era Zé... num sei... era José não sei de quê, sei que era José... acharam ele morto pelos urubu... aí ele disse: "num sei a quem tu puxasse, Maria José, andar com duas armas uma pelo cós outra no seio"... eu digo: puxei o pai do senhor e o pai de mamãe...
>
> **Pesquisador:** Tudo é herança, né?
>
> **Dona Militana:** É! Eu sei a quem eu puxei... os dois avô... ele disse: "o que, Maria José?" Eu digo: é isso mesmo e mamãe: "num tem que dar nela por isso não, cada um faz a sua defesa"...

A heroína Maria José, nas três narrativas acima, não age apenas por princípios, mas por razões íntimas de sua personalidade integral. O perfil que ela nos apresenta é de alguém formado pelos valores éticos e pela crença, que lhe dá força para enfrentar as reviravoltas do mundo. O gesto principal é o de recusa das ações malévolas a que está exposta.

A narração 7 serve-nos especialmente para mostrar a personalidade destemida da heroína, como também as armas (humanas e divinas) com que se mostra preparada para as adversidades: "*Valha-me Deus /meu senhor São Bento /que homem barbudo /é fedorento //Valha-me Deus /meu senhor São Pedro /de homem nenhum /eu não tenho medo...* A faca aqui e a navalha aqui".

Na narração 8, o agressor é um parente que, interferindo num gesto de solidariedade, quebra a harmonia da boa ação a ser praticada. Maria José não poupa no castigo: expondo-o ao ridículo, mostra-se disposta a matá-lo se necessário fosse. A morte é apresentada como a punição máxima, independentemente do grau de transgressão do oponente, condicionada a uma solução final se o episódio se conduzir a esse clímax.

A narração 9 é um típico episódio de conflito moral, envolvendo um motivo erótico. O personagem, anunciado inicialmente como "um safado", apresenta-se desnudo, violando o código tipicamente familiar de respeito às moças. A narradora nos prepara para esse tipo de situação mostrando os atrativos libidinosos da prima: "a saia bem por aqui... cada coxa dessa grossura". O desfecho do caso se dá conforme um tribunal, ao qual sucede a acusação, o inquérito, defesa e testemunhas.

Acusada pelo pai do oponente, ela deve prestar constas ao seu pai – autoridade máxima de onde provém o castigo e o perdão: "eu vou trazer ela pra dar uma pisa nela na sua porta pro senhor saber que ela faz essas coisas não é a mandado d'eu". Todavia, testemunha em sua defesa Joca

Pereira, para quem "*a gente num dá valor a quem não presta*". Já o argumento de defesa da acusada coincide com a palavra final da mãe: "*quem anda pelo mundo só pode andar prevenido*" e "num tem que dar nela por isso não, *cada um faz a sua defesa*".

Salienta-se nesse episódio que as sentenças todas possuem características de adágios. São sentenças curtas e cortantes como uma navalha, prenhes de significados éticos, reveladores da visão de mundo do homem comum, que se apresentam como um imperativo moral, norteando as ações humanas frente a um mundo em que o mal e o bem se imiscuem, urgindo que se separe o joio do trigo. Na opinião de Walter Ong, os provérbios são mais do que simples adornos moralizantes, pois representam a própria lei. "Com frequência recorre-se a um juiz de uma cultura oral para que repita provérbios pertinentes a partir dos quais pode deduzir decisões justas para os casos de litígio formal que lhe são submetidos" (ONG, 1998, p. 42). Essa é a sabedoria popular, cuja função é reordenar o mundo de modo que o justo e o sagrado caminhem num mesmo sentido. Percebe-se no discurso da romanceira que sua individualidade tem um caráter mais ideal que pessoal, posto que se identifica inteiramente com todo o aspecto substancial desse universo cultural.

Flávio Kothe afirma que em toda grande personagem colidem paradoxalmente os contrários, de modo que tanto o alto se revela na baixeza como o baixo se eleva e se mostra grandioso (KOTHE, 1987, p. 26). Nesse sentido a pobreza, a condição feminina e até mesmo a cor da pele são colocados, muitas vezes, por Dona Militana como elementos de seu *pathos* (sofrimento) e de sua baixeza, mas que, embora aparente ser o mais fraco dos humanos, eleva-se em função da força moral de suas atitudes. É justamente a grandeza de seus atos que faz dela a "maior sofredora do Rio Grande do Norte".

A essência do mundo trágico está exatamente na coexistência de dois pólos (inocência e culpa, lucidez e cegueira, medo e coragem) em constante tensão, que leva o herói a *hybris,* o rompimento da harmonia original, causadora de todos os conflitos. Goethe diz que "todo trágico se baseia numa contradição inconciliável" (apud LESKY, 1996, p. 31). Ao colidir com essas forças opostas, o herói se conscientiza de sua impotência diante de um mundo para o qual ele não tem todas as respostas ou a ordem sob que vive não coincide com as intempéries de um mundo precário e sem lógica. A ele nada mais resta que se debater numa luta inequívoca, muitas vezes questionando-se sobre sua culpa e pecado: "Às vez' eu digo assim: não sei o que que eu 'tou pagando. 'Tou pagando o que eu fiz na minha mocidade". Todavia o destino é inexorável, levando o herói trágico a contemplar-se no mesmo espelho, daí suas ações muitas vezes austeras e imparciais. Vê-se isso nas ações do pai de Dona Militana, reveladas no discurso da própria romanceira. Ambos movem-se, por isso, no mundo com a consciência de que a vida é uma tragédia, provavelmente marcadas por forças além do humano: "a lua cortou minha sina / e a maré levou minha sorte".

4. O mundo trágico e a sabedoria dos limites

Nasce dessa consciência uma postura estóica que percebemos no discurso de Dona Militana. Diante da inexorabilidade do viver e de sua precariedade, o gesto heróico por excelência é o da aceitação, aceitar a vida tal qual ela se apresenta, vivê-la teimosamente à revelia das intempéries e insucessos que ela nos ofereça. Segundo Michel Maffesoli (2001), essa é a lógica do homem comum, o homem do cotidiano, que vive o momento presente como faziam as sociedades arcaicas, para quem a idéia de progresso e o anseio pelo futuro nada representavam, pois

> a vida trágica não funciona baseada no "dever-ser", no "projeto" (os amanhãs que cantam ou outras formas de paraíso), ela é inteiramente ancorada no presente e nele se esgota como tal. Nesse sentido a aprovação daquilo que "é" (...) deve ser compreendida como uma afirmação da vida em toda sua contingência. (MAFFESOLI, 2001, p. 125)

E ainda mais adiante:

> A sabedoria dos limites está profundamente enraizada no gestual coletivo e os ditados populares aí estão para provar isso. Esse bom senso (...) não deve ser visto como a "pior das metafísicas", pois ele é de fato todas as dobras que as micro-histórias individuais moldaram por meio de sedimentações sucessivas no que poderíamos chamar (...) inconsciente das massas. (idem, p. 127)

Essa sabedoria dos limites, de que nos fala Maffesoli, atribuída de forma generalizada às massas, está mais arraigada nas sociedades cuja oralidade ainda representa o instrumento de formação dos valores morais da vida. Isto se dá porque a cultura oral retém pela memória um conhecimento eminentemente empírico, extraído dos fatos concretos e vividos, de modo que está sempre centrada no presente, mesmo quando se percebem os vínculos estreitos com a tradição. Retirando empiricamente o conhecimento, é natural que a consciência das limitações de cada um seja um dado a priori, e somente quando "se reconhece sua incompletude e seu limite, pode se colocar, afirmar e afirmar-se" (MAFFESOLI, 2001, p 126). Segundo esse autor, essa aceitação não pode ser confundida com passividade, trata-se em verdade de uma "passividade fecunda", porque integra um dos gestos fundantes do ritual social:

> Reconhecer, nas práticas de todos os dias, a renúncia e a sabedoria trágica, não remete a uma pura visão estética de fundamento incerto. Ao contrário, fora de toda visão elitista, parece-nos que essas noções permitem compreender que cada um, à sua maneira, engaja, no sentido estrito do termo, sua vida como uma aventura, isto é, como um processo cujo fim não se conhece e cujo desenvolvimento está sempre submetido ao acaso e ao perigo. (MAFFESOLI, 2001, p. 132)

É com esse espírito e esse sentimento de quem vive uma aventura que Dona Militana nos conta suas histórias. Ao analisarmos isoladamente cada um dos *casos* contados pela romanceira, deparamo-nos com uma personagem nem um pouco passiva, mas, ao contrário, ativa e atuante.

Todavia, esta é a armadilha que a entrevistada nos arma, posto que se nos pusermos de um outro ponto de vista, como quem se afasta para ver uma pintura pontilhista, percebemos as nuanças de passividade e aceitação da vida como ela é. Na verdade cada caso contado é um ponto no espaço, ou um instante no tempo, e ali a romanceira é senhora de suas ações; no entanto, no conjunto da obra, ao somarem-se todos os fragmentos narrados como um grande mosaico, flagramos uma personagem cônscia do destino inelutável. Os instantes de sua vida são vividos na intensidade, porque o drama trágico do existir assim o exige, vê-se isso em muitas das ocasiões em que ela demonstra com certa melancolia, seu sofrimento:

> ... eu já sofri demais. Como eu disse, quando eu nasci não achei com o que me enrolar e o de comer. Papai nunca comprou um dedal de leite pra mim e quem ajudou a criar a família foi eu.
>
> Meu tempo de menina tem tanto sofrer...
>
> Quando eu nasci assim mamãe dizia chorando que não achou nem um paninho pra amarrar o imbigo, nunca comi uma colher de leite. Minha vida sempre foi muito sofrida.
>
> Será possível que eu só nasci no mundo pra sofrer? Eu já sofri demais, cum sete anos eu tirava mais papai..., acompanhava o rojão do andar de papai, ia e vinha quando chegava nos caminhos ele enrolava meus pés com folha de cupuaçu e amarrava com embira de sapucaia pra mo'de eu poder chegar em casa, na terra quente.

Em todos esses trechos, como no conjunto de narrativas, podemos deduzir que a intenção da romanceira é exibir mais o drama da existência que a sua força. Revela-se na insistência e na repetição o significado nebuloso de sua narrativa oral: se no plano individual, a romanceira nos mostra uma Maria José forte, destemida e sagaz, no plano da coletividade, ou seja, no contexto sociocultural de sua comunidade, o que importa mostrar é a tragédia da existência em toda a sua crueldade, a qual é aprendida desde a infância, como bem se percebe na relação autoritária do pai, ou no tratamento dado aos animais pela criança Maria José. A dureza paterna e as crueldades infantis são, nesse sentido, mais que um aprendizado, um ritual de iniciação para a própria vida. Estar preparado para a vida, nesse universo cultural, significa aceitar a dureza e a crueldade, a que só se pode responder com a resistência e a resiliência de quem se submete ao destino, enfrentando as adversidades, às quais está fadado.

O extremo limite do sofrimento é a morte, a qual, tanto quanto os sofrimentos menores, deve ser igualmente enfrentada. Ao contrário da sociedade pós-moderna do mundo letrado e urbano que mantém certa distância da morte, numa relação profilática e higiênica, no mundo oral e agrário vive-se o aprendizado da morte desde a infância. A menina Maria José “cuidava dos antigos” desde a doença até a morte, e, com o pai, aprendeu a lavar e vestir o morto, como também a cantar os benditos como uma forma de encaminhar a alma à vida supraterrena. Conforme as palavras da

própria Militana, ela herdou do pai não só os romances que motivaram essa pesquisa, mas também o ofício de cantar os benditos para encomendar os mortos. Essa convivência com a morte, como também seus ritos funéreos são percebidos nas narrações a seguir.[8]

Narração 10

Tinha uma moça que não era certa do juízo. Aí foi um dia botar água, que era ela quem botava água em casa. Na casa dela tinha duas que era empregada, tinha outra casada, tinha dois irmãos mais não botava, aí ela foi pra cacimba. Aí quando chegou na cacimba, encheu o pote, botou na cabeça, aí chegou um home e chamou ela pra ir pros mato. Aí ela disse: "deixe, eu vou deixar a água em casa, deixe eu voltar." Aí ele disse: "tá certo." Ficou esperando sentado na beira da cacimba. Aí ela chegou em casa, pegou a faca de mesa afiada, botou dentro do seio e chegou foi encher o pote, ele disse: "deixe o pote, depois você enche." Ela disse: "não primeiro vou deixar cheio." Aí ela encheu o pote, ele chamou ela pra fazer safadeza, aí ele mandou ela se deitar, quando ele quis se aproximar ela passou a faca na nojenta, tirou com saco e tudo. Quando acabou empurrou ele com os pés que ele caiu.

Pesquisadora: Quem foi essa? Como é o nome dela?

D. Militana: Maria Doida. Aí quando chegou em casa com os olhos acatitados, com o pote d'água, o pai viu a roupa dela suja de sangue, disse: "o que foi isso Maria?" "Foi nada não! Foi nada não! Foi eu que mandei Mané pro inferno, ele foi fazer uma viagem." O pai disse: "o quê menina?" "Foi Mané que foi fazer uma viagem, é porque ele veio com conversa comigo e eu meti a faca nele." Aí o pai disse: "tô reiado!" Aí lá foram ver, chegaram e tava Mané morto. Aí ela foi arrumar a roupa pro mo'de ir simbora, aí ele disse: "não, nós toma conta." Quando a polícia chegou, foi buscar ela, aí ela disse: "vou, eu vou mais levo minha faca." Aí ele disse: "leve, pode levar que é pra mo'de mostrar ao delegado." Aí veio o pai dela e os dois irmãos, quando chegou, aí o véio, o Moura, era quem era o mandão. Aí o delegado disse que ela ia ficar presa, aí o véio Moura disse: "Não, quem merecia ir preso era ele. Mas, como a menina prendeu ele pra sempre, a menina vai voltar pra casa dela. Agora o senhor venda sua casa, procure outro canto pra morar, pode os irmãos dele procurar vingança." O velho botou ela na casa do irmão dele na cidade, eu até visitei a casa dele. Vendeu a casa dele e foi embora pra Natal, até hoje vive por lá, foi Maria Doida!

Narração 11

Eu me lembro. Quando mamãe Joana morreu, nós fumo pra Barreiros, quando cheguemos... A muié era dessa grossura, quatro muié quase não bota ela pra fora. (...) Morreu com todo corpo, disse que foi a dentada de um maribondo. Mordeu em riba da mão esquerda. (...) Aí eu fui deixar as coisas que mamãe mandou, aí quando cheguei lá, eu digo: minha madrinha, Mãe Joana tá morrendo. Ela disse: "Já chegou o urubu de asas." Aí Tio Ciço: "Se ela disse que ela tá morrendo..." Tio Ciço sentado em cima da mesa mais a muié, madrinha Alice fazendo o café e Tia Noca sentada no pilão. Eu digo: Mãe Joana tá morrendo. Nesse instante eu encostei, aí e mamãe: "não tava morrendo, tu já vem chegando agora e já vem dizendo que ela tá morrendo." Eu digo: Tio Ciço tem vela aí? Aí Tio Ciço me deu a vela, eu acendi, virei ela, Tio Ciço me ajudou a virar ela, que ela era muito grossa, gastou o bico da vela. Se eu não chego, tinha morrido sem vela e tinha ficado encuída.

[8] As narrações (10, 11 e 12) que seguem foram depoimentos dados a pesquisadora Lilian de Oliveira Rodrigues para sua tese de doutoramento, "*Militana em Canto: de Militana a Maria José, uma história de vida*", apresentada à Universidade Federal da Paraíba, em 2006.

Pesquisadora: Por que não pode morrer sem vela? A senhora fala muito que tem que colocar a vela.

D. Militana: Porque a pessoa anda no escuro e tando com a vela na mão anda no claro.

Narração 12

Aí quando ela [mãe] foi botando o rosário, afastou de costa e disse: "ai, meu Deus, que dor eu tô na cabeça", e caiu sentada, no que ela foi caindo, disse: "ai que dor", que foi caindo, comadre Benedita, minha irmã, foi chegando, pegou ela pela cintura, mas não aguentou o peso dela, que ela era dessa grossura, aí caiu sentada com ela. Não deu tempo de botar em canto nenhum. Aí papai chegou e disse: "É isso mesmo... tá se acabando, minha Maria". Aí botou a vela na mão dela, só gastou o bico da vela, ia morrendo sem vela. Papai passou, passou, quando foi um ano... dois anos, com dois anos que ela morreu, ele morreu. Ele caiu doente, aí eu ia pra lá, fazia as coisas pra ele, era ele só mais comadre Severina. [...] Quando foi no dia que ele morreu, aí eu tava sentada na cama dele, mesmo assim, eu botei a cadeira, mesmo assim encostada na cama e ele deitado, só de ceroula, [...], aí eu digo: o senhor fique aí que eu vou trabalhar, mas volto. Comadre Severina dizia: "eu vou dormir um pedaço da noite", e dormia a noite todinha. E eu passava a noite acordada. Aí ele disse: "isso é que é um calor minha filha!" Eu digo: o senhor quer tomar um banho? "Quem mim dera eu tomar um banho!" Tinha Gaspar, que era filho, que tinha deixado a mulher e tava dormindo lá e tinha o neto de Raimundo, Sérgio, e tinha o cunhado de papai e tinha Neto. Aí eu perguntei: o senhor quer tomar banho? "Quem mim dera eu tomar um banho!" Aí eu peguei uma bacia, desse tamanho, botei no meio da casa, na sala, amornei a água, quebrei bem a frieza da água, tirei ele, sentei numa banca e tirei a roupa dele sozinha, porque comadre Severina tinha ido pros mato. Aí tirei a roupa dele, dei banho nele, ensaboei a cabeça dele, aí ele ficou tão limpinho! Aí quando dei banho nele, enxuguei ele, e isso com as portas tudo fechada, aí enxuguei ele, vesti a roupa, botei ele na rede, ele ficou chorando. Eu digo: porque o senhor tá chorando, papai? "Porque tu sendo minha fia, eu com genro, com neto e tu sendo minha fia, tu é quem mim dá banho?" Aí eu disse: e eu não tinha marido. Não sei o que é que um home possui, não? Aí, deixei ele na rede, depois tirei ele da rede e botei na cama, que era uma caminha de solteiro, porque ele passava um tempo na rede e ia pra cama, ver se estirava a coluna... Aí botei ele na cama e desatei a rede e fui pra dentro, fazer um café. Quando eu tirei aqui, a chaleira do fogo, que olhei, ele tava assim, aí eu fiz carreira, deixei a vela e a caixa de fósforo no bolso, e cheguei onde ele tava: o que é papai? Ele disse: "tô indo embora minha fia, tome conta do terreno, não deixe gente de fora fazer casa, aí é pros fios e netos." Eu digo: tudo bem, não tenha cuidado, não. Aí eu disse: Gaspar, ajeita aqui papai, que papai tá morrendo, ele disse: "vai buscar minhas chinelas no derradeiro quarto." Que era dois quartos grandes, a sala e cozinha. Eu digo: tinha muita graça eu deixar papai nas últimas pra ir buscar teu chinelo, porque não trouxesse pra debaixo de tua rede? Fiquei sentada, aí botei a vela na mão dele. Eu disse: chegue, ajeite aqui papai! Ele disse: "ajeite." Peguei aqui as pernas dele, torci os quartos pra ele ficar assim e ele estirou as pernas, peguei por aqui, trouxe ele, carreguei, aí ele disse: "cuidado pra não ir brigar com ninguém, pro mo'de não ir apanhar." Eu digo: não tenha medo, não. "E outra coisa, cuidado que você é meia doida." Eu digo: eu sei, mais no meio das doidices mim lembro do senhor. Ele até achou graça. Aí ali mesmo ele morreu. Ele morreu, eu disse: comadre Severina, a hora é essa, aí ela no lugar de vir pra onde eu tava, fez carreira. (...) Aí peguei, vesti a camisa dele, puxei a camisa, subi a cueca, que tava lá embaixo, botei a vela na mão dele, ali mesmo, me deu conselho, me deu conselho e ali mesmo morreu, não fez careta, não fez nada. Eu vim chorar com três dias. (...) Com três dias, foi que eu sentada imaginando: é isso mesmo, papai tanto que lutou pra criar a gente e morreu

> sozinho na minha companhia, mas não tem nada não, aí comecei a imaginar, o que ele fazia, o que ele dizia e chorei. Mesmo assim foi mamãe. No enterro de papai, faltou uma pessoa pra fazer 100 pessoas.

A narração 10 relata um episódio em que a morte representa a punição contra a concupiscência imoral do personagem Mané. A sentença é decretada pela própria moça violada, que, embora anunciada como doida, "que não é certa do juízo", toma a decisão que, para o contexto social, é a mais correta, pois um atentado contra a moral torna-se mais grave que um atentado contra a vida. Sob esse aspecto, a morte é admitida e natural, de modo que tirar a vida de alguém não se configura como crime, uma vez que uma lei maior foi violada.

Essa moral vai de encontro à concepção das sociedades letradas, para quem os crimes e suas punições estão previstos em código. O conflito entre essas duas concepções fica evidente pela palavra final do velho Moura, "que era o mandão", cuja palavra submete inclusive a determinação da autoridade legalmente constituída. De certa forma, o velho Moura é a única autoridade duplamente admitida, primeiro pela condição de "véio", que se destaca duas vezes na fala de Dona Militana, e principalmente por ser parte integrante desse universo em que a palavra falada tem mais sentido que a palavra escrita. Naturalmente, não vem ao caso, para os nossos propósitos, discutir seu papel social de mandatário patriarcal, típico do coronelismo que dominou por décadas a região Nordeste, especialmente porque convém nesse caso nos pôr sob a ótica de Dona Militana e, consequentemente, de seu universo cultural, para quem a idade e a palavra oral são signos de poder indiscutível.

A narração 11 traz o relato de um episódio familiar e ressalta a autoridade de Dona Militana frente à morte. Ela não só é a pessoa consagrada à condução da tia moribunda como é a única a perceber os sinais da morte que chega. Embora contestada pela madrinha, que a pecha de "urubu de asas", portadora da má notícia, seu saber inquestionável é expresso claramente pelo tio Ciço que diz: "Se ela disse que ela tá morrendo". Essa autoridade faz dela a principal agente desse rito de passagem (conforme a terminologia de Van Gennep), porque

> nem todos têm o direito de tocar no cadáver. Somente aqueles que sabem vestir defuntos, pessoas de boa vida, especializadas, com a seriedade e compostura de uma exposição de ofício religioso. [...] Trabalham depois de rezar e vão vestindo peça por peça de roupa falando com o morto, chamando-o pelo nome (CASCUDO, 2002, p. 21).

É investida dessa mesma autoridade que Dona Militana enterra seus entes mais queridos. A narração 12 é a mais longa e descrita com detalhes de quem quer mais do que expor, tornar presente as mortes da mãe e principalmente do pai. A morte de sua mãe é rápida e quem assume os ritos funéreos é o seu pai. Vê-se nessa hora a mesma presteza em conceder a luz, acendendo a vela.

A importância desse rito é assinalada no discurso pela urgência de se colocar a vela, o que

nas três mortes quase não era possível. No caso da tia, mal é colocada a vela, e ela morre; já sua mãe, só deu para consumir o bico da vela, e, quanto ao pai, tão logo Dona Militana percebe o sinal da morte, mune-se imediatamente da vela e da caixa de fósforo: "Quando eu tirei aqui, a chaleira do fogo, que olhei, ele tava assim, aí eu fiz carreira..." Perguntada sobre a importância da vela, a resposta não podia ser mais clara: "Porque a pessoa anda no escuro e tando com a vela na mão anda no claro", a morte é considerada uma passagem e a função da vela é exatamente de clarear os caminhos da alma.

Ao mesmo tempo, vê-se nessa preocupação o cuidado que se tem para que a morte não seja súbita e imprevista. Há nessa postura muito da crença milenar de que a morte manda um aviso, de modo que seria vergonhosa a morte repentina. "Essa crença de que a morte avisa, (...) sobreviveu por muito tempo nas mentalidades populares" (ARIÈS, 1990, P. 21). Ora, se há os sinais enviados pela morte, é mister que haja quem os reconheça, caso de Dona Militana, e para isso é necessário um aprendizado, que só se tem convivendo com a morte, lendo os seus sinais, para estar preparado para ela.

Outra imagem que ressoa no seu discurso é o do banho ritual. O pai deseja tomar banho, e, embora estejam em casa cinco homens, é a filha quem assume esse papel, contrariando os pudores do pai, que, mesmo assim o aceita. Essa aceitação é compreensível, mais porque Dona Militana é uma iniciada nos rituais da morte, que pelo fato de ela conhecer "o que um homem possui". Ambos sabem, pelo conhecimento adquirido, que a morte está chegando, e a lavagem do corpo é uma purificação necessária para que se faça a passagem. Não fosse isso talvez o pai o recusasse, mas ciente de que sua hora está chegando, não só é fundamental o banho como ninguém melhor para fazê-lo que a sua herdeira moral e espiritual. Todos os outros são mostrados no discurso como profanos nesse momento: a filha Severina teme a morte e foge, Gaspar mostra-se relapso, despreparado que é para a ocasião.

O distanciamento dos parentes de seu Atanásio nos seus momentos finais não representa necessariamente desleixo ou desafeto, mas cumpre de certa forma as três fases do ritual de passagem de que nos fala Van Gennep (1972): separação, limiaridade, agregação. Primeiramente, na condição de moribundo, ele é afastado do seu grupo social, mantendo-se filhos e netos distantes, de modo que apenas a filha iniciada nos rituais da morte tem acesso a ele. Na fase terminal, entra numa situação intermediária, de limiaridade. Este é um estágio de ambiguidade em que ele se põe indefinidamente entre a vida e a morte. Situação que inclusive autoriza sua "filha mulher" a banhar-lhe o corpo. Só depois de cumprido o banho de purificação e recebida a vela que lhe ilumina o caminho, ele se reintegra ao corpo social, pronto para ser enterrado; tanto é que, contrastando com o isolamento na doença, "no enterro do pai, faltou uma pessoa pra fazer 100 pessoas".

O falecimento de seu Atanásio é um típico exemplo daquilo que as pessoas do interior do

Brasil denominam uma “morte bonita”. O momento de sua passagem, nos instantes finais, se faz sem agonia e com consciência, dando conselhos e delegando poderes, fazendo seu testamento. É importante frisar que tudo se faz oralmente, pois no momento da morte é quando a palavra tem mais poder e sua vontade é inquestionável. Embora tivesse vários filhos é a Militana que ele dirige suas últimas palavras, fazendo-a legalmente sua herdeira, não só das terras: “tô indo embora minha fia, tome conta do terreno, não deixe gente de fora fazer casa, aí é pros fios e netos”, mas também deixa o seu legado moral: “ali mesmo, me deu conselho, me deu conselho e ali mesmo morreu, não fez careta, não fez nada”.

Em todas as narrativas, e, especialmente na do pai, salta aos olhos o conhecimento e o convívio com a morte incomuns no dias de hoje, quando a morte é “expulsa do universo dos vivos”, pois os “burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte”, sendo seus mortos “depositados em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 1987, p. 207). Nesta última narrativa, Dona Militana nos mostra uma relação com a morte ainda conforme princípios arcaicos, quando “morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar” (idem, ibidem). Assim, toda a cerimônia fúnebre como os ritos que antecedem a morte do pai, não são feitos no quarto nem em ambiente recluso, mas “no meio da casa”, na sala de visita, fazendo da morte o centro de toda as atenções, e do morto, um rei, de cuja boca irradia todo o saber e autoridade que devem ser perpetuados pela memória de sua herdeira.

5. O convívio com a morte e a autoridade da memória

Todos esses rituais fúnebres se justificam pelo fato de que há no humano uma intrínseca inaptidão pela morte (MORIN, 1997). A morte é um mistério incognoscível, e a crença na continuidade da alma gera o medo natural que ela provoca. Ainda nos dizeres de Edgar Morin, as almas se apresentam como se fossem duplos dos vivos. Elas permanecem entre os vivos, mantendo até certa materialidade, ao ponto de bater na porta ou nas janelas da casa, apertar a mão das pessoas, e, se se está devidamente preparado, podem inclusive ser vistas. Por isso, os rituais fúnebres se configuram numa forma de criação de uma “boa morte”, posto que ela passa a ser domesticada. De certa forma, o morto se perpetua na vida pós-morte e precisa estar preparado para ela, sob risco de permanecer entre os vivos e perturbar a harmonia social. Nos relatos abaixo, Dona Militana nos mostra essa preocupação:

Narração 13

> É!... eu nunca temi o mundo... um dia: “a senhora dorme aí e não tem medo não?” E eu: ter medo de que, eu num tou dentro de casa? Se eu tiver do lado de fora! E uma noite eu tava deitada... não tinha rezado... que eu tenho a obrigação de toda noite rezar pras almas dos esquecidos e rezar pra o meu povo que já se foram... e nessa noite eu não tinha rezado... aí eu me deitei quando eu me enrolei... ou deram uma joelhada ou foi uma bandada em frente a janela... chega estremeceu... aí eu me

levantei, abri a janela... espiei pra fora, não tinha ninguém. Eu digo: vai dar joelhada na puta que te pariu, magote de filho de uma puta! Aí os meninos: "que foi mamãe?" Eu digo: porque deram uma joelhada aqui na porta... na... na parede... aí eles: "mamãe não tem juízo não!" Eu digo: eu tenho, é porque é astúcia das alma...

Narração 14

Negócio do outro mundo é feio! Um dia... tava perto do dia de finado... aí... quando chegou o dia... aí eu comprei vela... sim... o pai de madrinha Maria Mulata... fazia três dias que eu tinha sonhado com ele me pedindo um padre Nosso... que nem rezavam pra ele, nem acendiam uma vela em intenção dele... ele tava no pardo... aí eu... aí Antônio Damião disse: "a senhora vai... a gente vai no cemitério, a senhora leva as velas pra acender..." Eu digo: eu vou! Aí fui eu, Sebastiana, que é minha filha, mora lá embaixo, e Francisca, fomo um bocado do Oiteiro e eu levei cinco maços de vela, aí cheguei e acendi as velas... que as dele era pra acender na capela... aí eu acendi... quando eu saí, fui chegando na porta do cemitério, aquela mão grossa pegou na minha... aí apertou minha mão... quando apertou minha mão, eu digo: é pra acender as velas, eu já acendi... aí os meninos correram... mas eu me ri nesse dia... vieram esperar por mim de frente aquela derradeira bodega que tem...

Pesquisador: Correram? Mas não viram nada não?

Dona Militana: Não... aí eu disse, num foi nada não, menino... foi Zé Manuel Mulato que apertou minha mão... deu os agradecimentos de eu ter rezado por ele... [...] Deu os agradecimentos de eu acolher o maço de vela e ter rezado pra ele... se encheram no mundo na carreira... Francisca inda tá viva... Francisca e Sebastiana... pra contar isso...

Pesquisador: Mas a senhora não viu não, só sentiu?

Dona Militana: Senti aquela mão fria... aquela mão grossa, apertando minha mão, e balançou meu braço...

Pesquisador: Aí nunca mais sonhou com ele? Acabou-se aí?

Dona Militana: Aí nunca mais!

Narração 15

Um dia, eu sonhando que... fazia pouco tempo que tinha morrido um cara ali... dessa subida pra lá... aí eu... aí disseram assim... tavam falando mal dele... aí eu digo: deixe de tá falando dos outros... vocês em vez de desejar o cara achar a graça de Deus, aí põe-se falando dele... aí eu digo: eu vou acender um maço de vela pra ele, lá no pé da cruz, aí fui... aí quando cheguei... que acendi a derradeira vela... aquela mão fria pegou na minha... eu digo: solte a minha mão, com as palavras de Deus, porque não tem quem possa mais do que Deus, e segue em busca de Deus e da Virgem Maria... aí saíram e resmungaram e eu digo: ainda vai resmungando? Aí a menina disse: "o que mamãe?" E eu digo: ainda tão resmungando de mim, dê os agradecimentos, tudo viram quando ele passou... a gente passou por debaixo da cerca e ele passou sem se abaixar...

Na narração 13, as almas mostram astúcias de vivos, vindo cobrar de Dona Militana a tarefa a que ela se impôs de rezar para os esquecidos e para os parentes mortos. A falta no cumprimento dessa função social permite que o morto ultrapasse os limites impostos entre vida e morte. A forma malcriada como ela se dirige a essas almas mostra familiaridade ao mesmo tempo que espanta os

filhos, pois em geral se deve guardar certo respeito e temor por esse universo. É a própria Dona Militana que nos diz isso, agora na narração 14: “negócio de outro mundo é feio”.

Todavia, ela fala com a autoridade de quem está familiarizada e preparada para transitar entre os dois planos da existência. Nessa narração, a alma se anuncia em sonho e lastima ter sido abandonada sem reza e sem velas. Na falta desses símbolos, ela se põe, no dizer de Dona Militana, “no pardo”. Cumpridos os ritos exigidos, a alma mostra concretamente sua gratidão, vindo apertar-lhe as mãos. Na falha desses símbolos materiais, quando a alma se mostra indômita, é necessário que se tenha também a autoridade da palavra divina. É o que ocorre na narração 15, quando, embora Dona Militana tenha cumprido a sua função ritual, os mortos se mostram rebelados. Nesse caso, ela ordena, investindo-se do nome de Deus e da Virgem Maria, ao que é obedecida, mas não sem que resmunguem. Esse convívio íntimo com a morte é que dá a Dona Militana o direito legítimo de ser a portadora das histórias que compõem o universo cultural de seu povo e de sua comunidade. “É da morte que... deriva sua autoridade” (BENJAMIN, 1987, p.208). Em toda a sua fala salta aos olhos a experiência da vida e da morte que eleva a romanceira à condição de porta-voz de sua comunidade. Ao longo do seu discurso se entrelaçam inúmeros fios que formam o tecido da memória e nele se estampa um mundo de saberes ainda artesanais, dos quais ela figura como uma fonte viva.

Nela se fundem os dois tipos de narradores arcaicos de que falava Walter Benjamin no primeiro terço do século XX, pois levando uma vida camponesa e sedentária, acumulou ao longo da vida saberes daqui e de além-mares. Romances de cangaço e ibéricos, contemporâneos e medievais, se juntam numa memória forjada na terra, autorizada pela experiência de vida e legitimada pela tradição. Aparentemente falando de sua vida pessoal, sua memória transcende o universo individual e penetra na coletividade. Falando de si, ela nos diz de seu universo, não sem deixar impressa sua marca, como a “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Convivendo com a morte, Dona Militana se mostra uma personagem que “aceita o mundo sem se prender demasiadamente a ele” (idem, p. 200), porque está consciente e preparada para as limitações e tragédias da existência.

Na memória de Dona Militana a vida é uma aventura e uma peregrinação. Em cada uma das histórias contadas por ela, em que na maioria das vezes figura como heroína, o ouvinte é convidado a partilhar da reminiscência e vê construir-se diante de si a experiência da vida, porque ela ainda faz sentido e não se desintegrou nos fragmentos do mundo moderno. Os conflitos vividos pelos personagens de seus casos são passíveis de ser enfrentados ainda com a astúcia e a coragem, porque não retratam a perplexidade muda de um mundo individualista e sem destino.

Podemos deduzir de tudo que foi exposto acima que a dimensão trágica da existência, cujo limite é a própria morte, funciona como a instauradora do caos e da desarmonia no corpo social, o que obriga seus componentes a ritualizá-los para dar-lhes sentido e reintegrarem a ordem

aparentemente perdida. Assim, a tragédia da existência, a necessidade de resignação, resistência e coragem, o confronto com o destino, o respeito e a moral, a punição às transgressões, as aventuras, o mundo dos mortos, todos são mitemas e comportamentos rituais implícitos nos corpo dos romances preservados pela memória de Dona Militana.

IV. UMA VIDA DE HISTÓRIAS – O IMAGINÁRIO TRÁGICO

1. O gênero romanesco e sua vocação mítica

São diversos os gêneros poéticos cantados por Dona Militana, desde romances, passando por cocos, xácaras, modas e benditos. Todavia, com fito nos nossos propósitos pretendemos discutir aqui especialmente os gêneros narrativos cujas formas permitam a elaboração do conhecimento e a perpetuação de valores consagrados pela tradição cultural das sociedades orais, para que possamos estabelecer um paralelo com a história de vida contada pela romanceira. Como critério da escolha dividimos os romances em dois grupos: primeiramente os romances cujo enredo narra as tragédias vividas por mulheres, com que pretendemos refletir sobre a condição da mulher nesse universo cultural; o segundo grupo investiga o universo masculino, especificamente dos valentões e cangaceiros com fito especialmente de confrontá-los com o grupo anterior. Para isso, o corpus limitado que selecionamos para esse estudo é composto pelos seguintes textos: *(I) Romance de Alonso e Marina e Romance de Alzira, (II) Romance de Rios Preto e Cabeleira.*

Todavia, antes de entrarmos no mérito da questão que relaciona esses romances, convém que nos atenhamos um pouco às discussões em torno dos gêneros e das relações entre a oralidade e escrita que deles se abstraem. Muitos dos romances cantados por Dona Militana têm suas origens em folhetos de cordel que circulavam pela região Nordeste principalmente desde o século XVIII. Segundo seu próprio depoimento, ela os adquiriu ouvindo cantados pelo pai ou pela tia que sabia ler. Por questão de praticidade não nos ateremos à contenda sobre as origens do cordel. Basta considerarmos o fato de que são textos escritos em verso, publicados em papel barato e com bastante aceitação não só entre as pessoas alfabetizadas como também entre as comunidades não letradas.

Em verdade nem todos os cordéis podem ser classificados como romances, uma vez que inúmeros títulos não se enquadram nessa categoria. Basta que citemos os exemplos dos cordéis que tratam dos desafios de repentistas, como é o caso do clássico "Peleja do cego Aderaldo com Zé Pretinho", de Firmino Teixeira do Amaral; também se inscrevem fora da categoria de romances folhetos moralistas ou satíricos, como "Costumes e usos antigos", de Antônio Batista Guedes, "O enterro da justiça", de Francisco das Chagas Batista, ou "Conselhos Paternais", de José Bernardo da Silva. Além disso, a diversidade temática do cordel se explica pelo fato de que, em finais do século XIX e início do XX, era uma forma de enorme penetração nos interiores do Brasil e muitas vezes cumpria a função jornalística, fazendo a crônica dos acontecimentos sociais e políticos contemporâneos.

Os textos classificados na memória popular como romances[9] são essencialmente narrativos,

[9] Conforme Curtius (1946, p. 66) "o romance significa primeiramente língua popular, depois, porém, obra escrita nessa língua e,

cujos personagens vivem situações aventurosas, marcadas por inúmeros obstáculos, muitas vezes trágicos, além naturalmente dos conflitos amorosos que temperam melodramaticamente o enredo. Assim,

> Quando falamos em romance, não estamos nos referindo às narrativas em prosa que conhecemos comumente, mas às narrativas poético-musicais, caracterizadas, sobretudo, pelo conteúdo épico, pela riqueza de variações no conteúdo e na forma, advinda de sua natureza oral. (BATISTA, 1999, p. 70)

Segundo Câmara Cascudo "todos os romances populares do Brasil vieram de Portugal" e, nos séculos XIV e XV, essa terminologia "não significava senão tradução para o idioma local" (CASCUDO, 1984, p. 208). Eram, naquela época, produções escritas trazidas de várias partes, muitas vezes vertidas para o latim e "romançadas" (traduzidas) em língua vulgar. No entanto, depois de chegados ao Brasil, mantiveram-se por muito tempo preservados mais na memória oral que registrados por escrito. Ainda conforme Cascudo:

> Foi um gênero que resistiu até princípios do séc. XX. Cada ano diminui o número dos que sabem recordar algumas estrofes, cada vez mais interrompidas pelos hiatos da memória. Um romance ou rimance completo já é uma impossibilidade. Há uns bons setenta anos que as crianças não adormecem ao som da estória que relembra a má tensão da Bela Infanta ou o martírio de Iria a Fidalga. (idem, ibidem. p. 209)

Originalmente sua forma poética dividia-se em quadras, ao passo que, conforme se aproximou do cordel, pelos fins do século XVIII, assume a forma de sextilhas de sete sílabas, "o metro secular para *rimances* e canções de gesta" (CASCUDO, 1984, p. 227). Dos assuntos típicos da corte trazidos e cantados pelos portugueses, assumiu roupagem bem brasileira quando passa a narrar a "valentia inútil dos cangaceiros, afoitezas do ciclo do gado, derrubadas, ferras, batalhas anônimas dentro das capoeiras" (idem, p. 228). Sua forma poética, própria para o exercício mnemônico, confirma sua vocação oral, e foi oralmente que ele permaneceu na memória popular. Embora tenha sido apropriada pelos cordelistas e traduzidos para a forma escrita, manteve suas características rítmicas que facilitavam a assimilação. Segundo ainda Câmara Cascudo, muitos desses romances migraram para os folguedos, transformando-se em autos representados nas festas do Divino, no ciclo natalino ou brincadeiras juninas, Fandangos, Chegança, Marujadas.

É desse manancial duplo que provém a memória de Dona Militana. Vivendo uma época em que o cordel era a mídia do povo agreste, aprendeu-os com os poucos leitores de sua comunidade; tendo o pai brincante de Fandangos e Chegança, ouviu-lhe os romances na forma de cantilenas, florido de recursos sonoros, ritmado para os volteios do corpo, exemplo disso é Romance da Bela Infanta. Basta que o cotejemos com uma das formas escritas que veremos sua herança da poesia vocal cantada pela romanceira:

---

em seguida, sem restrição um único gênero literário."

De que choras minha filha
Dão darão darão

Que te ouço soluçá
Dão darão darão

É por sê a mais formosa
Dão darão darão

Na camarinha eu ficá
Dão darão darão
Na camarinha eu ficá
Dão darão darão.

(...)

(Versão gravada por Dona Militana
no CD Cantares, do projeto Nação Potiguar)

Chorava a Infanta, chorava
Lá dentro da camarinha.
Perguntou-lhe Rei seu Pai
– De que choras, filha minha?

– Eu não choro, senhor Pai,
Se chorasse razão tinha,
A todas vejo casadas,
Só a mim vejo sozinha.

(...)

(Versão registrada por Câmara Cascudo,
dada por Ana Leopoldina, de Macaíba)

Na versão gravada por Dona Militana[10], as quadras são substituídas por dísticos, e o bordão "Dão darão darão", puramente musical e onomatopaico, dá um colorido sonoro, convidando ao bailado, além de que a rima toante e os versos dobrados à moda de estribilhos revelam a sua origem mais vocal do que escrita. Esta é a primeira motivação para a retenção dessas narrativas que preencheram os tempos ociosos de adultos e crianças, embaladas estas em redes de dormir, nos sítios e fazendas dos interiores nordestinos. Além disso, preencheu os dias festivos de imaginário e fantasia, permitindo viver épocas e lugares diversos do ambiente agreste, das casas de taipa e cercas de pau-a-pique.

A complexidade deste corpus para estudo reside justamente nessa ambiguidade de um texto que transita constantemente entre dois universos: o oral e o escrito. Se se criou na Península Ibérica e penetrou nas cortes em forma de poemas escritos, atravessou os mares na memória de marinheiros e homens saudosos de suas terras. Aqui fincou raízes no meio do populacho, tornou-se cantiga de ninar e embalou crianças nas longas noites sertanejas. Todavia, mais uma vez chega à escrita pela pena de cordelistas dispostos a perpetuar essa memória e falar a seu povo, usando do imaginário que lhe é peculiar. Mesmo escrito, o cordel namora a oralidade, mantém ritmos, inflexões, temas e prosódia, e, assim, é lido em voz alta nos terreiros das fazendas, para homens iletrados, "embrutecidos" pela terra e a ela afeitos teluricamente.

Não bastasse esse fato que revela a complexidade de se trabalhar com a história e a literatura orais, quando se consideram as narrativas em si, outras questões se elevam. Se por um lado, em depoimentos da romanceira, há a consciência de que tais histórias são contos para boi dormir, histórias de trancoso, coisa que os velhos guardam, há uma evidente intenção em mostrar a verossimilhança dos fatos, ou mesmo sua verdade intrínseca; especialmente no que tange aos

[10] Optamos por preservar, sempre que citarmos trechos dos romances cantados por Dona Militana, a transcrição fonética proposta no CD "*Cantares",* realizado pelo *Scritorium* Candinha Bezerra e a Fundação Hélio Galvão.

assuntos implícitos, quer seja a traição, a lealdade, o respeito aos mais velhos ou às crenças, há sempre um pano de fundo que justifica a história preservada na memória. É justamente por esse viés que o pesquisador trilha para conceber os pontos de contato entre a realidade sociocultural, reconstituída pela memória da romanceira nos seus relatos, e o sistema simbólico que subjaz nas entrelinhas dos discursos poéticos cantados por ela.

A força dessas histórias na memória da romanceira se percebe inclusive no ritualismo dos nomes. Em sua pesquisa sobre Dona Militana, Lilian Rodrigues (2006) analisa a relação que a romanceira estabelece com "o verso" de Alonso e Marina, ao ponto de ter uma de suas filhas batizadas com o nome da heroína em sua homenagem. Igualmente, um dos sobrinhos enjeitados pela prima e adotado pela mãe de Dona Militana recebe o nome de Alonso. Curiosamente, à semelhança do herói do romance, a criança falece após a vitória de seu calvário, pois sua mãe estava determinada a abandoná-lo ou matá-lo. Sendo adotado, já estava crescido, quando morre, antes de fazer um ano.

Essa presença insistente na vida de Dona Militana e de seus pares parece só ser possível porque, em detrimento do fato de os romances existirem em sua época em versões escritas, eles, em sua memória, pertencem à oralidade, atualizados pela performance no dia-a-dia de repouso e trabalho. Circulam como o sangue nas artérias, produto que é de uma palavra viva e pulsante no cotidiano daquelas pessoas, funcionando como uma metáfora da vida. Segundo Pais (2005, p. 2):

> Os discursos literários parecem ter outras atribuições no seio da vida social. São vistos como ficcionais, despertam emoções, suscitam o prazer do texto e constituem, geralmente, não imitações da vida, mas metáforas da vida, que conduzem a uma melhor compreensão desta.

Dizer que o romance tem vocação para a palavra cantada significa associá-lo antes de tudo à modalidade lúdica. Todavia a sua retenção e permanência na memória só se justificam se se considerar o valor simbólico inerente, que subsidia e reforça uma visão de mundo e um sistema de valores e crenças ainda válidos para aquele grupo social, muito embora posto em xeque pelas transformações da sociedade urbana e moderna. É fato que as histórias que se contam e se cantam nesses romances aproximam-se dos contos pela forma breve, a economia das ações e minimalismo das caracterizações das personagens. Todavia, no que tange ao sistema simbólico que lhe subjaz, acreditamos que é no mito onde de fato ele lança suas raízes.

Segundo Paul Zunthor (1997, p. 277), o rito continha a palavra (o mito), tendo esta dele se evadido e profanizado. Todavia é possível deduzir que, mesmo assim, mantém sua capacidade de falar ao grupo social, "definindo seus papéis funcionais" e "confirmando os tabus protetores". Assim podemos dizer que esses textos dialogam com os saberes que povoam o imaginário coletivo popular. Embora tratem de assuntos inverossímeis e, muitas vezes, em tempos e espaços distantes da realidade local, seus enredos "incorporam, sustentam, caracterizam uma identidade cultural.

Representam um saber compartilhado pelo mundo, traduzido em ampla sucessão de metáforas" (PAIS, 2005, p. 4).

Naturalmente, não podemos irresponsavelmente associar os romances à natureza do mito sem que apontemos suas coincidências e suas divergências. A principal divergência reside justamente na investidura religiosa do mito, ao contrário do romance naturalmente profano. Comprometido com a iniciação, todo mito representa uma origem; entretanto, essa origem não pode ficar circunscrita ao nível da fabulação, posto que

> separado do rito, o mito perde a sua razão de ser, pelo menos o melhor de sua força de exaltação: a capacidade de ser vivido. Passa a ser literatura apenas, como a maior parte da mitologia grega na época clássica, tal como os poetas a transmitiram, irremediavelmente falsificada e normatizada (CAILLOIS, 1972, p. 25).

No entanto é fato também que os enredos dos romances (assim como dos contos populares) aproximam-se do mito pela sua estrutura típica dos ritos totêmicos de iniciação (PROPP,1984), muito embora agora revestidos de concepções mais éticas que religiosas, e, por isso, naturalmente profanas, pois todo conceito ético é necessariamente secularizado, ou seja, responde mais às circunstâncias históricas que sagradas. Os romances, inclusive devido a sua forma econômica, possuem uma motivação até certo ponto redundante. Seus heróis ou heroínas são seres que vivem um processo de iniciação em que são arrancados da harmonia de seus lares e lançados na vida. Dessa trajetória ritual saem naturalmente transformados e essa transformação é que devolve a harmonia da origem (em ambos os sentidos, seja o início do enredo, seja o começo da existência). Na função de mito, essas narrativas não cessam de nos dizer que "a harmonia é fruto das conjunções das paixões e das lutas" (MAFFESOLI, 2001, p. 141). Ao longo de sua aventura eles enfrentam o bem e o mal, a ventura e a desventura, a dor e a alegria, ou seja, a tragédia que é a própria vida e sua irmã gêmea, a morte. Nesses romances, os conflitos em que estão envolvidos os homens comuns se intensificam e se resolvem. É nesse conteúdo das histórias que reside a essência do mito, porque "a substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada" (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 242).

Embora tratando do conto de fadas, em seu livro *Mito e Realidade*, Mircea Eliade, discorrendo sobre as relações entre o mito e as narrativas populares, nos diz que "jamais encontraremos nos contos a reminiscência exata de um determinado estádio de cultura (...), subsistem apenas as estruturas de um comportamento exemplar (...) que pode ser vivido em grande número de ciclos culturais" (ELIADE, 1972, p. 169). Isto quer dizer que não podemos simplesmente afirmar que os romances aqui em questão têm relação direta com os mitos das sociedades arcaicas, mas podemos supor que as motivações míticas, que deles se abstraem, exercem certa força significativa sobre a memória da romanceira e de seu grupo social. Será em busca dessas

motivações que empreenderemos as leituras dos romances a seguir.

2. Heroínas trágicas: atividade na passividade

2.1. *O romance de Alonso e Marina*

O romance de *Alonso e Marina* é um dos preferidos de Dona Militana e narra a história de amor entre ambos. Marina, rica e poderosa, filha de um barão, apaixona-se por Alonso, órfão adotado por um ferreiro que leva uma vida de pobreza e fome. Marina por sua vez, tendo morrido a mãe, é criada só pelo pai, de quem tira dinheiro para sustentar Alonso.

Marin' era uma princesa
Munto rica e eiducada
Porém amava Alonso
Que num possuía nada.

Maurina num tinha mãe
Se assujeitou-se a tirá
Do dinheiro do Barão
Para Alonso sustentá.

(...)

Ao completarem vinte e três anos, fazem juras de amor eterno, e Marina convence Alonso a fazer o pedido de sua mão ao pai. Mostrando determinação e coragem, Alonso faz o pedido e é destratado pelo Barão, para quem ele seria um bandido, pela sua condição de miséria. Determinado e investido de convicção moral, Alonso enfrenta o barão, que, pela sua ousadia, condena-o à prisão, sem água e sem pão. Por intermédio de Marina, que suborna "o sentinela", Alonso foge em direção ao Japão, de onde só volta quando recebe uma carta de sua amada.

Tavam com vinte e três anos
Pôs-se um dia Marina
Disse – Alonso me peça
E veja a sorte o que destina

(...)

O barão disse – Alonso
Eis assim ton atrivido
Quereis casá com Marina
Sendos tu um bandido
Eu não tenho a minha filha
Para dá el' um bandido

(...)

O Barão chamô três praça
Chamô três praça e mandô
Arrastar o pobr' Alonso
Como que fosse um cão
E o cerrá-lo na prisão
E ordenô que nom deixasse levá
Água e nem pão.

Marina foi entregue em casamento pelo pai primeiramente a um primo, de quem escapa, porque se descobre que se tratava de um impostor e ladrão. No entanto, do segundo casamento obrigado pelo pai Marina não escapa. Vendo-se forçada, ameaça matá-lo e o faz no altar na hora do casamento. Ainda mata o irmão do noivo que tenta vingar-se. Ambos têm um punhal cravados no coração. Em virtude do seu crime é posta na mesma prisão em que estivera o amado. Antes, porém consegue enviar uma carta a Alonso, que parte imediatamente para salvá-la.

A cabo de oito dia
Um primo lhe apareceu

O Barão deu-lhe um jantar
E o moço viu Maurina

Pediu ela pra casá

(...)

An cabo de oito dia
Veio umas precatora
Foi logo'air mão do Barão
Dinuciando tá moço
Sê assassino ladrão.

(...)

Pro caipora dela
Oto primo lhe apareceu
E Barão deu-lhe um jantá
Tá moço viu Maurina
Pediu ela pra casá.

(...)

Barão prontamente deu
Ela disse – Eu num caso
Ele disse – Ela casa
Que ela num se governa.

(...)

No ato casamento
Cruzô cum o noivo a mão
Ela cravou-lhe o punhal
Em cima do coração.

(...)

Aí partiu um irmão dele
Vingá nela seu irmão
Ela cravou-lhe o punhal
E ele caiu sem ação.

Regressando a sua terra, Alonso encontra o barão em uma evidente decadência financeira, pois o antigo carcereiro, reconhecido por Alonso, afirma que há mais de seis meses não recebe salário. Em função disso, e compadecido da moça, facilita a fuga. Mesmo assim, tanto Marina quanto Alonso ainda têm de matar sentinelas que tentam impedi-los. A fuga se dá pelo mar, travando-se uma batalha entre o navio dos fugitivos e outros mandados pelo barão. Náufragos, são salvos por uma onda, prevista pela mãe de Marina, que lhe aparece numa visão.

Alonso chegô na cidade
Encontrô um velho
Ca ele pediu dinhero
Alonso ficô as chaves
Conheceu seu caucerero

(...)

– Eu dô-lhe vinte conto de réi
Dinhero forte acunhado
Pra você me abri a porta
O velho seguiu com ele
Pego son do caucerero.

(...)

No saí da porta
Cinc' orficiá sintiu
Maurina com o punhal
Cravô dois e caiu
Alons' inda matô dois
E ficô um e fugiu.

(...)

O capitão de manhã
– embarco conduz' a moça
E comig' até Japão conte
Pode saí de meu barco
Se fizere de mim ponte

(...)

Às doze hora do dia
Os barco se concentraro
O capitão morreu logo
Dos tiro qu' eles trocaro

(...)

Marina disse – Alonso
Eu fui pidida na terra
E o casament' é no mar
Os pexe são sacerdote
El' é de vim nos casá.

(...)

Marina ouviu uma voz
– Tem paciença Marina
A poco cheg' uma onda
Que sarvará sua vida.

O desfecho do romance cantado por Dona Militana torna-se um tanto ambíguo, pois ao mesmo tempo em que Alonso se despede de Marina, anunciando sua morte, um pescador pobre os resgata, levando-os para casa. O último verso é um lamento pelo "naufrágio em terra alheia".

Alonso sentô nervoso
Com dores me ameaçando
– Será o anjo da morte
Que já vem me visitano

(...)

Vinha um pobre pescadô
Um enorme grito deu
– Será arma de oto mundo
Ô será sarteadô

(...)

– Vamo lá pra casa
que a noite depressa passa
Nafrajo em terr' aleia
Oh meu Deus grande disgraça.

Se cotejarmos a versão memorizada pela romanceira com a que circulava na época de sua infância, criada por Leandro Gomes de Barros e publicada por José Bernardo da Silva[11], veremos que, embora haja lacunas e corrupções, o enredo cantado por Dona Militana é coeso e coerente, com início, meio e fim bem definidos. O cordel de Leandro Gomes de Barros é composto de 40 páginas com aproximadamente 5 estrofes em cada uma, num total de 200 estrofes. Todas, obedecendo ao padrão clássico, são compostas de seis versos de sete sílabas, com rimas alternadas. O romance cantado por Dona Militana gira em torno de 60 estrofes irregulares, muitas delas cantadas em quadras, outras com 6 ou sete versos. Igualmente irregulares são as fórmulas de rimas, algumas emparelhadas, outras interpoladas, obedecendo mais à lógica da memória que aos recursos do texto escrito.

No que tange ao conteúdo da história também há corrupções significativas. Primeiramente Dona Militana não canta o folheto integralmente. Sua narração interrompe-se ao final da primeira desventura do casal de personagens, quando fugidos são atacados pelo mar e naufragam. Na versão de Leandro Gomes, a narrativa segue, levando Alonso a defrontar-se ainda duas vezes com o pai de Marina. Inconformado com a fuga da filha, o Barão jura vingança e segue viagem com um punhal destinado a matar a ambos. Encontra-os justamente quando, salvos pelo pescador, Alonso resgata sua fortuna e segue viagem mais uma vez pelo mar com Marina. Nesse confronto outra vez naufragam todos, escapando sempre os três protagonistas do conflito. Finalmente o barão vai reencontrá-los, agora, no Japão, quando, tendo perdido a fortuna, exila-se dos conhecidos num país estrangeiro para que não saibam do seu destino de pobreza e miséria. Arrependido, é encontrado por Alonso na sarjeta e lamentando a sua antiga soberba. Perdoam-se mutuamente, mas Alonso acaba

[11] Muitos cordéis no início do século XX sofriam esse tipo de apropriação. Alguns folhetos são assinados por autores diversos sem que, com isso, caiam em descrédito entre os consumidores, uma vez que, embora sejam autorais, obedecem à tradição do anonimato típico da literatura oral. Atualmente, as normas e as leis que regem o mundo letrado inibem esse costume que atenta contra a os direitos autorais.

morto por um sobrinho do barão, que vinga a morte de um irmão, assassinado em uma das batalhas contra Alonso. Por outro lado, há no folheto longas passagens que não foram retidas por Dona Militana, como é o caso da oração que faz Marina, quando do primeiro naufrágio, ao que depois lhe aparece a mãe. A romanceira passa diretamente à visão da mãe e à previsão da onda salvadora.

Todas essas diferenças apontam para uma mudança de ponto de vista com relação ao significado latente da história. A temática do cordel, folhetinesca por excelência, foca reiteradamente o amor como o motivador de todos os feitos de ambos os heróis, como também mostra um discurso redundante ao longo do texto contra a soberba e a ambição, pulverizados pelo poder divino. No caso do romance cantado pela romanceira, embora o motivo amoroso seja ainda o ponto de partida da intriga, não é enfatizado ao longo do texto, como também não o é a loucura soberba do barão em busca de vingança. O que de fato se destaca é a insistência em exaltar a força e a coragem de Marina, enquanto são minimizadas as ações do barão e do próprio Alonso.

Dessa forma, a protagonista Marina se liga à tradição mítica, comum a muitos povos, da mulher guerreira. O ponto de partida da narrativa é justamente o confronto entre o poder patriarcal, para quem caberia a agressividade, inteligência, força, e eficácia, e a filha, cuja condição feminina exige a passividade, ignorância, docilidade, virtude e ineficiência, culturalmente a ela atribuídas. Todavia, desde o início, Marina se opõe a esse domínio e estabelece uma situação de rivalidade. Enganando o pai, sustenta Alonso desde a infância, permitindo que ele estude até o ponto de, atingindo a maioridade, incentivá-lo a afrontar mais uma vez o pai, pedindo-a em casamento. O conflito se intensifica quando o pai, tentando reconstruir a ordem desestabilizada, prende Alonso e tenta casar a filha. Desafiando mais uma vez o poder paterno, ela não só usa de sua sagacidade para libertar Alonso, como imbuída de determinação e forças, inaceitáveis a uma mulher, mata o noivo e seu irmão. Todos esses elementos caracterizam o ponto de vista feminino que suplanta a opressão masculina, desautorizando-a e destronando-a. Prova disto são as palavras de Marina após o gesto fatal: “Eu me rendo sinhô Bispo /Mas não me entrego Barão”, dando provas de que, se se rende ao poder divino, não se entrega ao poder paterno. Além disso, ao longo da história, percebemos que todas as decisões são tomadas por Marina, fazendo das personagens masculinas coadjuvantes passivos. Assim, o gesto que caracteriza Marina na memória de Dona Militana é antes a transgressão contra o poder masculino que “a força do amor”, expressa no título do cordel de Leandro Gomes de Barros.

Assim, o romance cantado assume, no aspecto diacrônico, as características do épico, quando incorpora os elementos míticos que lhe são peculiares. Inicialmente a protagonista Marina se filia à tradição dos heróis épicos, quando, desafiando o destino que é reservado a sua condição de mulher, é forçada a abandonar sua terra natal e iniciar uma jornada marítima, cuja consequência é o exílio em terras estrangeiras. Como todos os grandes heróis épicos, ela mostra uma determinação

inabalável, capaz de suportar com dignidade as tragédias que o destino lhe reserva. Por outro lado, a proteção divina, típica dos heróis épicos, é figurada no romance pela imagem da mãe dizendo miraculosamente à filha que a acompanha desde o nascimento.

O tema principal da narrativa gira em torno do amor impossível entre Alonso e Marina, separados tanto pela condição financeira (pois Marina é rica e Alonso é pobre), quanto pela arrogância do Barão. Todavia as tensões apresentadas podem ser lidas por pares em oposição, como se vê na tabela abaixo:

Oposição 1		Oposição 2	
Marina	**Alonso**	**Barão**	**Marina**
Rica	Pobre	Pai	Filha
Amparada	Desamparado	Inflexível	Flexível
Feminino	Masculino	Masculino	Feminino

O primeiro par em oposição apresenta tensões que se resolvem facilmente, uma vez que estão unidos tanto pelo amor, quanto pela orfandade, posto que se Alonso fora enjeitado, Marina não tinha mãe. A pobreza de Alonso é compensada pela abnegação de Marina, que "se sujeita a tirar do dinheiro do Barão" para sustentar Alonso, cumprindo igualmente um certo papel materno, que minimiza o desamparo de Alonso. Considerando-se o elo afetivo entre eles, o par masculino e feminino mais se complementa que destoa, embora não percam com isso as tensões que os separam.

Entretanto é no segundo par que se estabelece a intensidade do conflito, razão por que podemos supor que a relação entre Alonso e Marina serve em verdade de pretexto para o conflito principal que se dá entre Marina e o Barão. Este representa o poder patriarcal tanto quanto o poder econômico, dotado de autoridade sobre a vida e a morte daqueles que o servem, de modo que a própria filha não deixa de ser uma propriedade sua, tanto que o seu casamento é mostrado como um investimento para aumentar a sua fortuna. Marina, por sua vez, embora desprovida do poder terreno do Barão, é dotada de força moral, capaz de transgredir as normas de quem a possui, à revelia das consequências desse ato passional. Seu poder de certa forma transcende as limitações mundanas, lançando a personagem à dimensão mítica. Ao afrontar o pai, ela a ele se iguala, ou seja, assume um caráter ativo, típico do signo masculino, e é justamente essa transgressão que deve ser resolvida ao longo da história.

Todavia é no aspecto sincrônico que o mito se forma em toda sua plenitude. Ao longo da narrativa vão se acumulando metáforas que expressam a tentativa de solucionar as contradições fundamentais entre o masculino e o feminino. Assim, o punhal, enquanto símbolo fálico, é o instrumento que une o pai e a filha, muito embora com propósitos diversos, pois se para o barão ele representa a vingança, dotado de um princípio ativo, tipicamente masculino, para Marina ele

representa a salvação, cujo princípio passivo a devolve a feminilidade. No âmbito espacial, essa contradição mais uma vez se erige, pois tanto sua terra natal, quanto a ilha onde é resgatada após o naufrágio representam ambientes hostis. Este por representar o desterro, o lugar em que as raízes se perdem, aquele por significar o lugar do pai, uma vez que Marina é órfã de mãe, dominando, portanto, o signo da masculinidade. O ambiente marítimo, por sua vez, é quem devolve a protagonista à essência feminina, posto ser o lugar onde encontra sua salvação como também sua mãe. Simbolicamente é também no mar que Marina atinge a plenitude sexual, pois se fora "pedida na terra, o casamento é no mar". Completa-se nessa figura a oposição entre seco e úmido como metáforas do universo masculino e feminino respectivamente.

É justamente por esse conteúdo metafórico implícito que o romance, se não pode ser considerado um mito, com ele dialoga em sua substância, pois, segundo Lévi-Strauss (1996), os mitos são sistemas de signos de sentido codificado, cuja finalidade é refletir sobre as contradições que conflitam as sociedades humanas, de modo que

> A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na história que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem um lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundamento linguístico sobre o qual começou rolando (1996, p. 242).

Talvez por isso Dona Militana estabeleça uma relação ambígua com os romances que preservou na memória ao longo de décadas, pois embora se mostre sabedora de sua irrealidade, ao mesmo tempo com eles se identifica por razões pouco conscientes, mesmo que se sobressaiam os motivos estéticos e éticos, que em si já justificam parcialmente seu significado para a memória tanto individual quanto do grupo. Todavia é evidente que Marina, mais do que Alonso, faz "decolar" esse sentido mítico acima do enredo melodramático de que é composto o cordel. Sua força mítica a aproxima dos arquétipos arcaicos da mulher guerreira, como Ártemis ou as Amazonas. Como é típico da natureza mítica, Marina é um ser ambíguo, pois ao mesmo tempo em que é benfazeja, protegendo maternalmente Alonso, torna-se malfazeja no momento em que, transgredindo os códigos morais do patriarcado, nivela-se ao masculino, abandonando a passividade que lhe era destinada. De certa forma, a memória da romanceira se trai ao estabelecer o desfecho da história no momento do degredo, pois se de um lado isto a salva da tirania paterna, por outro lado serve de punição pela transgressão de suas ações.

Num plano geral pode-se dizer que o mito é conduzido pelo pensamento religioso de pecado e castigo. Num sentido mais profundo, ambos, Barão e filha, nivelam-se não só na medição de forças, mas acabam punidos cada um por seu pecado. O Barão, em função do abuso de sua autoridade, é punido com a perda da filha (de certa forma sua propriedade), como também por ver-se desmoralizado pela derrota no embate de forças. Quanto a Marina, embora atingindo o sucesso

no seu confronto, não deixa de ser punida com o exílio involuntário. Em verdade, as contradições que subjazem no discurso mítico não se resolvem, mas são exibidas em sua substância como a admitir "na linguagem dissimulada do mito, que a prática social, assim aprofundada, está eivada de uma contradição insuperável" (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 39).

2.2. *O romance de Alzira*

Ao contrário de Marina, no *Romance de Alzira* vê-se, em princípio, a recusa do amor. Alzira é apresentada como uma condessa de "muito bom coração", todavia esse coração não era disponível ao amor conjugal. O que aproxima esse romance do de "Alonso e Marina" é mais uma vez a vida trágica da heroína, vítima igualmente do poder masculino, especialmente seu pai. Criada na fortuna, Alzira não era insensível às mazelas da pobreza, caridosa e imbuída de "sentimento cristão", ampara uma criança pobre que morre de frio na rua, dando-lhe "um enterro decente". Esses são os elementos que introduzem o romance com a intenção de caracterizar a protagonista, além de frisar que sua educação e doçura não foram aprendidas em casa. Assim como Marina, não há menção a figura materna na sua formação.

Alzi' era um condessa
Filha de um Conde Aragão
Derna de muito criança
Que tem um bom coração
Coisa que em casa não via
Dá-lhe a ela 'ducação.
(...)

Quando vêi de lá pra cá
Uma criancin' achô
Tava gélida de frio
E trespassada de dô

(...)

Alzira tirô a cap'
E a criancin' imbrulhô
Antes de chegá in casa
A criancinha morreu

Ela chamô o criado
Conduza ess' inucente
Vá na casa mortuáli'
Faça um enterro decente.

As agruras de Alzira se iniciam quando, na missa, Agripino "enlouquece de paixão" por ela. Curiosamente isso foi motivo suficiente para ela "entristecer de repente", a ponto de parecer estar doente há dois ou três meses. Além disso, inicia-se uma série de sinais divinos. O primeiro deles é um sonho que ela conta ao pai em que este a obrigava a beber fel, dizendo ser mel. Alzira recusa e lhe aparece um anjo dando um cálice de mel. O pai atribui a esse sonho uma ilusão do sentido. Inconformada, ela vai ao seu santuário e reza, quando, diante dela, agora em vigília, aparece-lhe um anjo que a aconselha aceitar o casamento. O matrimônio é revelado pelo anjo como obra do destino a que Alzira deve se submeter.

Alzira foi à missa
Do que Agripino vi ela
Enloquiceu de paxão
Alzira entristeceu de repente

(...)

Alzira sonhô um sonho
Que o pai lhe obrigava
A ela beber fé
Dend' uma taça de ôro
Dizendo – Beba que mel

(...)

Alzira contô o pai
O sonho que tinha tido
O velho disse – Alzira
Isso é ilusão do sentido

(...)

Adiante decê-lhe
Dê-lhe o seguinte recado
Enviado por Jesus
– Deus do céu mandô dizê

Que aceitasse o casamento
Com' elh' aceitô a cruz
Adiante vinha-te as trevas
E atrás mandava-te as luz

Além desses sinais miraculosos, dois outros sinais funestos antecedem o casamento determinado pelo pai. Primeiramente Agripino fica doente, por volta do mês de setembro e só reaparece em novembro. Já preparada a noiva, é agora a natureza quem manda seus sinais, lançando sobre o reino de Aragão uma tempestade com "raio, corisco e trovão". No entanto dá-se o casamento.

A partir desse ponto, Dona Militana não canta mais os versos, mas narra a história

praticamente toda em prosa, reservando os versos para situações-chave do enredo. Casados, o cunhado de Alzira começa a lhe enviar cartas de amor. Estando viajando Agripino, a esposa ameaça contar o acontecido ao marido, todavia o irmão de Agripino antecede-se a ela e entrega as cartas dizendo serem de Alzira. Agripino conta ao conde Aragão e ambos resolvem matar Alzira pelo adultério, mandando-a para a mata, acompanhada por três servos. O desenrolar do enredo aqui é típico de contos de fada. Os servos, não tendo coragem de matá-la, levam ao conde o sangue de um animal. Alzira fica abandonada aos cuidados de um leão pardo e "uma tigre", os quais eram almas de crianças protegidas em vida por Alzira. Ao cabo de um ano, o pai e o marido passam a ter sonhos alertando-os da perfídia e do engano cometido, cobrando especialmente de Agripino a leitura de uma carta em que Alzira revelava a verdade. Perturbados pelos sonhos, ambos apuram o fato e descobrem o ocorrido. Arrependidos da injustiça, punem Ernesto e resgatam Alzira que, em função dos martírios vividos, torna-se "santa em carne". Embora longo, vale a pena registrar o desenrolar da história na forma como foi narrada pela romanceira.

> O cunhado dela começou a sortá liberdade. Ela disse que ia contar a Agripino, marido dela. Aí ele pegou mandar carta. Quando o navio deu sinal na barra... Aí ela foi... ele... ela arrumou-se pra ir encontrar com ele, ele já tinha ido, levou as carta todinha e entregou o marido dela, dizendo que as cartas tinha sido ela que tinha mandado pra ele. Quando ela chegou que foi de encontro com ele, ele empurrou ela. Quando ele chegou em casa mandou chamar o velho, aí quando o velho chegou, que ela foi tomar bença a ele, ele disse: "*Mardita par' a morte você vai /Só assim tu pagaria /Air mágoa que teu marido trai*", aí ela olhou pra ele: "*muito obrigada, meu pai*". Aí seguiu, os três homens foram deixar ela na mata, foram matá ela na mata, chegou disse... Martinez disse: "eu num toco nela" e assim disse todos três. Aí matar'o cachorra, tirar'o sangue da cachorra, inundar'o lenço e trouxeram o líquido do peito derradeiro para ele. Aí eles ficaram muito contente... aí quando eles chegaram com ela, aí ela ficou de joelho, fazendo interrogação a Deus. Aí chegou um leão pardo e uma tigre, lançou os olhos ligeiro pra ela dizendo: "Fica-te aí, filha de Deus verdadeiro". Aí ela ficou, quando era noite, um dormia de um lado outro de outro... ela se esquentava na quentura deles... deixe que era a menina que ela sepultou e o menino que ela criou até doze anos... com doze ano ele morreu. Aí tava eles dois virado naquele bicho que era pra ninguém desconfiar. Aí a depois de um ano, eles fizero de imbira uma saia pra ela, uma túnica, pra ela vestir, e ela vivia coberta só com os cabelos e aquela túnica. Aí eles começaram a sonhar, que Alzira dizia assim: "*O Duque começou a sonhar /Que Alzira lhe dizia /– Agripin' a minha carta o sinhô leu /Martinez foi intregá /E o sinhô num recebeu /Procura que ele ainda tem /E veja o que foi que se deu*". E da mesma forma vivia o velho. E se percuparo, se percuparo, aí o conde veio na casa do duque e chegou disse a ele. Ele disse tou na mesma coisa, sem poder dormir, sem poder comer, toda vez que eu vou dormir ela diz: "*Senhor Duque de Sen... de Chencheu /A minha carta o sinhô leu /Martinez foi intregá /E o sinhô num recebeu /Procura que ele ainda tem /E veja o que foi que se deu*". E a o véio ela dizia que ele reparasse que ele matou ela sem razão. Aí se ajuntaram eles dois, pegaram Ernesto, amarraram no fundo do navio, e foi todo tempo ele arrastado por dentro d'água, o navio cortando água e ele fora do navio amarrado. Quando chegou lá, as fera rosnaram, ela deu um siu, elas se aquetaram. Aí eles foram, se ajoelharam, pediram perdão a ela e ela perdoou... a ingratidão do pai e do marido. Aí ela espiou e viu ele amarrado. Aí ele pediu a ela por tudo que tirasse ele daquele sofrimento. Ela foi e disse o marido que ele tivesse coração, que ele era irmão dele, e o pai, era pai dele, tivesse compaixão tirasse ele

> do sofrimento, aí eles tiraram. Tiraram, desamarraram ele e botaram dend' o navio, quando chegaram o conde mandou matar ele enforcado. E ela... virou santa... foi santa em carne. Por todo sofrimento, foi santa em carne. E quando ela entrou pro navio, os dois anjos se desencantaram de bicho e... aí eles ficaram arrependido daquilo que fizeram.

Mas uma vez a vontade paterna é soberana, e o jugo masculino sobre a mulher é o causador de sua vida trágica. Todavia, o mitema que se destaca com evidência nesse caso é o da inevitabilidade do destino. A narrativa se desenvolve como se a construir a consciência de que nada é fortuito. A heroína traz em si a marca de sua tragédia, pois a delicadeza e a pureza de coração, que a caracterizam, não provêm da educação familiar, mas são heranças que transcendem às razões sociais, anunciando implicitamente a que está fadada Alzira.

No desenrolar da narração percebemos que todos os sinais aziagos que apontavam para o casamento culminam em verdade na traição de Ernesto e no falso adultério, ou seja, o matrimônio em si não representava absolutamente nada de maléfico, pois este é o destino da mulher a que ela não pode fugir, tanto quanto não poderia fugir, conforme conselho do próprio anjo, a tudo que lhe aconteceria. Tentar evitar o destino seria por isso uma transgressão a que provavelmente pagaria com os castigos divinos. A aceitação passiva dos martírios malsinados, por sua vez, é recompensada no final: "Adiante vinha-te as treva /E atrás mandava-te as luz".

Se seccionarmos a narrativa, flagramo-la composta de cinco sequências que podem ser lidas como unidades simbólicas na construção do destino. Na primeira sequência dá-se a conhecer a heroína, enfatizando especialmente sua pureza de espírito e sua bondade. Ambas as qualidades são apresentadas não como adquiridas socialmente, mas como originadas de outra esfera que não uma herança genética ou fruto da educação. Isto faz de Alzira alguém dotada de um elemento transcendente, pronta aos desígnios divinos. A segunda sequência se inicia na missa, quando Agripino mostra-se apaixonado. O comportamento de Alzira denuncia, em princípio, sua indisposição para o enlace amoroso, como se houvesse um conhecimento inconsciente das tragédias vindouras. Nessa sequência, três ordens de sinais indicam a má fortuna futura: os *sinais físicos* (a tristeza, o aspecto doentio); os *sinais divinos*, com a aparição dos anjos, primeiramente em sonho e depois em vigília; e finalmente os *sinais naturais*, com os raios e trovões caindo no reino de Aragão. Na terceira sequência, o destino começa a se cumprir, quando, consumado o casamento, o irmão de Agripino inicia o assédio epistolar, e culmina com a condenação de Alzira. A quarta sequência é regida pelo universo mágico. Com o abandono de Alzira na mata, as almas das crianças protegidas por ela em vida se transformam em animais, recompensando-a pela bondade. Enquanto isso, mais uma vez o sonho se anuncia como uma forma de comunicação entre o divino e o humano, revelando ao pai e ao esposo a verdade escondida. Finalmente, na quinta e última sequência, restaura-se a verdade e dá-se a ascese de Alzira, premiada pelos suplícios suportados. Todas as

sequências são emblemadas por imagens metafóricas que dão plenitude e unidade ao mito da mulher-mártir, no eterno embate entre o masculino e o feminino. Observemos isso no diagrama abaixo:

	SEQUÊNCIA 1	*SEQUÊNCIA* 2	*SEQUÊNCIA* 3	*SEQUÊNCIA* 4	*SEQUÊNCIA* 5
METÁFORA	Capa	Cálices de mel *x* fel	Carta	Leão e Tigre	Anjos
SIGNIFICADO	Proteção e Piedade	Sofrimento e Compensação	Traição e Engano	Proteção e Abrigo	Punição e Salvação

A metáfora da capa liga-se à personagem de Alzira, simbolizando sua personalidade. Ela é a mulher maternal e protetora, que se apieda das crianças desafortunadas. A capa fora um presente de aniversário dado pelo padrinho, mas, na primeira vez que a usa, ela abre mão do presente para aquecer uma criança "gélida de frio". Tanto quanto de Alzira, a capa bem pode ser tomada como símbolo do feminino, representando o abrigo, a proteção e o calor maternos.

O cálice é um dos símbolos mais fecundos do pensamento mítico universal. Corpo formado de vazio e receptáculo de líquidos, associa-se muitas vezes ao universo feminino. No caso do romance em questão, acresce-se dos conteúdos mel ou fel. Em princípio associando-se o mel à salvação e o fel ao casamento, muito embora se desfaça este sentido ao longo da história, assumindo então o significado dos suplícios provocados pela traição e pelo engano. Estes se sintetizam na metáfora da carta. Portadora da palavra escrita, a carta liga-se ao masculino, representando a dominação e a mentira. Na fábula, ela antecede a palavra falada de Alzira, cuja verdade fora silenciada.

Lançada na mata, Alzira se sujeita à proteção da natureza, figurados pelo leão e "pela tigre", cuja força selvagem serve também de proteção e abrigo, tanto quanto todos os outros símbolos femininos. Ao final da fábula, as crianças protegidas pela heroína, anteriormente transformadas em Leão e Tigre, revelam sua essência angelical. Aqui os Anjos trazem à luz a verdade, revelando a natureza sagrada de Alzira, concedendo-lhe o mel verdadeiro, e punindo os que só ao fel dedicaram a vida. O verdadeiro fel então revelado não era o casamento, justo destino da mulher, mas a traição e a tragédia que são a própria vida mundana.

Há, *pari passo* a essa lógica sequencial do enredo, uma polaridade temática do romance entre *sonho* e *realidade.* Se para Alzira o onírico se oferece sempre como a revelação da verdade, em princípio para o pensamento masculino, ele é uma ilusão, como o prova a opinião do pai ao afirmar que os sonhos divinatórios de Alzira são "ilusão do sentido". A realidade, portanto, para o masculino, são os fatos, como fato é aquilo que está escrito nas cartas usadas contra a honra de Alzira. Todavia as metáforas relacionadas acima demonstram que o elemento onírico perpassa toda a narrativa e chega ao desenlace do romance, revelando ao pai e ao marido de Alzira a verdade

escondida. A metamorfose das crianças em animais e destes em anjos ressaltam a supremacia do sonho como uma verdade maior que transcende ao mundo concreto dos fatos visíveis ou escritos, culminando por convencer também os homens, levando-os ao arrependimento e à aceitação da Verdade.

Opõe-se aí mais uma vez o masculino e o feminino, circunscrevendo este à realidade noturna dos sonhos, mas propícia ao *mythos*, e aquele à realidade diurna, terreno fértil do *logos*, metaforizado pelas cartas escritas por Ernesto. Essa polaridade cria uma inversão na relação entre o masculino e feminino, posto que, ao apontar para a irrealidade do mundo sensível em favor do mundo onírico, o romance inverte também os pólos da relação entre o homem e a mulher. Esta, de submissa e passiva no mundo sensível, torna-se a portadora da verdade, no mundo transcendente. Assim, a passividade e a inércia de Alzira ao longo do romance, incapaz de um só gesto de reação diante da tirania masculina, representaria de fato, uma negação da realidade sensível, posto que seu domínio se estende ao mundo onírico, onde reside o divino, o que transcende, portanto, a verdade. A tensão entre masculino e feminino assim se resolve, separando-os em planos distintos; todavia, se a verdade transcende o mundo empírico, consequentemente o mundo social, a mulher, nesse sentido, põe-se em um patamar superior.

Todavia, ao mesmo tempo em que é elevado o feminino, o próprio fato de se porem os homens e as mulheres em planos distintos, reforça a idéia da impossibilidade de afirmação social da mulher. No mundo social, o discurso possível para a mulher seria apenas de ordem subjetiva em contraposição ao discurso objetivo do homem. Assim, muito embora o discurso mítico ponha em jogo essas contradições fundamentais da relação homem e mulher, de certa forma o estatuto social não é abalado. Isso porque

> Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava, portanto, fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens. "A autoridade pública ou simplesmente social pertence sempre aos homens", afirma Lévi-Strauss ao fim de seu estudo sobre as sociedades primitivas. O semelhante, o outro, que é também o mesmo, com quem se estabelecem relações recíprocas, é sempre para o homem um indivíduo do sexo masculino. A dualidade que se descobre sob uma forma ou outra no seio das coletividades opõe um grupo de homens a outro grupo de homens, e as mulheres fazem parte dos bens que estes possuem e constituem entre eles um instrumento de troca. O erro proveio de terem confundido dois aspectos da alteridade, que se excluem rigorosamente. (BEAUVOIR, 1970, p. 91)

As diferenças de situação social se mantêm inalteradas porque o lugar de exaltação da mulher não é no mundo diurno e ensolarado dos homens, mas no reino do sonho, que representa um duplo da vida pós-morte, ou seja, só a morte é capaz de resolver essa dicotomia, com a beatificação daquela que for capaz de suportar os martírios impingidos em vida. Se no romance de Marina destacam-se a desobediência e a afronta à norma que rege a cultura, no caso do “Romance de

Alzira" a obediência é o gesto heróico. A passividade de Alzira será compensada não no reino secular, mas no divino. Assim ambos os romances se opõem e se completam. O heroísmo feminino só se dá por um desses paradigmas: ou se tem a força de reação de Marina, ou a de aceitação de Alzira; ou a mulher assume as consequências da transgressão à norma, ou cabe-lhe a santidade pela aceitação. Em qualquer uma das situações sua tragédia é inevitável.

3. Heróis trágicos: passividade na atividade

3.1. *O mito dos "heróis bandidos*"

No imaginário do romanceiro, as tragédias que afligem o homem são bem diversas das que assolam a mulher. Se elas são vítimas do poder masculino, estes, quando não o são do mundo natural, são, no meio cultural, vítimas de si mesmos. Ao contrário da mulher, o mundo lhes pertence e se o seu direito é posto em xeque, este, herói épico por excelência, possui a força e a autoridade necessárias para desvencilhar-se dessa intriga. De certa forma, a categoria de herói pertence quase que exclusivamente ao homem, de modo que o heroísmo feminino só é possível ou casuisticamente, razão por que assume feições transgressoras, ou na forma de martírio, como é o caso da história de Alzira.

Ao herói masculino, por sua vez, cabe exatamente a missão de executar os atos tabus, impossíveis de ser enfrentados pelo homem do cotidiano, interditado pelas convenções culturais (CAILLOIS, 1972, p.25). Talvez a isso se deva a insistente presença de "heróis bandidos" no imaginário sertanejo, francamente difundidos em folhetos de cordel, como os romances de Antônio Silvino, Lampião, Inácio da Catingueira, Cabeleira, Jararaca, Valente Vilela, os Guabiraba, Arlindo de Gravatá, Corisco, Jesuíno Brilhante, Lucas da Feira, e tantos outros. Sua vida de crimes é geralmente atribuída a uma insurreição contra as injustiças sofridas, de modo a justificar socialmente sua ação desordeira.

> A existência do bandido é pontuada por uma série de provas determinadas pela vingança inicial, e o cangaceiro entra na ilegalidade menos por gosto que por obrigação. Sua morte, como sua vida, será brutal e dolorosa: ele também não a escolherá, e, outra vez, sinais anunciadores serão perceptíveis (CAVIGNAC, 2006, p.171).

Sua vida é sempre marcada pelo destino, fazendo-os transitar do plano histórico para o mítico:

> A insubmissão às leis dos homens implica, portanto, numa proteção divina, pois o cangaceiro não é senhor de seu destino. Sua predestinação é marcada pelo envio de sinais desde a infância. O começo de sua vida geralmente é marcado pela desgraça: órfão maltratado pela madrasta, filho de camponês pobre, vítima de uma injustiça etc. algumas vezes, apresentado como o representante da justiça divina, ele a aplica conforme suas terríveis regras e leis (CAVIGNAC, 2006, p.171).

A aventura desses heróis põe em cena uma certa inadequação do homem ao meio social, muito pertinente inclusive quando esse meio social se mostra conflituoso, como tem sido o caso dos

interiores brasileiros desde o período colonial, como nos descreve Câmara Cascudo em seu *Vaqueiros e Cantadores*:

> As primeiras sesmarias, no longínquo século XVII, trouxeram o sesmeiro com seus trabalhadores que eram, nos momentos em que a indiada assaltava, homens de armas. (...) Os fazendeiros tiveram necessidade de tropa pessoal, fiel e paga, para a defesa de propriedades visadas pelos adversários políticos. A justiça cara, lenta e rara, era vantajosamente substituída pelo trabuco, numa sentença definitiva e que passava em julgado sem intimação do procurador-geral. Abria ensancha a uma série de lutas ferozes, de geração a geração, abatendo-se homem como quem caça nambus. Das emboscadas, tiroteios, duelos corpo a corpo, assaltos imprevistos nas fazendas que se defendiam como castelos, batalhas furiosas de todo um bando contra um inimigo solitário e orgulhoso em seu destemor agressivo, nasciam os registos poéticos, as gestas de coragem bárbara, sanguinárias e anônimas (1984, p. 160).

Mais do que uma admiração pelas histórias de vida de homens valentes e libertinos, o sertanejo projeta miticamente nesses heróis esse clima de tensão entre o homem comum e à ordem política estabelecida. É assim que surgem esses homens de ação, valentes, muitas vezes mais aproximados à natureza selvagem que à civilização, assumindo para si a tragédia sublimadora das contradições sociais de seu povo, pois

> o herói é aquele que resolve o conflito em que o indivíduo se debate: daí o seu direito superior, não tanto ao crime, como a culpabilidade, sendo a função dessa culpabilidade a de agradar ao indivíduo que a deseja mais não a pode assumir (CAILLOIS, 1972, p. 24).

Sendo assim, sua atividade torna-se passividade no momento em que encarnam essas paixões que culminam com a sua cruel derrocada. É sob essa perspectiva que analisaremos os romances a seguir, merecedores da vitalidade mnemônica de Dona Militana.

3.2. *Romance de Rios Preto*

A apresentação do personagem no romance de Rios Preto já mostra a tensão existencial que o lança ao mundo da desordem: ele era um negro que vivia na escravidão e, tão logo recebe a liberdade, o caminho que assume é o do crime. A primeira estrofe deixa implícito que mais do que destino seu gesto foi uma escolha. Armado, anda em bando, aterrorizando "pobres pais de famílias" que vivem conforme a ordem e a lei.

> Rios Preto er' um nego
> Vivia na escravidão
> Recebeu a liberdade
> Deu logo pra valentão
> Vivia da cartuchera
> E do granadeiro facão

No romance cantado por Dona Militana, o enredo se limita a contar um episódio de suas "valentias", quando, atacando uma família, cujo dono da casa está ausente, queima sua casa e

ameaça desonrar a mulher. Esta demonstra firmeza de ânimo, barganhando com o bandido sua integridade moral, oferecendo-lhe o cavalo do cercado. Sendo recusado, a mulher retruca, preferindo ter a cabeça arrancada a deixar-se possuir pelo negro. Nesta versão não fica explícito se o negro atingiu o seu intento, apenas diz que, tão logo ele parte, chega o marido.

Ele mais dois camarada
Conduzira a casa em pó
A mulé lhe ofereceu
O cavalo do cercado

– Nós não qué o seu cavalo
Nós tamo tud' amuntado
Nós querem' é a senhora
E deixe de palavriado

– Meu marido anda osente
Pra cima por tá em co
E argum dia é de chegá
A cabeça pode ir
Mas o corp' é que não vai lá.

A mulher evita contar-lhe o ocorrido, mas as vizinhas o fazem. O homem se junta a dois cunhados, que lhe fazem juras de fidelidade, e partem igualmente armados em busca de Rios Pretos. Encontraram-no "brincando com uma bela", roubada a um padre de quem era sobrinha. Os três atiram e matam o negro, que ainda pede clemência, desejando confessar-se, ao que não é ouvido. O romance se encerra com "os grandes" do lugar festejando o feito, soltando fogos no ar.

Eles encontrar' um velho
Segurand' em uma vela
Rios Preto tá na rede
Brincando com uma bela
Subrinha do Padre Armanço
Que robô ela donzela

Os oto tá no escuro
Rios Preto tá no claro
Levar uso peit' in frente
Todo três lhe atirarum
E Rios Preto sartô
Eles pidir' uma luz
Pra Rios Preto caçá

Pu Barroca e pu Baboca
Por ond' ele havia 'stá
– Minha gente eu vos peço
Num me acabem de matá
Me levem pa Esprito Santo
Qu' eu quero me confessá

Os homes grande de lá
Vinhero log' encontrá
D' alegria que tiveram
Sortaro fogo no ar.

Se compararmos o enredo de Rios Preto com os dois textos anteriormente estudados, ressalta imediatamente a exuberância imagética daqueles frente à escassez deste. Os romances de Marina e Alzira são férteis e ricos em metáforas, enquanto o romance de Rios Preto parece concentrar-se no eixo sintagmático. É um romance de ação, para homens de ação. Essa característica não é uma particularidade desse romance, mas de todos os que narram a aventura de heróis guerreiros como o Cabeleira, o Romance de Severo, o Romance de Inácio, e muitos outros preservados por Dona Militana. Parece se construir na memória e na oralidade um padrão narrativo masculino e outro feminino. A riqueza metafórica dos romances cujos heróis são mulheres constrói uma *trama vertical* que se superpõe ao enredo como um outro texto além da fábula. No caso dos

romances com heróis guerreiros, mais do que uma *trama*, o que se nota é a *urdidura*, costurando uma ação na outra, impulsionando horizontalmente a fábula ao desenlace trágico.

Esses opostos na verdade se complementam num todo em que trama e urdidura fazem na memória o tecido da experiência da comunidade. Se o feminino nos oferece o *mythos,* revelando os atos rituais que religam o homem ao sagrado, cabe ao masculino o *ethos*, ditando os comportamentos imperativos a boa socialização da comunidade. Assim, esses romances coligidos com um só imaginário fazem um conjunto em que, retomando as palavras de Georges Dumézil, "conceitos, imagens e ações se articulam e formam, ao se ligarem, uma rede na qual, de direito, toda matéria da experiência humana deve ser capturada e distribuída" (apud VERNANT, 2001, p. 45).

É a liberdade do negro Rios Preto que o leva à desordem revolta. Seu atentado contra o pai de família gera o desejo de vingança, culminando com a morte do "valente". Se lá nos romances "femininos", as metáforas criavam uma imagem simbólica que transcendia ao plano mundano, apontando para o transcendente, portanto para o *mito*, no *Romance de Rios Preto* o que se eleva é a construção de um *ethos*. É o caráter e a moral das relações entre os homens que desenvolve a história. Assim, a revolta, a vingança, a amizade são os elementos que se exibem em função dos laços e do contato social de cada personagem. O negro se une a dois outros em bando, provavelmente enlaçados pelos mesmos valores e pela mesma indignação contra a privação da liberdade, tão cara ao homem. O marido e os dois cunhados se unem pelo parentesco e pelo desejo de vingar a honra atingida. Em ambos os casos há o elo de uma amizade que se erige. Por outro lado, de certa forma, tanto o negro quanto o marido atingido por ele também se unem moralmente pelo desejo de vingança, embora a deste receba as aprovações sociais, autorizadas pela "alegria" dos "grandes" do lugar.

Polarizam-se, dessa forma, as ações quanto à aprovação e à reprovação. O atentado à casa de família é uma ação reprovada socialmente, enquanto a vingança do dono da casa é admitida e louvada. A "vingança" aleatória do negro situa-se, por isso, no domínio da selvageria, mais apropriado ao mundo natural; enquanto aquela executada pelo dono da casa, o pai de família, pertence ao domínio da cultura, porque defende valores estabelecidos ritualisticamente pela sociedade. A família assume aí ares de um ambiente sagrado que não deve ser maculado, legalizando com isso a vingança e o assassinato ritual como forma de restabelecer a ordem rompida.

Todavia, embora a morte seja autorizada, o assassinato ainda assim é tido como um ato tabu, como se percebe pelo simbolismo do claro e do escuro. Embora Rios Preto deva ser punido, na hora de sua morte ocorre uma inversão de valores, ao ser mostrado no claro, enquanto seus algozes se encontram no escuro. Para legitimar seu ato, os homens pedem luz para caçar Rios Preto, como já a recebera do velho que lhe indicara o lugar onde se escondia o bandido. Além disso, no momento extremo, Rios Preto dá provas de arrependimento e de retorno à ordem sagrada ao cobrar o direito à

confissão diante do Espírito Santo. Este apelo, de certa forma, ratifica o restabelecimento da normalidade, posto que a natureza selvagem fora domada, muito embora ainda seja necessária a morte. Pode-se dizer enfim que a normalidade só se reinstala quando se atinge o grau zero do ato tabu. O assassinato e a morte, enquanto elementos instauradores do caos e da desordem, só se anulam com a repetição desse gesto. Foi necessário por isso que o pai de família, também armado e em bando, repetisse o gesto criminoso, nivelando-se àquele para transcendê-lo na salvação do *socius*.

Mais do que a morte é o assassínio que se mostra na ponta do iceberg da saga desses heróis bandidos. Ele é um ato tabu, e, como tal, deve ser encarnado e executado por um herói. Porém, mesmo assim, deve ser legitimado para que tenha validade mítica. Este gesto fatal emoldura todas essas narrativas, dialogando com a inquietação de uma sociedade frente à tragédia cotidiana da violência. Assim, em todos esses romances, o assassinato acaba sendo mostrado como uma revolta contra uma injustiça, motivado por vingança, ou resultado de uma herança familiar mal construída, como é o caso do *Cabeleira*, cujo pai incentiva o filho ao crime, à revelia da mãe que tenta conduzi-lo no caminho da fé e da religião.

3.3. *Cabeleira*

Cabeleira é o apelido de José de Gomes, um bandido que assombrou a província de Pernambuco nos idos de 1776, cuja lenda diz ter sido levado ao crime pelo próprio pai, Joaquim Gomes. Suas façanhas preencheram a memória popular, cantadas em inúmeras trovas e foram levadas à literatura oficial pelo projeto romântico regionalista de Franklin Távora, cem anos depois de sua morte. Na versão de Távora, o Cabeleira teria sido um homem naturalmente bom, mas corrompido pela influência paterna, agindo muitas vezes por um instinto primitivo, conforme o pensamento determinista da época. O enredo, romântico por natureza, mostra-o transformado após conhecer Luísa, por quem se apaixona, embora a condição de criminoso procurado o impeça de recuperar-se totalmente. Com a morte de Luísa, Cabeleira é preso num canavial, sendo executado junto com seus antigos comparsas, apesar dos apelos da mãe, para quem a ele servia melhor a penitenciária, uma vez que estava reformado.

A versão cantada por Dona Militana é composta por um tênue enredo, mas apropriada à xácara que ao romance. A xácara é um gênero que pouco se popularizou no Brasil, em que prevalece a forma dramática, cujas personagens dialogam entre si, sem muita ou nenhuma interferência de um narrador. Varia também na forma de solau, que é mais lírico, com diálogos cheios de lamentações. Na história do Cabeleira, a sequência narrativa pode ser dividida em quatro partes: inicialmente a incitação ao crime, mostrada nas oito estrofes iniciais, narrado em primeira pessoa pelo próprio Cabeleira, apresenta uma estrutura cumulativa, enumerando de dois a doze os

assassinatos cometidos.

Mamãe dê-me as contas
Qu' eu fosse rezá
Qu' eu fosse rezá

Papai dê-me a faca
Qu' eu fosse matá
Papai dê-me a faca
Qu' eu fosse matá

Matei dois home
Meu pai num gosto
Meu pai num gosto

Matei quatro home
Meu pai me ajudô
Matei quatro home
Meu pai me ajudô

(...)

As quatro estrofes seguintes referem-se a sua prisão e ao temor popular de seus crimes. Nelas, o Cabeleira é amarrado e dialoga com o general, pedindo pelas armas, que lhe dariam a liberdade, e lamentando a falta das contas que o salvariam.

– Sinhô delegado
Sinhô general
Sinhô general
Dê-me a minhas arma
Qu' eu quero brigá

Se eu me visse em campo
Com as conta na mão
Com as conta na mão
Esses sordadim
Nom m' amarrava não

– Gente feche as porta
Cabeleira e vem
Cabeleira e vem

Matando mulé
E menino também
Matando mulé
E menino também

(...)

A terceira parte, mais longa, mostra o diálogo da mãe com o "presidente", apelando pela liberdade do filho. O diálogo é composto de uma sucessão de ofertas e recusas. A mãe oferece inicialmente dinheiro, depois uma criada, um cavalo, chegando ao extremo de ofertar a si mesma na condição de mulher.

– Sinhô prisidente
Se dinheiro vale
Se dinheiro vale
Pegue cinco conto
Sorte Zé do Vale
(...)

– Tenh' uma criada
Da estimação
Da estimação
Pra seu prisidente
Não tem preço não

(...)

– Tenho um cavalo
Da estribaria
Da estribaria
Pra seu prisidente
Non terá valia

(...)

– Sinhô prisidente
Eu pro sê mulé
Eu pro sê mulé
Abra sua boca
Diga o que qué

A cada uma das tentativas ela recebe a mesma resposta:

Dona seu dinheiro
[***cavalo, criada, a senhora***]
Eu num quero não

Eu num quero não
Seu filho é malvado
tem mau condição

Do meu batalhão
Matô muita gente Quer' é justiça
Lá no seu sertão Num é peita não.
Matô dois sargento

Na quarta e última sequência, a narrativa se encerra com a lamentação do próprio bandido arrependido de seus crimes. O fundamento religioso prevalece aí com o filho tomando a bênção à mãe e se despedindo dos seus parentes prestes a ser enforcado. A última estrofe moralizante refere-se à dona "Sirivana", cuja fortuna e poder, capaz de "muito bem vestida" subir ao palácio, não foram bastante para libertar o filho do castigo que lhe cabia pelos crimes cometidos.

– Bença minha mãe
De meu coração
De meu coração
Dê lembrança a Joana
E a mano João

– Bença minha mãe
Com munt' alegria
Com munt' alegria
Dê lembrança a Joana
E a mana Maria

Dona Sirivana
Munto bem vestida
Munto bem vestida
Subiu a palácio
Mas não foi valida
Subiu a palácio
Mas não foi valida

Tanto quanto Rios Preto, Cabeleira é um herói primitivo, entregue ao instinto de crueldade. Igualmente àquele, sua opção pela vida de desordem é motivada por fatores externos, que o faz a um tempo algoz e vítima, condição necessária para a redenção final com o arrependimento. Em ambos os casos, só a morte redime, não podendo haver meio termo, de modo que o presidente resiste a todas as tentativas de suborno por parte da mãe do criminoso. De certa forma, esses heróis trágicos são mitos confirmadores do *ethos*, tomado aqui no sentido etimológico daquilo que designa os costumes do lugar onde se vive, o modo de cada grupo social, comunidade ou povo ser no mundo, estabelecendo as normas de relação com o outro e com o transcendente. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que é necessário que o herói execute os atos tabus, matando homens, velhos e meninos, sequestrando e violentando mulheres, ele deve igualmente passar pela morte para ratificar os valores éticos do povo que o criou. Não fosse pelo destino trágico, talvez esses valentes não passassem de facínoras, dignos apenas do réprobo popular; o que os torna heróis é justamente seu sacrifício final, como também o seu arrependimento. Como os heróis arcaicos, os bravos sertanejos enfrentam monstros e demônios, todavia o Minotauro ou a Medusa são antes eles mesmos. O herói deve vencer a si mesmo para fundar os princípios sociais sobre que repousam o seu povo. Sua morte simbolicamente realiza e elimina o desejo obscuro e selvagem que atormenta a cultura.

Há, no entanto, pontos de oposição que se podem estabelecer entre os dois romances. No romance de Rios Preto o herói era um escravo liberto, consequentemente representava para a sociedade o outro, o diferente, aquele que não tem lugar no meio social. Não sendo partícipe do grupo, mostra-se animalizado. Figurando como bárbaro, não pode ser dotado de humanidade, e a bestialidade se exibe no romance por sua relação com as mulheres, as quais não passam de objeto dos instintos libidinosos. Não é à toa que ambas as mulheres molestadas trazem consigo uma interdição simbólica: se a primeira é casada, não podendo nem devendo ser alvo do desejo do "outro", a moça que sequestrara e com quem "brincava" na hora de sua morte era a sobrinha de um padre. Se no primeiro caso o negro desrespeita uma interdição social, no segundo ele atenta contra o poder divino.

Quanto ao Cabeleira, tendo nascido em um meio admitido, participando por isso dos "mesmos" valores, sua animalidade provém em parte de um instinto selvagem (metaforizado pela cabeleira que lhe dá a alcunha) alimentado pela educação paterna que se opõe frontalmente à da mãe. Torna-se desse modo um homem dividido entre a mãe e o pai, entre ser o mesmo, um semelhante, partícipe da cultura que lhe deu o berço, ou ser o outro, obedecendo então à natureza selvagem, animalizando-se. Metáforas dessa divisão são as contas com que sua mãe o convida a rezar e a faca com que o pai condena a matar. É natural que ele siga o pai uma vez que o correto, para a lógica social, é imitar o semelhante. Todavia reside aí o paradoxo que instaura o mito:

optando pelo semelhante, ele se torna o diferente. Imitando, o pai ele associa-se à natureza e se afasta da cultura. Nesse sentido, a cultura, sendo o *ethos*, o lugar do homem, é também a terra, o colo feminino e sagrado que o gerou. O herói é cego, e essa cegueira o conduz ao destino trágico.

Reside nesse ponto outro elemento que opõe os romances de Rios Preto e do Cabeleira. Se no primeiro a mulher é mostrada em parte como objeto de desejo, no segundo ela representa a própria cultura e, mais do que isso, concentra-se nela a tangência entre o social e o sagrado. Cabe à mulher conduzir o indivíduo ao seu lugar na cultura, que coincide com o caminho do sagrado. Apartando-se dela, o homem assume o lado obscuro e terreno (ctônico) em que predominam as forças destrutivas e dionisíacas. Em função disso é que cabe a ela descer ao inferno em busca de resgatar aquele que está perdido. Assim a mãe de Cabeleira rebaixa-se até o erótico, oferecendo seu corpo em troca da salvação do herói. Sua atitude não se faz em vão, pois se ela não lhe salva a vida, conquista seu arrependimento e, consequentemente, sua salvação num plano transcendente.

Entretanto, assim como ocorre entre os romances de Marina e Alzira, cujas oposições se complementam como paradigmas da tragédia feminina, em Rios Preto e Cabeleira dá-se igualmente a união de dois pólos fundantes de uma totalidade, pois se no primeiro são as "armas" do marido que restauram a ordem cultural, no segundo são as "contas" da mãe que restabelecem o equilíbrio no nível transcendente. Em ambos os casos, cabe à família fixar os limites da cultura e estabelecer a coesão social.

4. Com a palavra a performance

4.1. *Dos romances à Romanceira*

O cruzamento do discurso da romanceira, em suas conversas vespertinas com o pesquisador, com o discurso dos romances preservados por ela ao longo de décadas, nos conduz a algumas assertivas importantes quanto ao significado cultural de sua memória para a identidade de seu meio social. Em sua fala Dona Militana atribui significado aos elementos da realidade, significados esses aprendidos na sua relação ambígua com o pai, num misto de temor e admiração, como também com os antigos do Oiteiro, microcosmo de uma realidade rural nordestina.

Esses mesmos significados se flagram nos romances que ela aprendeu "decorando e cantando, cantando e decorando", conforme suas palavras. Embora fique patente que Dona Militana tome esses romances como histórias fantasiosas, não necessariamente reais, é evidente também que suas histórias apresentam um fundamento moral e religioso que coincide com a visão de mundo de seu grupo social, revelando paradigmas de comportamento e de relações com as mais diversas situações da vida, o que justifica sua longevidade na memória.

Se todo discurso revela uma visão de mundo que não se constrói individualmente, mas no

seio das relações sociais, a perspectiva que se destaca em primeiro lugar é uma certa concepção trágica e religiosa da vida que perpassa o cotidiano e o imaginário. A partir de nossas conversas como também da interpretação dos romances acima, acreditamos que tenha emergido do discurso da romanceira uma consciência trágica da vida, impondo à coletividade duas posturas aparentemente antagônicas, mas que se unificam, formando o tecido coeso das relações sociais. Assim, existir significa saber lidar com a vida alternando atividade e passividade, resistência e resiliência, em um mundo que exige dos viventes coragem para enfrentar seus conflitos e força para suportar com resignação as dores inevitáveis a que se inclui a morte. É preciso estar preparado para a vida e pronto para a morte, o que metaforicamente significa dominar as armas e munir-se das contas para "desfiar o rosário da vida".

Por outro lado, revela-se, em ambos os discursos, a necessidade constante de se definirem os papéis possíveis entre os gêneros. A relação entre homens e mulheres, em seu meio social, está longe de ser fixa e harmoniosa, mas vive em verdade uma constante tensão que Dona Militana tenta nos mostrar, tanto quando fala da inflexibilidade moral de seu pai, quanto ao calar sobre sua vida de casada, cujo marido a abandonou em troca de uma "dona branca", voltando depois de quinze anos "quando... já tava aposentada", como a custo ela menciona. Diante desse conflito, vê-se, no modo imperativo de nos contar sobre sua vida, que a romanceira representa os dois papéis modelares de Marina e Alzira. Se de um lado ela insiste em mostrar sua coragem e valentia diante de um mundo masculino hostil, ao mesmo tempo a função religiosa que assume impõe-lhe uma certa passividade e aceitação dos martírios vividos.

De certa forma, tanto na história de vida de Dona Militana, como nas histórias do romanceiro ecoa um topos negativo, cuja função é antes exibir a natureza conflituosa da vida, os fumos de desordem nos fatos corriqueiros e nos imaginários, a exigir sempre o gesto heróico e, consequentemente, trágico, que salvaguarde a tradição e os valores morais do grupo social. Tanto sua atitude arredia frente aos "outros" que atualmente a assediam, como sua insistência em narrar sua vida sob a ótica da adversidade, reforçam esse topos negativo que motiva também os enredos dos romances. Tomando para si a responsabilidade dessa atitude heróica, Dona Militana igualmente aceita e dá significados à tragédia a que foi destinada, preservando os saberes dos seus e resgatando na memória o corpus do *ethos* social implícitos nos romances. Sua descoberta e valorização nos meios letrados só contribuíram para dar consciência a uma missão que já assumira inconscientemente. Assim, embora esses romances não constituam textos pedagógicos ou religiosos no sentido estrito do termo, podemos dizer que ele é o gênero discursivo[12] eleito pelo meio social de Dona Militana, como para o sertanejo em geral, portador da voz e da ideologia típicas de uma

[12] Quando mencionamos gênero discursivo, reportamos especialmente ao pensamento de Mikhail Bakhtin (1992), que, enfatizando o caráter social da linguagem, reflete sobre como em situações específicas de comunicação, estabelecem-se formas padronizadas de discursos, de modo que, embora usado numa situação enunciativa particular, todo discurso põe em jogo mecanismos típicos do meio social em que ele se funda.

sociedade de formação oral.

4.1. *A palavra do gesto*

Atualmente, com a consciência nascida do apelo público posterior a sua revelação, mesmo assumindo a função social de portadora de um saber significativo para a sua comunidade, o caso de Dona Militana é um fenômeno relativamente complexo. Primeiramente não parece exercer exatamente o papel de contadora de história dentro do seu grupo, muito embora não descartemos a possibilidade de que em uma ou outra ocasião ela o tenha feito para os filhos, inclusive porque na juventude fora interditada pelo pai, para quem os eventos públicos não eram lugar adequado para mulheres. Quando muito um ou outro parente convidava-a a lembrar algum romance ou cordel esquecido e perdido o original. Tampouco o título de romanceira, como agora é alcunhada, fizera parte de sua vida na juventude ou na maturidade, tanto é que ela mesma confessa que não tinha consciência do quanto havia de romances na memória antes de seus primeiros contatos com o pesquisador Deífilo Gurgel. Isso ainda se intensifica em função de sua posição aparentemente incômoda e ambígua frente ao mundo artístico a que ela tem sido levada nos últimos anos. Fato é que seu interesse em memorizar esses romances parece em princípio ter uma motivação muito pessoal e espontânea sem qualquer razão especificamente coletiva.

Todavia, tanto nas conversas com o pesquisador (aparentemente informais, pois, mesmo ultrapassados os entraves iniciais de nossos contatos, é evidente que a nossa relação guarda formalidades inevitáveis a alguém que não participa da intimidade da romanceira), como nas ocasiões públicas, é pela performance que Dona Militana vai nos dizer mais da relação que ela estabelece com esse imaginário e do significado que ele assume frente a seu meio social. Aqui importa-nos restritamente o conceito de performance adotado por Paul Zunthor:

> A idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra recepção, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo (2000 p. 22).

Assim, para Zunthor, "recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra" (Zunthor, 2000 p.45). Munidos exatamente desse princípio, podemos compreender melhor o caso particular da romanceira quando nos aproximamos e nos colocamos na posição de ouvintes, desarmados em princípio do arsenal teórico que nos torna pesquisadores.

Primeiramente, já mencionamos que, nos momentos das entrevistas, sua atitude é mais de quem inicia um monólogo que um diálogo, pois ela assume a palavra e imediatamente a conduz com o fito de contar a história não exatamente de sua vida, mas dos episódios recentes de sua vida

pública. Corporalmente a postura é a mesma, pois em vez de fitar o interlocutor, ela lança o olhar para o horizonte, como se assistisse aos episódios que narra ou estivesse na iminência de que aparecesse alguém. Mesmo quando enfim concede em narrar sua vida, fá-lo de forma anedótica como se criasse um caso, cujo desfecho tem sempre uma finalidade moralizante. Só então é que o ouvinte é convidado a uma réplica do que foi falado; antes disso, sua postura obriga a um distanciamento, como se a estabelecer uma fronteira entre a oradora e o ouvinte.

O mesmo percebemos na sua performance pública quando canta seus romances. Com voz grave, cantando em tom menor uma cantilena monótona, sem grandes variações melódicas, ela fecha os olhos, cobrindo-o com as mãos, como se a "puxar pela memória". Nada da sua postura convida inicialmente a uma interação, conforme podemos observar nas fotos a seguir[13].

Há em seu gesto um certo distanciamento do público, como se houvesse a necessidade de uma ausência para o desempenho do seu papel. Ao contrário dos espetáculos ativos e barulhentos da música popular moderna, Dona Militana constrói um espaço tipicamente ritual, em que, além da sua voz, todo o entorno é tomado de uma passividade e de um silêncio próprios a um momento de oração. Sua postura é a de uma sacerdotisa a cantar benditos, encomendando as almas em um momento sagrado. Não fosse o fato de ser um caso singular e de essa instituição não ocorrer no meio social do Nordeste brasileiro, poderíamos associar a performance de Dona Militana à do Griot de determinadas regiões africanas. Dessa forma a interação inicialmente não seria necessária porque seu canto seria um oráculo destinado a uma audiência que busca um conselho ou um consolo aos conflitos cotidianos. Nesse caso a palavra proferida seria operante no sentido de ter uma função utilitária definida.

Todavia, não é o caso. Os romances retidos na memória da romanceira eram associados ao

[13] Ambas as fotos fazem do ensaio fotográfico de Candinha Bezerra, publicadas no Cd *Cantares,* Projeto Nação Potiguar. Natal: *Scriptorium* Candinha Bezerra e Fundação Hélio Galvão, 2002. A foto n° 1 foi retirada no Espaço Cultural da Universidade Federal de Alagoas (Maceió-AL), e a foto n° 2 No Espaço Cultural Globo, em João Pessoa-PB.

lazer e ao recreio, cantado após um dia de labuta para esquecer o cansaço e as dores do dia. Tem uma finalidade mais estética que religiosa. Porém, seu valor no universo oral não é diminuído por isso, até porque só é preservado aquilo que responde a três condições fundamentais da memória: a seletividade, as tensões que ela gera, e sua globalidade (ZUNTHOR, 1997, p. 237). Assim, preserva-se na memória aquilo que direta ou indiretamente foi eleito pela comunidade, e isso se faz em função da relação do objeto recordado com os desejos e conflitos próprios da comunidade e da possibilidade de ser manifestado integralmente a cada repetição. Não deixa de ter, portanto, uma função religante que justifica sua permanência, pois como pudemos ver, ao longo das interpretações dos romances, há ainda, no íntimo de cada uma das narrativas, a matéria viva e dinâmica de um imaginário mítico pulsante.

Sob essa perspectiva compreendemos que tanto o seu trabalho com a terra, como a função de rezadeira, ou de cantora de bendito aos mortos da comunidade, eram aprendizados naturais a todos os parceiros, pois eram saberes necessários à boa condução da vida. Nesse contexto o exercício da memória era tão natural quanto os outros saberes, merecendo respeito e louvor todo aquele capaz de fazer brotar a terra, enterrar seus mortos, curar seus doentes e lembrar suas tradições. A função "performática" só se sobressai entre as identidades de Dona Militana, em função da rarefação daquela cultura que se contamina e se transforma no mundo moderno e globalizado.

Atenta a essas transformações, Dona Militana sabe de sua condição de sobrevivente em um mundo que não lhe pertence mais, e seu último gesto de heroísmo é justamente o de fazer ecoar sua memória em um canto solitário de resistência. Pode-se por isso dizer que no exato instante da performance Dona Militana ritualiza e sacraliza a própria memória. É a memória que ela exibe em toda sua plenitude, assumindo para si a responsabilidade de um herói solitário que leva ao mundo do outro a identidade sagrada de um povo que aos poucos perde espaço e voz, sufocado pela urbanização, pela proletarização do homem rural, e pelas invectivas de uma cultura letrada. Se então o seu gesto na ocasião da performance nos mostra uma sacerdotisa é porque essa é a função que ela assume agora no contexto do mundo pós-moderno: a sacerdotisa da memória em um momento de oração.

V. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a chegada ao lugar de Dona Militana não é fácil, o retorno também é bastante problemático. A cada visita voltamos com um turbilhão de sensações e idéias muitas vezes contraditórias, exigindo do pesquisador um pouco de ordem para fazer sentido, como se os sentidos não fossem exatamente esse imbricar de contradições muitas vezes inconciliáveis. A primeira impressão naturalmente é a de pobreza que teimamos em ver na escassez da mobília, no estreito de uma casa que abriga mais de uma família, repleta de filhos, sobrevivendo de parcas aposentadorias e da fluidez do trabalho informal, como a venda de cestos artesanais, que envolve a labuta de várias pessoas da casa. Paralelamente percebemos os gestos de nobreza na recepção às visitas, desdobrando-se para ter o que oferecer e para nos fazer sentir bem. Imersos na ótica de um mundo utilitarista e materialista, acostumamo-nos a ver tudo isso sob o signo da falta. Todavia voltamos também com a impressão das longas conversas, ricas em visão de mundo e significados múltiplos que teimam na resistência em se moldarem aos padrões de organização acadêmica e científica.

À aparente aceitação dessas condições de vida é comum atribuirmos apressadamente o sentido de alienação quanto ao poder político que impõe a essas pessoas uma vida precária e carente. Contraditoriamente, perguntamo-nos como, sendo elas portadoras de um imaginário tão rico, podem se submeter sem indignação a essa evidente injustiça social, até porque, no caso da romanceira, considerando sua projeção na cena cultural, deveria ver revertido esse "talento" (palavra imbuída de valores individualistas) em compensação "financeira". Com a mesma pressa interpretativa podemos cometer inclusive a falha de atribuir a esse mesmo imaginário fecundo a própria causa da alienação, inclusive pelas fortes ressonâncias religiosas que dele se desprendem.

É flagrante em tudo isso o embate cultural que se estabelece entre a visão de mundo do pesquisador e a daquelas pessoas representadas pela voz da romanceira, embora geograficamente distem pouco mais de 13 Km entre São Gonçalo e a capital Natal-RN, além do intenso processo de conurbação que vivem ambos os municípios, tornando-os uma grande área metropolitana. A pouca diferença geográfica parece se ampliar temporalmente, como se aquelas pessoas vivessem uma época que de fato não lhes pertence mais, num mundo que só existe em romances e cordéis, exigindo do pesquisador um exercício efetivo de escuta para que se desfaça esse preconceito.

Esta é a dinâmica própria da pesquisa que ora cerramos, sem que, no entanto, a tomemos como encerrada. Entre idas e vindas, sempre se fizeram necessários intervalos de reflexão que permitissem a maturação das idéias. Entre escuta e escrita, tentamos erigir uma leitura que, mais do que solucionar, revelasse os conflitos que separam e unem esses universos culturais, desfazendo as visões preconcebidas que teimavam em se avolumar aos olhos do pesquisador.

Nesse sentido, esse trabalho é, numa perspectiva ampliada, apenas mais um retorno do

universo de Dona Militana, e como tal prenhe de ambiguidades e conflitos. Entretanto, acreditamos que foi possível ressaltar que mais do que alienação a voz de Dona Militana revela um discurso de resistência cultural, consciente dos conflitos e, claro, das injustiças de uma sociedade que oprime não só os desprovidos de boa condição financeira, mas principalmente aqueles que são capazes de preservar valores que não são dominantes. Sua fala reforça a visão de mundo de grupos que vivem sob uma ideologia diversa do individualismo contemporâneo. Ideologia essa formada por um discurso coletivo construído oralmente e preservado antes na memória que nos códices escritos e, por isso mesmo, vividos efetivamente.

Para isso, o instrumental de que nos servimos inicialmente foram as discussões acerca da memória, especialmente os estudos de Maurice Hallbwachs, que buscam explicar o fenômeno da memória, não apenas no seu aspecto individual, mas também no coletivo. Para esse autor, a memória individual se enforma nos quadros sociais que funcionam como esquemas sob que se apóia o sujeito no exercício da lembrança. A importância desse estudo é justamente de nos dar respaldo teórico para conceber a memória individual da romanceira como resultado dialético da relação entre sua vida particular e os valores erigidos pelo grupo social. No interior dessas relações, os elementos preservados pela memória são o produto de significações simbólicas negociadas coletivamente, preservando-se aquilo que é significativo ao grupo e eliminando-se aquilo que não lhe é condizente. Ao longo de nossas análises foi possível perceber que esse processo não se dá sem que haja contradições internas, posto que não há relações sociais sem ideologia e isto implica uma estrutura coercitiva que naturalmente pressiona o indivíduo. É sob essa ótica que flagramos, por exemplo, no discurso de Dona Militana uma tensão constante entre sua percepção de mundo e os valores coletivos quanto às relações entre os gêneros masculino e feminino.

Ao tecer as relações entre a memória de Dona Militana e o pensamento de seu grupo social, inicialmente analisamos a fala da romanceira, tomando-a como narrativas, num exercício de interpretação da história oral. Constatamos que, embora narrem episódios particulares, suas recordações exibem inconscientemente as marcas de seu universo cultural, naquilo que tange à organização social e à religiosidade. A hipótese que orientou as análises foi a de que em todas as esferas de relações sociais existe uma certa moralidade trágica comum a essas sociedades de fortes vínculos com o conhecimento oral. No discurso de Dona Militana, percebemos uma certa passividade, como uma aceitação das dores cotidianas, inevitáveis como a morte, que coincide com a sabedoria dos limites de que fala Michel Maffesoli em sua *A conquista do presente* (2001). Segundo sua concepção, no cotidiano da sociedade pós-moderna, como nas sociedades pré-modernas, a vida é vivida plenamente em seu momento presente sem as projeções futuras típicas do pensamento positivista e mesmo marxista, excessivamente preocupado com o porvir e o progresso. Essa concepção de vida é que estabelece o trágico como uma "expressão de um querer viver,

latente, exacerbado ou perverso que se volta contra todas as formas da imposição mortífera". (MAFFESOLI, 2001, p. 129). É em função dessa visão trágica da vida que a romanceira se mostra como uma heroína a enfrentar com obstinação e coragem as adversidades da vida natural, social e sobrenatural, armada de sua inseparável navalha e da fé que lhe dá autoridade inclusive sobre o mundo dos mortos.

Considerando que a moral trágica é partícipe de uma forma de compreensão do mundo em tudo diversa do tempo histórico, funcionando mais sob a lógica do pensamento mítico[14], pudemos penetrar na análise dos romances preservados pela memória da romanceira, objeto principal de nosso estudo. Sendo produto da oralidade, esses romances, além de levarem consigo a memória de uma identidade cultural, dependiam da performance para a atualização e continuidade do *mito* e do *etos* nas representações coletivas. Se no primeiro detectamos as formas de relação do homem com o mundo transcendente, religando-o ao divino, o segundo nos mostra os elos que unem o homem ao homem, ou seja, a lógica de relação do lugar que os torna semelhantes.

Assim, por meio de uma análise comparada da história de vida de Dona Militana com as vidas narradas nos romances, objetivamos mostrar os pontos de convergência dos motivos míticos e concepções éticas que impulsionam os enredos com a visão de mundo da romanceira e, consequentemente, de seu meio social. Assim foi possível ler, nas entrelinhas desses romances, homens e mulheres mostrados como heróis ativos, diante das tensões sociais, e passivos frente ao destino irremediável, realizando tragicamente os atos tabus que conflitam o homem comum. Evitamos, na escolha do corpus para interpretação, romances cuja temática religiosa simplificasse a constatação dos elementos míticos, posto que nos interessava antes flagrar sua onipresença nas ações heróicas de mulheres e homens mais próximos da realidade mundana da romanceira.

Ao cabo dessas leituras podemos afirmar que vive, por assim dizer, nesses contos/cantos de Dona Militana um modo de ser social latente, preservado e atualizado sempre que posto em execução na performance. Todavia, essa palavra que permanece na memória não corresponde a uma aceitação submissa de imperativos categóricos do pensamento de um grupo, mas "sucede dialeticamente a si mesma, em constante reorientação de escolhas existenciais, alterando-se a cada vez que nela ressoa a totalidade de nosso ser-no-mundo", pois "o que, no momento da trajetória histórica, não corresponde mais, nesses discursos, a uma necessidade atual, torna-se objeto de uma 'amnésia estrutural', e sobrevive como forma vazia ou desaparece" (ZUNTHOR, 1997, p.263).

Enfim, é importante ressaltar que toda a leitura que fizemos do universo de Dona Militana centrou-se na análise comparada entre sua história de vida e as vidas nas histórias cantadas. Naturalmente as relações estabelecidas com o contexto cultural da romanceira são resultados das

[14] Na argamassa do presente o discurso histórico não faz sentido, e é disto que o pensamento mítico extrai forças, claro que apenas quando lhe é conferido um significado transcendente, porém não obedece à causalidade progressiva e à irreversibilidade da história. Com a anulação do tempo histórico, o pensamento mítico instaura um tempo cíclico, em que a repetição torna fundamental o exercício da memória.

interpretações simbólicas do que subjaz a ambos os discursos, uma vez que um estudo mais aprofundado da comunidade, que nos permitisse entretecer várias memórias de outros atores sociais, demandaria uma maior complexidade metodológica, imprópria aos nossos propósitos. Todavia, ao longo dos meses de agosto de 2008 a fevereiro de 2009, criamos uma rotina de visitas, geralmente aos sábados, à casa de Benedita, sua filha, ouvindo não só a romanceira, mas também parentes e amigos que se intercalavam nas conversas. Optamos nesse ínterim por não gravar todas as conversas, uma vez que em princípio pretendemos fortalecer laços de confiança como também interagir com maior desenvoltura em seu espaço para, de comum acordo, só então, demarcar momentos mais formais de gravação.

Nasceu desse convívio uma história de vida fluida, sem grandes intermitências do interlocutor, que nos permitiu contemplar a pessoa da romanceira, militando em seus vários papéis e assumindo várias identidades conforme a situação narrada. Se contamos sua história de vida como se de uma personagem de romances, fizemo-lo porque assim ela se nos mostrou e porque assim é que, de certa forma, fazemos todos, para dar um sentido a nossa vida e religarmo-nos com algo que ultrapasse as limitações do cotidiano e legitime nossos esforços contra a desordem trágica da labuta diária. Encerramos assim com a sensação de que algo nos escapou entre os dedos, porque entre o vivido e o representado há um hiato intransponível, que a interpretação, em seu esforço inútil pela totalidade, é incapaz de atingir. Isso porque nosso objeto maior era a memória, e esta é feita de fragmentos da vida, repleta de lacunas, contradições e zonas de esquecimento, que nos lançam em um labirinto inevitável, e de onde só saímos com os estilhaços de uma verdade que fomos capazes de vislumbrar, mas de que só restou uma vaga lembrança.

VI. REFERÊNCIAS

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte.* Rio de Janeiro: Francisco Alvin, 1990.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito, aspectos de uma cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. "Memória e Família". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1989. Vol. 2, nº. 3.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. *O romanceiro tradicional no Nordeste do Brasil: uma abordagem semiótica.* Tese de doutorado apresentada ao curso de pós-graduação em Linguística. USP, São Paulo, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo. Fatos e mitos.* 4ª. Ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 6ª. ed. São Paulo: Schwarcz, 1998.

CAILLOIS, Roger. *O mito e o homem.* Lisboa: Edições 70; São Paulo: Perspectiva, 1972.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

_____ . *Vaqueiros e cantadores.* Belo Holrizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

_____ . *Superstição no Brasil. 5*. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAVIGNAC, Julie. *A Literatura de Cordel no Nordeste Brasileiro – Da história escrita ao relato oral.* Natal: EDUFRN, 2006.

CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória de Severino e a história de Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina.* São Paulo: EDUSP/Hucitec, 1996.

DAMATA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis – para uma sociologia do dilema brasileiro*. São Paulo: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia.* Vol. 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ENTREVISTA – Dona Militana, Diário de Natal. 25, Set. 2006. Disponível em: http://diariodenatal.dnonline.com.br/site/materia.php?idsec=6&idmat=138146>. Acessado em 02, out. 2007.

FRYE, Northrop. *Código dos Códigos – a Bíblia e a Literatura.* São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

GUARINELLO, Norberto Luiz. "Memória coletiva e história científica". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, Anpuh/Marco Zero, n. 28, v. 14, p. 180-193, 1994.

GURGEL. "D. Maria José: esse fenômeno". *Tribuna do Norte*. Natal, 13, jan. 1999. Disponível em:<http://anteriores.tribunadonorte.com.br/anteriores/990113/viver.html>. Acesso em: 2 out. 2007.

HALBWACHS, Maurice (1877-1945). *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade***.** Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens.* São Paulo: Perspectiva, 1971.

JOLLES, Andre. *Formas simples.* São Paulo: Cultrix, 1976.

KOTHE, Flávio. *O herói.* São Paulo: Ática, 1987.

LE GOFF, Jacques. *História e memória***.** Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

LESKY, Albin. *A tragédia Grega.* 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A antropologia estrutural.* 5ª. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

_____. *Mito e linguagem social – ensaios de antropologia estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente.* Natal: Argos, 2001.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

NASCIMENTO, Militana S. *Cantares – Dona Militana.* Projeto Nação Potiguar. Natal: Scriptorium Candinha Bezerra e Fundação Hélio Galvão, 2002.

NIETHAMMER, Lutz. "Conjunturas de identidade coletiva". In: *Revista Projeto História*, n. 15. São Paulo: EDUC. pp. 119-144, 1997.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra*. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAIS, Cidmar Teodoro. *Sociossemiótica, semiótica da cultura e processo histórico: liberdade, civilização e desenvolvimento.* In: Anais do V encontro nacional da ANPOLL. Porto Alegre, 1991.

_____ . *Comunicação apresentada no Congresso Internacional de Literatura de Cordel*. João Pessoa: Fundação casa de José Américo, 2005.

PATRINI, Maria de Lourdes. *A renovação do conto – Emergência de uma prática oral*. São Paulo: Cortez, 2005.

PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no vale do Jequitinhonha.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

PLATÃO. *Fedro*. In: ___. *Diálogos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1966. v. 1, p. 262.

POLLACK, Michael. "Memória e identidade social". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, APDOC, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. p. 204.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto Maravilhoso.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RODRIGUES, Lílian de Oliveira. *A voz em canto: de Militana a Maria José, uma história de vida*. 2006. 289f. Tese de doutorado (Literatura e cultura) – Programa de Pós-Graduação em Letras,

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa-PB.

ROLNIK, Suely. “Esquizoanálise e Antropofagia”, in: ALLIEZ, Eric. *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SAMARA, Eni de Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Myrian Sepulveda dos. “Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo: Anpocs, 1998.

VAN GENNEP, Arnold. *Ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1972.

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito & política*. São Paulo: EDUSP, 2001.

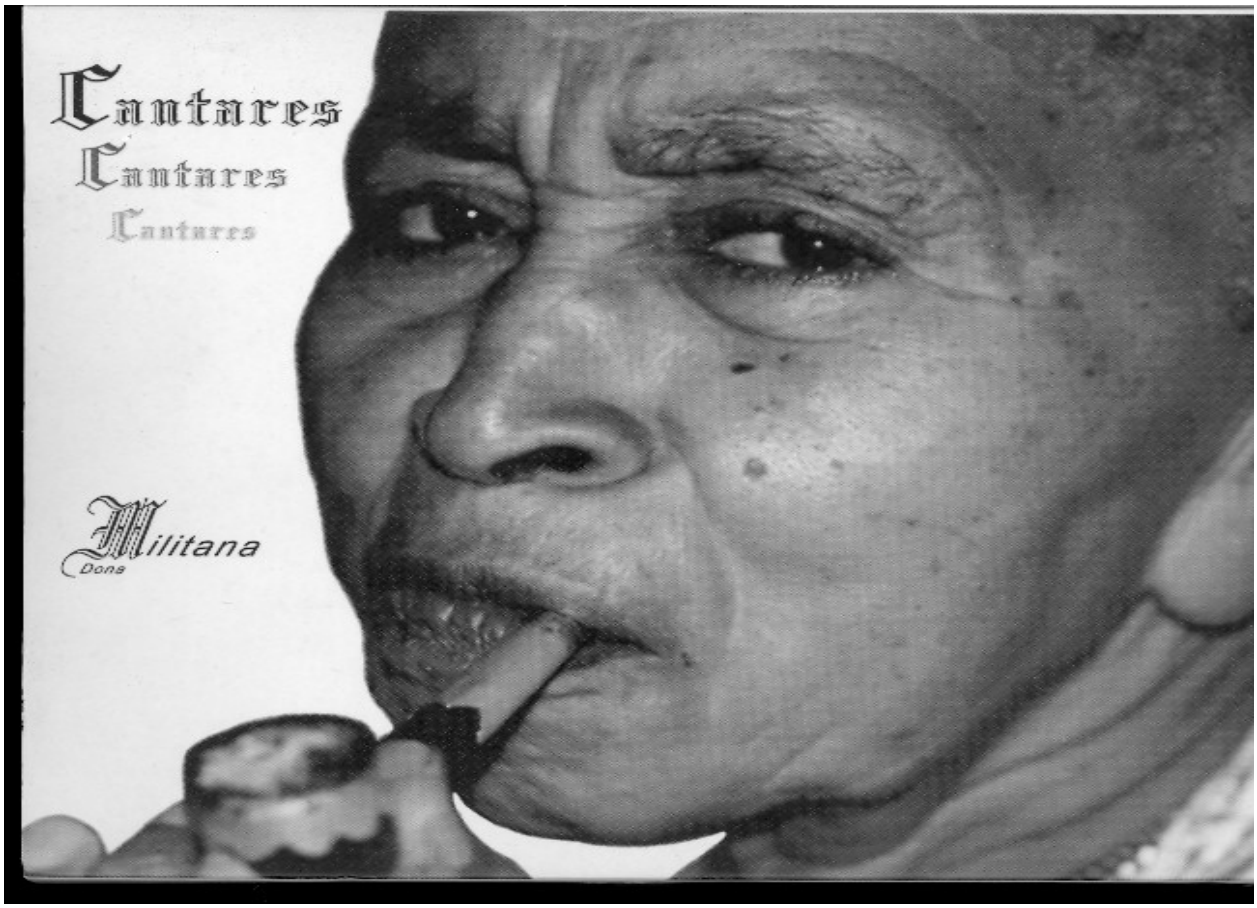
VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova (Acerca da natureza comum das nações*). São Paulo: Abril,1974.

WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais.* Dissertação de mestrado. Florianópolis:UFSC, *2000.*

ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral.* São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

_____. *Performance, Recepção, Leitura.* São Paulo: Educ, 2000.

ANEXOS



Proprietário: José Bernardo da Silva

A Força do Amor

Alonso e Marina

Prop.:-José Bernardo da Silva

A FORÇA DO AMOR

Alonso e Marina

NESTES versos eu descrevo
a fôrça que o amor tem
que ninguém pode dizer
que não há de querer bem
o amor é como a morte
que não separa ninguém

Marina era uma moça
muito rica e educada
o pai dela era um barão
duma família ilustrada
mas ela amou a Alonso
que não possuia nada

Ambos nasceram num sitio
num dia, na mesma tarde;
pegaram logo a se amar
com nove anos de idade
se todos dois fôssem ricos
era um casal de igualdade

Alonso era enjeitado
sem ter de família o nome
criado por um ferreiro
trapilho, passando fome
pois quem é criado assim
todos os dias não come

MUSEU DO AÇUCAR
Biblioteca
F 1993 | 29/1/74

(2)

Pelas merecês de Marina
Alonso pôde estudar
Marina não tinha mãe
se sujeitava a tirar
do dinheiro do barão
para Alonso sustentar

Estava com 20 anos
dispôs-se um dia Marina
disse a Alonso: me peça
veja o que a sorte destina
é bom que se saiba logo
meu pai o que determina

—Amanhã pelas 10 horas
você vá ao barão
chegue lá declare a êle
que pretende a minha mão
conforme o que êle disser
eu tomo resolução

—Se não faltar-lhe a coragem
havemos de conseguir
meu pai não é raio elétrico
que nos possa consumir
ou faz o que nós queremos
ou então ver eu sair

Alonso ai respondeu:
não obsta ser um barão
titulo comprado não pode
comprar a um coração
êle é mortal como eu
um de nós perde a ação

(3)

—Êle pode deserdá-la
tomar tudo que fôr seu
casar-me com moça rica
não é interêsse meu
amo-a mais que minha vida
escravo do amor sou eu

No outro dia às dez horas
Alonso foi ao barão
chegou com tôda coragem
fêz-lhe a declaração
que amava a filha dêle
pretendia dela a mão

Exclamou logo o barão:
és assim tão atrevido?
não respeitas mais a mim?
aonde estás tu metido?
então eu tenho uma filha
para dar a um bandido?!

Disse Alonso: senhor barão
não obsta eu ser um pobre
sua filha é potentada
me ama sem eu ser nobre
amor não olha riqueza
inda que a pobreza dobre

O barão chamou 3 praças
deram-lhe voz de prisão
arrastaram o pobre Alonso
como se fôsse êle um cão
ou se fôsse um insolente
um criminoso ou ladrão

(4)

O barão chamou a filha
perguntou se tinha dado
consentimento a um bandido
que tinha o injuriado
pedindo a mão da filha
sendo êle um desgraçado

—Foi eu, respondeu Marina
que mandei êle pedir
e amo-o desde pequena
se o amor não conseguir
no solo do cemitério
hei de com êle me unir

O barão corou e disse:
descanse seu coração
se você casar com êle
eu deixo de ser barão
pois eu morto, a minha cinza
reconhece o meu brazão

—Eu já o mandei prender
e fiz recomendação
que não consentisse alguém
levar-lhe água nem pão
creio que mais de dez dias
não terá de duração

Disse Marina: meu pai
pode se desenganar
ainda Alonso morrendo
ou o atirarem no mar
me lançarei no abismo
e vou com êle parar

(5)

—Porém êle é pobre assim
não tem pai, foi enjeitado
é pobre, mas tem orgulho
de dizer: sou homem honrado
pode a sorte o proteger
será êle um potentado

—Cale-se, infeliz maldita!
falou irado o barão,
se articular comigo
eu a boto na prisão
moto-a debaixo dos ferros
e lhe acabo a opinião

—Pode matar, disse ela
satisfaça a sua paixão
pode aniquilar meus dias
mas não minha opinião
só Deus sabe, mais ninguém
o que tenho no coração

Se recolheu ao quarto
deixando o pai no salão
estudando qual o meio
dela enganar o barão
e como podia tirar
o amante da prisão

Depois de pensar um pouco
chamou a criada dela
disse que fôsse à cadeia
falasse com o sentinela
que ela mandava dizer
que fôsse falar com ela

(6)

Recebe o guarda o recado
e prontamente chegou
ela estava no jardim
logo ao guarda falou
não houve aí quem soubesse
a cilada que ela armou

Disse Marina ao guarda:
você é um desgraçado
mil anos que viva aqui
não passará dum soldado
solte Alonso que está préso
que o faço felizardo

—Senhora, disse-lhe o guarda
isso faz minha desgraça
se eu fizer isso, seu pai
acaba até minha raça;
disse Marina, deserte
pois que você quer mais praça?

-Dou-lhe dez contos de réis
para você o soltar
êle vai para o Japão
onde há de negociar
você deserte com êle
lá pode bem se arrumar

Aí o guarda saiu
com sentido no dinheiro
e pôde se aproveitar
do sono do carcereiro
tirou as chaves do bôlso
soltou o prisioneiro

—7—

Chegaram ambos ao jardim
Alonso com o soldado
ela foi ver o dinheiro
que há anos tinha guardado
achou cem contos de réis
dinheiro forte cunhado

Aí disse ela a Alonso:
vamos lutar com a sorte
fuja para o Japão
dou-lhe um falso passaporte
com as paixões de meu pai
você vá, não se importe

—Quando escrever para mim
para não ser descoberto
bote Januária Mendes
filha do Herculano Alberto
as que eu escrever daqui
vão Inácio Felisberto

—Você enricando lá
depois quando aparecer
meu pai estará mais brando
não odeia mais você
se ilude com o dinheiro
tudo se pode fazer

Quando foi no outro dia
o barão pôde saber
que Alonso tinha saído
deu-lhe febre, quis morrer
não assassinou Marina
por um padre interceder

Com quatro dias depois
veio um moço passear
foi à casa do barão
e êsse deu-lhe um jantar
o tal moço viu Marina
pediu-a para casar

O barão disse que dava
porém Marina não quis
disse-lhe pessoalmente:
comigo não é feliz
fora Afonso, para mim
não tem outro no país

Lhe replicou o barão:
à fôrça hás de casar
êste homem é muito rico
tem bem com que te tratar
se não me fizeres os gostos
a vida há de te custar

-Meu pai, respondeu Marina
a morte a mim me faz bem
o homem que casa à fôrça
que sentimento bom tem?
eu sou mulher, mas à fôrça
não me caso com ninguém

---E o senhor cavalheiro
saiba que está enganado
espôsa sua eu não sou
pois assim tenho jurado
pode ficar na certeza
que não logra êste bocado

Disse o barão: se aprouve
que ela não se governa
inda que isto intervenha
a autoridade eterna
casa ninda que vá
ao fundo duma cisterna

Faltavam apenas 2 meses
para a realização
quando veio a precatória
foi logo às mãos do barão
denunciando o tal moço
de assassino e ladrão

Dêste ficou ela livre
pois a justiça o prendeu
porém por caipora dela
um primo lhe apareceu
pedindo-a a casamento
o pai prontamente deu

Então Marina lhe disse:
meu pai faça o que quiser
só me caso com Afonso
dê o caso no que der
homem nenhum neste mundo
terá a mim por mulher

O pai já tinha comprado
um muito rico enxoval
disse a ela: você case
casa por bem ou por mal;
respondeu ela: mas eu
preparei um punhal

Então escreveu ao primo
que não viesse casar
sob pena de morrer
era cálculo sem errar
pois mesmo nos pés do padre
ela havia de o matar

Êle mandou lhe dizer
que abrandasse o coração
se esquecesse do bandido
que envergonhava o barão
dali a dois dias mais
êle lhe daria a mão

Afinal chegou o dia
que havia de casar
disse Marina consigo:
por certo hei de me acabar
que romance interessante
alguém de mim vai formar!

Estava o altar preparado
o bispo e o capelão
o presidente da provincia
que era amigo do barão
a sala estava completa
de homem de posição

As criadas de Marina
vestiram o rico enxoval
ela disse a uma delas:
mande dobrar o sinal;
e [illegible] debaixo da roupa
[illegible]

Chegou ao pé do altar
mesmo na ocasião
que o bispo preparou tudo
o noivo estendeu a mão
ela cravou-lhe o punhal
em cima do coração

O punhal entrou um palmo
êle caiu sôbre o chão
ela perguntou ao pai:
está satisfeito, barão?
viu como uma mulher faz?
cumpri minha jura ou não?

O barão ficou pecesso
quis na mesma ocasião
vibrar-lhe outra punhalada
deixá-la morta no chão
soluçava em desespêro
em pensar naquela ação

Foi um irmão do tal
vingar nela o seu irmão
ela disse: êste punhal
é tudo em minha mão
abaixo da Deus é êle
quem me dá a proteção!

Ai cravou-lhe o punhal
êle caiu sem alento
ela exugando gritou:
tudo aqui eu arrebentei!
até meu pai se opôs
morre ou sofre ferimento!

(12)

Aí o bispo pegou-a
e deu-lhe voz de prisão
—Estou presa, disse ela
mas não me entrego ao barão
meu pai me fêz assassina
e fêz minha perdição

Apontou para o cadáver
e lhe disse: desgraçado
morreste por ser covarde
sendo por mim avisado
teu irmão também morreu
e tu foste o culpado

O bispo disse: Marina
eu garanto a tua vida;
então respondeu Marina:
ao senhor estou rendida
a morte não faz terror
quando a alma está ferida

—Jurei perante a meu pai
que com outro não casava
porque o amor de Alonso
fielmente conservava
e disse que êste punhal
era quem me advogava

—Avisei êste covarde
já no último momento
preveni-lhe que o matava
no ato do casamento
aquilo que digo, faço
já cumpri meu juramento

(13)

—Meu pai me fêz assassina
devido a sua ambição
prefiro morrer de fome
encerrada na prisão
porém o amor de Alonso
não sai do meu coração!

—Se na prisão me acabar
fôr presente ao Criador
se eu lá puder lhe falar
direi a êle: Senhor
tôda culpa que eu tive
foi entregue ao meu amor!

Disse o barão que a levassem
para a prisão, amarrada
porque era assassina
sanguinária desgraçada
—Duas vítimas inocentes
fêz agora esta malvada!

As criadas acompanharam
até entrar na prisão
ela primeiro que tudo
escreveu para o Japão
contando tudo a Alonso
o que fêz na aflição

Alonso já tinha ganho
2 mil contos no Japão
quando recebeu a carta
quase morre de paixão
disse consigo: é agora
que me vingo do barão

(14)

Na carta ia o seguinte:
«Alonso, me desgracei
«papai quis casar-me à fôrça
«qu'eu não casava, jurei
«me levaram aos pés do padre
«lá mesmo o noivo matei

«Matei mais um irmão dêle
«que interveu-se na questão
«porque também recebia
«que podia ainda o barão
«visto ter morto meu noivo
«querer dar-me o outro irmão»

Tomou Alonso um vapor
e seguiu no mesmo dia
com 6 dias de viagem
chegou aonde queria
mudou de traje e de nome
que ninguém o conhecia

Encontrou na rua um homem
que lhe pedia dinheiro
porque êsse avaliava
ser Alonso um estrangeiro
Alonso viu com u'as chaves
conheceu ser carcereiro

Alonso aí perguntou:
o amigo é carcereiro?
—Sou, meu moço, disse o velho
um mendigo aventureiro
há 8 meses que trabalho
e não recebo dinheiro

(15)

Alonso com muito jeito
fêz-lhe a indagação
perguntou: o senhor tem
as chaves duma prisão
dessa prisão onde está
a menina do barão?

—É esta; mostrou a chave
com que eu abro-lhe a porta
há seis dias, coitadinha
com 1 ferro pesado às costas
tanto eu creio que amanhã
talvez amanheça morta

—Quer 20 contos de réis
pra tirá-la da prisão?
disse Alonso mostrando
o cheque que tinha na mão
disse o velho: Deus me livre!
o que me faz o barão?

—Amigo, eu sou Alonso
por quem Marina está presa
moro no Japão, sou banqueiro
tenho dinheiro e grandeza
venho de lá ocultamente
só tratar dessa defesa

—Dou-lhe o dinheiro logo
e fuja para o Japão
chegue lá pode contar
com a minha proteção
pois eu para os japonêses
tenho mais fôrça que o barão

(16)

O velho coça a cabeça
diz aí: eu vou pensar;
olhava para o dinheiro
não podia dispensar
—Pois 20 contos de réis
eu não deixo de ganhar

A seis dias que Marina
não via água nem pão
nem luz sequer lhe traziam
que horrível situação!
com 12 quilos de ferro
quase morta sôbre o chão

Quando chegavam-lhe dores
ela assim mesmo gemia
interrogava a si própria:
será noite ou será dia?
nem sequer entra uma réstea
nesta maldita canoa!

—Meu Deus, que cova escura!
oh! tormento sem modêlo!
oh! luz do sol cintilante!
o sol mais nunca hei de vê-lo!
sou companheira das trevas
nesta habitação de gêlo!

—Também pouco custará
a pôr têrmo em minha vida!
que tem que sofra estas dores
morrer aqui oprimida?!
É [illegible]
não me faz arrependida

(17)

Veio o velho com Alonso
e entraram na prisão
Alonso quase desmaia
vendo Marina no chão
pôs-lhe a mão, achou-a fria
que fazia compaixão

Alonso levava leite
ràpidamente aquentou
poado Marina no colo
ela com pouco acordou
tomou um pouco de leite
com pouco mais melhorou

Quando Marina tornou
que viu Alonso a seu lado
exclamou: meu Deus, é sonho?
ou eu terei me enganado?
fitou e chamou por êle
disse: oh! anjo abençoado!

Logo que Alonso se viu
com Marina em seu poder
disse consigo: eu agora
pouco me importa morrer
fiz o que ela me fez
pode o barão se morder

Quando êles estavam fora
um oficial os viu
e para Alonso e Marina
como uma fera partiu
Alonso com um punhal
cravou-lhe e êle caiu

(18)

Chegaram mais 5 praças
a Alonso acometeram
Alonso atirou em dois
aí mesmo êles morreram
Marina inda matou um
ficaram dois e correram

Correu ao pôrto e disse
ao capitão do navio
que queria partir logo
que o tempo estava de estio
êsse disse: agora não;
o barco estava vazio

No outro dia às 10 horas
estava o barco preparado
o barão desconfiou
que o barco estava fretado
pôs em estado de sítio
foi o navio embargado

Correu-se canto por canto
a fim de ver se achava
um velho amigo de Alonso
numa cova os conservava
então o velho escondido
todo negócio espreitava

Alonso mandou pelo velho
uma carta ao capitão
que fôsse falar com êle
pois havia precisão
dizendo [illegible] tenho dinheiro
que [illegible]

(19)

Pronto o capitão chegou
então Alonso lhe disse
que queria retirar-se
oculto que ninguém visse
a quantia de dinheiro
o capitão lhe pedisse

Com pouco chegou 1 soldado
procurando o capitão
chegando a êle entregou-lhe
uma carta do barão
dizendo: custa-lhe a vida
se partir para o Japão

O capitão que era forte
disse a Alonso: se apronte
embarque, conduza a moça
comigo até ao Japão, conte
você só sai do meu barco
se fizerem de mim ponte

A uma da madrugada
o navio abriu a vela
seguiu de bandeira içada
então a noite era bela
pois no mar isso é vantagem
uma noite como aquela

Assim que o vigia viu
que Alonso tinha fugido
correu, deu parte ao barão
que o barco tinha saído
o barão deu um ataque
ficou sôbre o chão caído

(20)

Mandou chamar u'a esquadra
e mandou que perseguisse
onde pegasse o navio
prendesse se resistisse
matasse Alonso lá mesmo
queimasse a filha se visse

Já tinha andado 2 dias
era uma manhã cedo
deu fé de uma tripulante
que perseguia um torpedo
o capitão preparou-se
e disse: aqui não há mêdo

Com poucas horas depois
o navio os alcançou
deram-lhe voz de prisão
o capitão se alterou
Alonso saiu na peça
a batalha se travou

Cento e quarenta soldados
contra o barco se botaram
o capitão morreu logo
com os tiros que trocaram
o navio que Alonso ia
as balas o estragaram

Marina disse a Alonso:
se perdemos esta vitória
tocamos fôgo na pólvora
que para nós será glória
de nós não há um que fique
para contar a história

(21)

O chefe da expedição
disse a Alonso: se renda;
Marina com ânimo disse:
a nós não vejo quem prenda
estamos sós, vamos ver
quem é que ganha a contenda

Disse Alonso: peleje...
e desceu logo ao porão
trouxe um cabrote já pronto
e com tôda disposição
deitando fogo na pólvora
foi medonha a explosão

Porém Alonso e Marina
da explosão escaparam
por uma felicidade
uma tábua encontraram
passando por perto dêles
ambos nela se agarraram

Dos inimigos de Alonso
apenas um se salvou
por sua felicidade
um salva-vida inda achou
que foi êle que ao barão
todo ocorrido narrou

O barão como uma fera
depois de está informado
aí foi ver o punhal
que ainda estava guardado
remeteu aos pais dos mortos
qu'era o conde seu cunhado

(22)

E mandou pedir ao conde
que guardasse por lembrança
o punhal com todo sangue
como papel de herança
dizendo; eu só apareço
depois da minha vingança

Mandava dizer na carta
do conde de Montalvão:
«vou perseguir o bandido
«o mato num caldeirão
«Marina, abro-a pelas costas
«arranco-lhe o coração»

O conde e a condessa
quando a carta receberam
com essa triste notícia
que seus 2 filhos morreram
passaram 8 ou 10 dias
que água apenas beberam

O conde e a sua mulher
todo dia consultava
que de todos os seus filhos
apenas um lhes restava
e êsse para o futuro
era quem tudo vingava

Deixemos aqui os planos
que os condes adotaram
veja Alonso e Marina
como foi que se salvaram
nas fauces da morte
como um protetor acharam

(23)

O navio afundou logo
devido os grandes estragos
Marina disse a Alonso:
morremos bem estamos pagos
nossas almas vão unidas
Deus verá nossos afagos

Disse Alonso: eu contigo
da morte não tenho lembrança
faço de conta que vou
para o céu numa mudança
teu peito serve de sombra
onde minh'alma descansa

Disse Marina sorrindo:
isto aqui é um altar
os peixes são sacerdotes
um há de vir nos casar
eu fui pedida na terra
e o casamento é no mar

Ambos ficaram vagando
esperando pela morte
Alonso disse: Marina
vamos ver que dá a sorte
haja o que Deus fôr servido
inda que a vida nos corte

Disse Marina a Alonso:
eu não tenho a esperança
o mundo, o outro é a família
risquei tudo da lembrança
tudo com a morte se acaba
tudo com a vida se alcança

(24)

Olhou para Alonso e disse:
vamos fazer oração
nos confessamos a Deus
e lhe pedimos perdão
por tumba temos o mar
por coveiro o tubarão

Olhou para o céu e disse:
Jesus Cristo Redentor
Deus e homem verdadeiro
de todo mundo senhor
olhai pra êstes infelizes
pobres escravos do amor!

—Pelo tôpo do calvário
onde a grande cruz se ergueu
por vosso sangue inocente
que em gôta na cruz desceu
pelas chagas, pelos cravos
perdão para o crime meu!

—Pelo cálice de amargura
vos peço meu Deus, me acuda
eu só mereço que faças
para mim as ouças mudas
vos peço por vossas dores
e pela tragédia de Judas

—Meu Deus vós bem conheceis
meu coração traidor
não fiz traição a meu pai
nem a êsse tenho rancor
só vós pod[illegible] saber
a ciência do amor!

(25)

—Vos peço, ó Deus, se quiser
com pena me castigar
mandai que as águas se abram
para nelas me afogar
salvando Alonso é bastante
estou satisfeita em pagar

Ai Marina ouviu
uma voz desconhecida
dizer-lhe: a tua oração
por Deus do céu foi ouvida
com pouco vem uma onda
que salvará tua vida

Então perguntou Marina;
quem és tu qu'estás falando?
—E' tua mãe; respondeu
estou sempre por ti velando
há quinze anos que morri
mas vivo te acompanhando

Ai chegou uma onda
com tôda fôrça arrojou-os
com espaço de 3 horas
sôbre uma praia botou-os
Alonso pegou Marina
ai a onda deixou-os

Já o sol ia se pondo
seus raios de ouro morrendo
o manto negro da noite
sôbre o mundo se estendendo
e êles esmorecidos
gelados no chão tremendo

(26)

Marina exclamou: que frio!
que fome me davorando!
que ilusões, sinto nervosa!
que dôres me ameaçando!
será o anjo da morte
que está nos visitando?!

Nisto ouviram umas pisadas
era um homem pescador
viu os dois caídos ali
gritou com todo terror:
é alma do outro mundo
ou algum salteador?!

—Não sou alma, nem ladrão
nós somos dois naufragados
escapamos de morrer
estamos aqui derrotados
lutamos o dia inteiro
saimos, estamos gelados

—Estão nus! pergunta o homem
—Ambos estamos, senhor;
—Coitados, que lástima é esta!
exclamou o pescador
náufragos em terra alheia
meu Deus do céu, que horror!

—Meu amigo, eu sou 1 pobre
pobre e desprevenido
sinto nada possuir
(disse-lhe o desconhecido)
porém vou em nossa casa
ver se arrumo um vestido

(27)

O homem com a mulher
conseguiu logo um vestido
Alonso vestiu Marina
que tinha esmorecido
e se embrulhou numa capa
que o homem tinha trazido

Disse o pescador a êles:
eu não tenho o que lhes faça
minha casa é a mais pobre
que tem aqui nesta praça
vamos pra lá assim mesmo
que a noite depressa passa

Alonso pôs-se indagando
depois duma refeição
se ali morava algum homem
que tivesse transação
ou tomasse alguns dinheiros
aos banqueiros do Japão

—Tem Monsenhor Manacés;
—E Manacés mora aqui?
—Mora, e é negociante
a casa dêle é ali;
—E' meu freguês, disse Alonso
só tem é que nunca o vi

Então Alonso escreveu-lhe
contando todo ocorrido
contando o seu embarque
como se tinha perdido
e da forma que se achava
e como tinha saído

Marinheiros na mesma hora
veio aonde Alonso estava
perguntou-lhe o que queria
e de quanto precisava
disse o quanto possuia
ao dispor dêle se achava

—Precisava uma embarcação
para dar ao pescador
êle foi bom para mim
foi êle meu salvador
é necessário lhe dar
seja que quantia fôr

O navio que Alonso vinha
o mar tinha arrojado
estava perto da praia
que as águas tinham botado
foram, acharam o dinheiro
que Alonso tinha guardado

Alonso comprou um barco
que estava no estaleiro
procurou um capitão
um homem forte e guerreiro
que fôsse conhecedor
de qualquer mar estrangeiro

Depois 5 ou 6 dias
tomaram o barco e seguiram
levando quatro criados
que para o Japão partiram
mas logo ao sair do pôrto
em grande luta se viram

Um grande peixe feroz
contra o barco se botou
quase que vira o navio
ainda o arranhou
porém vinha um calafate
ai mesmo o consertou

Ia tudo tão tranquilo
nada havia de embaraço
Alonso e Marina andavam
sempre na prôa, de braço
o barco como uma ave
que ia cortando o espaço

Mostrava Alonso a Marina:
vês êste sol como brilha?
aquêles flocos de neve
fingindo uma maravilha?
como é belo uma hora desta
juntar-se as nuvens em pilha!

Nesse momento Marina
olhando para a amplidão
observou que atrás dêles
vinha uma embarcação
com u'a bandeira encarnada
conheceram ser o barão

—Alonso! exclamou Marina
nossa desgraça chegou!
olha aquela embarcação
foi Deus que nos castigou!
meu Deu, oh! que tormento!
mas Alonso a acalmou

Disse ao capitão do barco:
somos de nôvo perseguidos
se o barco nos alcançar
um de nós fica perdido
êle hoje mata ou morre
um de nós fica vencido

Marina disse a Alonso:
eu sou filha, êle é meu pai
contudo ainda o amo
sinto um amor que me trai
hoje somos inimigos
um de encontro ao outro vai

Não passaram duas horas
se confrontaram os guerreiros
os navios eram bons
ambos fortes e ligeiros
o barão se preparou
e preveniu 2 artilheiros

Então gritou a Alonso:
pára êste barco, bandido!
hoje te arrependerás
de seres tão atrevido!
Alonso disse ao barão:
haja o que Deus fôr servido

Ai gritou o barão:
atirem neste navio
pois a um bandido dêste
não se fala em desafio
se êle escapar, vou dentro
mato tudo a ferro frio!

Dispararam duas peças
que o navio estremeceu
Alonso também de cá
um tiro enorme lhe deu
o navio que Alonso ia
uma bala ainda o rompeu

Alonso disse ao barão:
é melhor se acomodar
volte daqui, vá viver
não queira me desgraçar
eu pago suas despesas
para o senhor se aquietar

—Miserável aventureiro
não quero te dar ouvido
tu hoje hás de me pagar
tudo que tenho sofrido
num caldeirão dêste barco
haverás do ser cozido!

E repetiu com um tiro
mas Alonso se livrou
atingiu o capitão
um balaço aterrador
êsse morreu ali mesmo
que nem gemeu com a dor

Um tenente coronel
que acompanhava o barão
saltou no navio de Alonso
com uma espada na mão
Marina deitou-lhe um tiro
morreu e não fêz ação

Investiu mais um major
um sargento e um soldado
Marina emparelhou os três
com um tiro tão acertado
que matou 2 num momento
outro ficou aleijado

O barão e os 2 alferes
contra Alonso e 2 criados
travaram uma grande luta
estavam muito irados
pareciam seis leões
lutando desesperados

Marina disse: meu pai
deixe de ser orgulhoso
atenda o poder divino
que é o único poderoso
lhe peço em nome de Deus
não seja tão rigoroso

—Suma-se, infeliz maldita!
não quero olhar-te 1 instante!
se eu aqui não me afogar
mato a ti e a teu amante
eu mato ainda que Deus
contra mim se meta adiante!

Tudo já tinha morrido
restava êle sòmente
Alonso viu que morria
e barão estava imprudente
soltou-lhe uma dinamite
foi-se o barco de repente

Porém por felicidade
sempre escapou o barão
agarrou-se num escaler
que escapou da explosão
escapou quase sem roupa
porém o punhal na mão

O navio que Alonso ia
da explosão se estragou
de gente ficaram êles
o mais tudo se acabou
felizmente que o dinheiro
Marina logo guardou

Submergiu-se o navio
êles salvaram-se em um bote
Marina exclamando disse:
ó Deus, naufrágio é meu dote!
pedimos, Senhor, agora
que em boa praia nos bote!

O barão desesperado
por não poder encontrar
com Alonso e Marina
com tenção de ainda lutar
levava o punhal nos dentes
que chegava a se cortar

Conseguiu se encontrar
com o bote que Alonso ia
falava, mas com a cólera
quase que ninguém ouvia
quando olhava para êle
todo corpo lhe tremia

—Eis aí, disse o barão
vamos ver o que dá a sorte

bandido, hoje um de nós
será herdeiro da morte
as facas são testemunhas
ganhará quem fôr mais forte!

E se travaram na luta
inda Alonso se feriu
Alonso virou-lhe o bote
êle n'água se sumiu
estava morrendo afogado
mas Marina o acudiu

Êle salvando-se disse:
ainda fizeste esta ação?
não julgava inda achar isto
em teu cruel coração!
Alonso ainda falou
êle não deu-lhe atenção

Êle em soluço exclamava:
oh! que coração cruel!
bôca que tanto beijei
me parecia ter mel
não sabia que no futuro
fôsse uma taça de fel!

—Em noites, ela pequena
só se acalmava comigo
se ela dormindo chorava
eu estava sempre consigo!
como se cria nos braços
o mais tirano inimigo?!

Saiu pelo mar vagando
uma embarcação achou
viu que era um naufragado
parou o barco e o salvou

êle dizendo quem era
a embarcação o levou

E Alonso com Marina
saíram também vagando
viram um barco japonês
adiante dêles passando
Alonso pedia socorro
foi logo o barco parando

Em dia e meio de viagem
chegaram sempre ao Japão
levaram os papéis já prontos
se casaram sem bênção
descansou aí Alonso
das intrigas do barão

O barão chegou em casa
encontrou tudo estragado
o palácio onde morava
já se tinha incendiado
algum prédio que ainda tinha
estava hipotecado

Dizia êle a si mesmo:
vou morrer no estrangeiro
aonde ninguém não saiba
quem já fui eu de primeiro
ninguém zombará de mim
quando eu não tiver dinheiro

Êle não sabia pra onde
Alonso tinha partido
embarcou para o Japão
onde era desconhecido
um cheque que levava
chegou, estava perdido

(36)

Carregou lixo na rua
a fim de se alimentar
caiu seis meses doente
depois de se levantar
para não morrer de fome
foi preciso mendigar

Foi procurar um emprêgo
de forma alguma encontrou
apenas numa cocheira
alguns meses trabalhou
o trabalho era pesado
e êle não aguentou

O leitor calcule agora
que horrível situação
hoje ser um jornaleiro
quem ontem foi um barão
ontem com tanta fortuna
hoje mendigando o pão!

—Mas tudo isto é verdade
(dizia êle consigo)
morrerei entre os estranhos
sem ver sequer um amigo
ninguém me perguntará:
quêde teu orgulho antigo?

—Aqui ninguém me conhece
não saberão quem fui eu
em minha terra dirão
que o barão já morreu
não há quem tenha o prazer
de ver o sofrimento meu!

—Alguém que passar por mim
dirá: é um desgraçado;

(37)

não sabe quem fui outrora
desconhece o meu passado
também pela sepultura
muito breve sou chamado!

Muitas vêzes o barão
recordando o seu passado
dizia consigo só:
eu sou muito desgraçado!
eis aí o meu orgulho
em que é que foi tornado!

—Aquêle pobre rapaz
que anda no fim do mundo
feito um pobre foragido
talvez até um vagabundo
eu merecia por isso
um sofrimento profundo!

—Minha filha sendo única
que minha mulher deixou
a quem sua mãe morrendo
tanto me recomendou
eu obrigá-la a chegar
ao extremo que chegou!

Um dia que não ganhou
com que comprar alimento
e de noite não achou
quem lhe desse um aposento
essa noite para êle
foi um cárcere de tormento

Oprimido pela fome
pois nada comeu no dia
a roupa tôda rompida
que o corpo lhe aparecia

(38)

deitado numa calçada
imunda, molhada e fria

Um dia disse Marina:
meu pai há de ter morrido
aquêle seu egoismo
deve tê-lo consumido
pois o comum do orgulho
é sempre ser abatido

Disse Alonso: tenho pena
da loucura do barão
mas êle é orgulhoso
a ninguém presta atenção
com tudo isso assim mesmo
não lhe negava o perdão

Disse Marina: assim mesmo
com tôda essa crueldade
não posso deixar de ter-lhe
uma fôrça amizade
êle tem ódio de mim
eu dêle tenho saudade

—Se ainda chegar o dia
qu'eu o veja hei de curvar-me
embora o orgulho dêse
prive a êle de abraçar-me
porém se ver-me a seus pés
muito humilde há de tomar-me

Bem na calçada de Alonso
foi um dia êle cair
Alonso conheceu êle
e para não o afligir
sem dizer nada mandou
um criado o conduzir

(39)

Deu-lhe quarto e u'a cama
um médico veio o visitar
êle fazia juízo
mas não podia acertar
porque medo aquêle homem
assim queria o tratar

Marina, êle e Alonso
uma noite conversando
disse êle: sou um monstro
é justo eu estar penando
assassinei uma filha
Deus está me castigando

—Fui malvado como Herodes
soberbo como Lusbel
tinha uma única filha
uma alma nobre e fiel
contra a razão obriguei-a
a beber taça de fel

—Se eu inda visse meu genro
para pedir-lhe perdão
e pedir que me matasse
eu lhe perdoava então
minha vida hoje é um fardo
dela não tenho precisão

—Eu sou um ente incapaz
dum cristão me socorrer!...
uma lágrima em Marina
ela não pôde conter
Alonso viu-a chorar
foi obrigado a romper

ROMANCE DA BELA INFANTA

Mestre Salustiano: Rabeca

**— De que choras minha filha
Dão darão darão

Que eu te ouça soluçá
Dão darão darão
Qu' eu te oiço soluçá
Dão darão darão

— É de vê Tudô casada
Dão darão darão

Eu por sê a mais formosa
Dão darão darão

Na camarinh' eu ficá
Dão darão darão
Na camarinh' eu ficá
Dão darão darão

— Bota a cabeç' à varanda
Dão darão darão

Escolhês o que quisere
Dão darão darão
Escolhere o que quisere
Dão darão darão

— Quer'o Conde de Amarante
Dão darão darão

É casada e tem familha
Dão darão darão
É casad' e tem familha
Dão darão darão

— Ô criado ô criado
Dão darão darão

Eu quero Conde aqui
Dão darão darão

Pra casá com minha filha
Dão darão darão

Eu quero que mate a Condessa
Dão darão darão

Pra casá com minha filha
Dão darão darão
Pra casar com minha filha
Dão darão darão

Quera que traga a cabeça
Dão darão darão

Nessa dorada bacia
Dão darão darão
Nessa dorada bacia
Dão darão darão

— Qué que tinde meu marido
Dão darão darão

Que eu te oiço soluçá
Dão darão darão
Que eu te oiço soluçá
Dão darão darão

— É o rei sinhô sinhora
Dão darão darão

Que qué que mate a Condessa
Dão darão darão

Pra casá com a sua filha
Dão darão darão
Pra casá com sua filha
Dão darão darão

— Bota a mesa criada
Dão darão darão

Pra comê po despedida
Dão darão darão
Pra comê po despedida
Dão darão darão

Se sentaro-se na mesa
Dão darão darão

Nem um nem oto comia
Dão darão darão
Nem um nem outro comia
Dão darão darão

Que air lágma eram tanta
Dão darão darão

Que pelos prato corria
Dão darão darão
Que pelos prato corria
Dão darão darão

— Forr' a cama criada
Dão darão darão

Pa dormir por despedida
Dão darão darão
Pa dormir por despedida
Dão darão darão

Se sentaro-se na cama
Dão darão darão

Nem um nem oto dormia
Dão darão darão
Nem um nem oto dormia
Dão darão darão

— Ô criada ô criada
Dão darão darão

Dê cá lá este menino
Dão darão darão
Dê cá lá este menino
Dão darão darão

— Mama mama meu filhinho
Dão darão darão

Esse leite de amargura
Dão darão darão
Esse leite de amargura
Dão darão darão

Amanhã por esta hora
Dão darão darão

Tarei eu na sepurtura
Dão darão darão
Tarei eu na sepurtura
Dão darão darão

O sino na ce'ta tocando
Dão darão darão

Meu bom Deus quem morreria
Dão darão darão

Pra me fazê companhia
Dão darão darão

— Foi aquela Bela Infante
Dão darão darão

Qué descasar o bem casado
Dão darão darão

Coisa que Deus non queria
Dão darão darão
Coisa que Deus non queria
Dão darão darão

ROMANCE DE ALONSO E MARINA

João Omar: Cello e Violão

"Marin'era uma princesa
Munto rica e eiducada
Porém amava Alonso
Que num possuía nada

Alonso foi injeitado
Criado pelum ferrero
Trapio morto de fome
Sabe quem se cri'assim
Todo lur dia num come

Maurina num tinha mãe
Se assujeitô-se a tirá
Do dinheiro do Barão
Para Alonso sustentá

Por mecês de Marina
Alonso pode estudá

Tavam com vinte e três ano
Pôs-se um dia Marina"
Disse — Alonso me peça
E veja a sorte o que destina

É bom que nós saba logo
Meu pai o que ele termina
Alonso disse — Marina
Casar-me com moça rica
Não é interessos meu
Amo mais que a minha vida
Escravo do amô sô eu

No ato dia Alonso
Chegô com toda corage
E chegô-se a o Barão
E disse — Eu amo a sua filha
E pertenço del'a mão

O Barão disse — Alonso
Eis assim tan atrivido
Quereis casá com Marina
Sendos tu um bandido
Eu não tenho a minha filha
Para dá el'um bandido

Alonso disse — Barão
Sua filh' é partentária
Me ama sem eu sê nobre
Então sua mão em cobre
Nem que a pobreza drobe

O Barão chamô três praça
Chamô três praça e mandô
Arrastar o pobr' Alonso
Como que fosse um cão
E o cerrá-lo na prisão
E ordenô que non dexasse levá
Água e nem pão

O Barão chamô Maurina
Chamô ela e proguntô

— Deu confianç' um bandido
Que agora me envergonhô
Deu confianç" um bandido
Que agora me envergonhô

Marina disse — Meu pai
Quem mandô pedi fui eu
Se matarem Alonso
E atirarem ele no mar

Me lançarei o abirm'
E com ele irei pará

— Cale-s' infiliz mardita
Eu num quero descurti

Palavra da sua boca
Eu num quero mais uvi
Palavra da sua boca
Eu num quero mais uvi

Marina foi pro jardim
Chamô a criada dela

— Vá na grade da cadeia
E me fale cum sintinela
Vá à grade da cadeia
E me fale cum sintinela

Quando o praça chegô
— Para que você qué praça
— Sort' Alonso que 'stá preso
Qu'eu lhe faç'um filizarda
Sort' Alonso que tá presa
Qu'eu te faç'um filizarda

O guarda disse — Marina
Você faz minha disgraça

Se o Barão subé disso
Acaba até minha raça
Se o Barão subé disso
Acaba até minha raça

— Dô-te dez conto de réi
Imbarca par'o Japão
Dou-te um farse passaporte
Tu embarca com Alonso

Com as paxão de meu pai
Você vá e num s'importe

O guarda coçô a cabeça
Com sentido no dinhero
Pegô a sona da caicerero
Rabô-lhe a chave do basso
Sortô o prisioneiro

Marina foi ver o dinhero
Que há tempo tinha guardado

Troxe cem contos de réis
Dinhero forte acunhado
Troxe cem contos de réis
Dinhero forte acunhado

Marina disse — Alonso
Troxe um fasso passaporte
Com as paxões de meu pai
Você vai não se importe

Com três dia o Barão pode sabê
Que Alonso tinha saído
Dê-lhe febre quis morrê
Não assaussinô Marina
Pel' um pade s'intrevê

A cabo de oito dia
Um primo lhe apareceu
O Barão dei-lhe um jantá
E o moço viu Maurina
Pediu ela pra casá
O tá moço viu Maurina
Pidiu ela pra casá

Barão prontamente deu
Ela disse — Eu num caso
Ele disse — Ela casa
Que ela não se governa

Casa embora que vá-se
O fundo duma cisterna

An cabo de oito dia
Veio uma precatora
Foi log'air mão do Barão
Dinunciando tá moça
Sê assassino ladrão

O Barão pegô o moço
E cerrô-o na prisão

Por caipora dela
Oto primo lhe apareceu
E o Barão deu-lhe um jantá
Tá moço viu Maurina
Pediu ela pra casá

Barão prontamente deu
Ela disse — Eu num caso
Ele disse — Ela casa
Que ela num se governa

Casa embora que vá-se
O fundo de uma cisterna

Marina escreveu pra ele
Que ele não viesse cá

No ato do casamento
Ela haver'o matá
No ato do casamento
Ela haver'o matá

Ele escreveu pra ela
— Descanse teu coração

Esquece de um bandido
Que vergonhô o Barão
Esquece de um bandido
Que vergonhô o Barão

Mermo chegô ur dia
De Marina se casá
Empregado de Marina
Foi vestir o enxoval

Por debaxo da rôpa
Ela colocô um punhal
E por debaxo da rôpa
En colocô um punhal

No ato do casamento
Cruzô com o noivo a mão
Ela cravou-lhe o punhal
Em cima do coração

Ele virô pu pai dele
— Tais sastifeito Barão
Viu como uma mulhé faz
Cumpri minha jur' ô não

Aí partiu um irmão dele
Vingá nela seu irmão
Ela cravou-lhe o punhal
E ele caiu sem ação

O Barão ficô processo
De pensá naquel' ação
— Eu me rendo sinhô Bispo
Mas não me entrego Barão

Marina fez uma carta
E mandô par'o Japão

Na carta ia o seguinte
— Alonso me disgracei
Quisero casar-me à fôça
Que num casava jurei

Me lavar'os pés do Pade
E lá meu noivo matei
Me lavar'os pés do Pade
E lá meu noivo matei

Matei mais um irmão dele
Vei se intrexê na questão
Viste eu tê matado meu noivo
Querer me dá at' irmão

Disse Alonso — É agora
Qu' eu me vingo do Barão

Alonso chegô na cidade
Encontrô um velho
Ca ele pediu dinhero
Alonso ficô as chave
Conheceu sê caucerero

— O sinhô é caucerero
Ele disse — Sim sinhô
Faz três mêse que trabalho
E non recebo dinhero

Alonso foi s'ingargano
— O sinhô tem a chave
A chave duma prisão
Aonde teria presa
A menina do Barão

O velho diss' — é com esso
Com que eu lhe abro a porta
Faz três dia coitadinha
Com ferro cortado corta

Eu penso que amanhã
Ela amanhece morta

— Eu dô-lhe vinte canto de réi
Dinhero forte acunhado
Pra você me abri a porta

O velho seguiu com ele
Pega son do caucerero

Alonso quir dirmaiá
De vê Marina no chão
Alonso quir dirmaiá
De vê Marina no chão

— Tava sonhando com Alonso
Que 'stava aqui a meu lado

Fitô e chamô por ele
— Éir meu anj' abençoado
Fitô e chamô por ele
Éir meu anj' abençoado

Alonso levava leite
Rapidamente esquentô

Deu um poquim a Marina
E Marina melhorô
Deu um poquim a Marina
Marina melhorô

No saí da porta
Cinc' orficiá sintiu
Maurina com o punhal
Cravô dois e caiu
Alons' inda matô dois
E ficô um e fugiu

Alonso disse — Partimo
Que o tempo tá destiu

O capitão respondeu
— Mas o barco tá vazio
O capitão respondeu
Mas o barco tá vazio

Às doze hora da noite
Foi o barco imbargado
Cassaro canto por canto
Só a fim de encontrá
E o velh' amigo de Alonso
In uma cova o conservava

O capitão de manhã
— Embarco conduz'a moça
E comig' até Japão conte
Pode saí de meu barco
Se fizere de mim ponte

Às doze hora do dia
Os barco se concentraro

O capitão morreu logo
Dos tiro qu' eles trocaro
O capitão morreu logo
Dos tiro qu' eles trocaro

Alonso foi o parão
Sortô uma dilamite
Foi bonito a exprosão
Sortô uma dilamite
Foi bonito o exprosão

Marina disse — Alonso
Eu fui pidida na terra
E o casament' é no mar

Os pexe são secerdote
El' é de vim nos casá
Os pexe são secerdote
El' é de vim nos casá

Marina oviu umas voz
— Tem paciença Marina

A poco cheg' uma onda
Que sarvará sua vida
A poco cheg' uma onda
Que sarvará sua vida

Marina disse — Oh vói
Quem és tu que estai falano
A vói diz — Sô tua mãe
Que ando te acompanhando
Quinze ano que morri
E anda por ti zelano

Alonso tirô Marina
Que já tinha ermorecida

Butô in cima da terra

Alonso sentô nervoso
Com dores me ameaçano

— Será o anjo da morte
Que já vem me vistano
Será o anjo da morte
Que já vem me visitano

Alonso disse – Marina
Vô pu céu numa mudança

Teu peito serve de sombra
Onde minh' arma descansa
Teu peito serve de sombra
Onde minh' arma descansa

Vinh' um pobre pescadô
Um enarme grito deu

– Será arma de oto mundo
Ô será sortiadô
Será arma d' oto mundo
Ô será sortiadô

– Num samo sortiadô
Nós samo dois nafragado

Lutamos o dia intero
Saimo tamo gelado
Lutemos o dia intero
E saimo tamo gelado

O home com a mulé
Quando viu der'um vistido

Alonso vistiu Maurina
Que já tinha irmuricido
Imbrulhô-se cum a capa
Co home tinha trazido

– Vamo lá pra casa
Que a noite depressa passa
Nofrajo in terr' aleia
Oh meu Deus grande disgraça

ROMANCE DE ALZIRA

'Alzir' era uma condessa
Filha de um Conde Aragão
Derna de muito criança
Que tem um bom coração

Coisa que em casa não via
Dá-lhe a ela 'ducação

Quand' Alzir' enterô ano
Seu padrim presenteô
Uma capa de brocates
Que muito caro custô

Alzira pegô a capa
Com muito gosto guardô
Primera vez que butô
Foi à missa de São Pedro

Quando vêi de lá pra cá
Uma criancinh' achô
Tava gélida de frio
E trespassada de dô

Alzira tirô a cap'
E a criancin' imbrulhô
Antes de chegá in casa
A criancinha morreu

Ela chamô o criado
– Conduza ess' inucente
Vá na casa mortuáli'
E faç' um enterro decente

Alzira foi à missa
Do que Agripino vi ela
Enloquiceu de paxão
Alzira entristeu de repente

Ô cumo tivesse tado
Dois ô três mese doente

Alzira sonhô um sonho
Que o pai lhe obrigava
A ela beber fé

Dend' uma tace de âro
Dizendo – Beba qu' é mel
Dend' uma tace de âro
Dizendo – Beba qu' é mel

Alzira recusava
Adiante chegô-lhe um anjo
Dê-lhe um cali de mel

Alzira contô o pai
O sonho que tinha tido
O velho disse – Alzira
'Sé ilusão do sentido

Alzira disse – Meu pai
Eu fico susperendida

Alzira entô pra dento
Abriu o seu santuaro
Juelhô-se foi rezá

Adiante decê-lhe um anjo
Dê-lhe o seguinte recado
Enviado pro Jesus
– Deus do céu mandô dizê

Que aceitasse o casamento
Com' elh' aceitô a cruz
Adiante vinha-te as treva
E atrás mandava-te as luz

Alzira disse – Meu pai
Aceito meu sufrimento

Cumo o sinhô qué
Eu aceito o casamento
Como o sinhô qué
Eu aceito casamento

Era por mês de setembo
O noivo caiu doente
Só vei no mês de novembro
O noivo caiu doente
Só vei no mês de novembro

Arrumaro Alzira
Com maior sartifação
Começou a tempestada
Raio curisc' e truvão

Ali caiu um curisco
No Condado de Aragão

O Duque Agripino
Seguindo para Bruxela

Ia sorrindo com tudo
Tanto gosto tinha nela
Ia sorrindo com tudo
Tanto gosto tinha nela

(...)

– Mardita par' a morte
Você vai só assim tu pagaria
Air mágoa que teu marido trai
Aí ela olhô pra ele
– Muito abrigado meu pai

(...)

O Duque começô a sonhar
Que Alzira lhe dizia
– Agripin' a minha carta o sinhô leu
Martinez foi intregá
E o sinhô num recebeu
Procura que ele ainda tem
E veja o que foi que se deu

(...)

– Senhô Duque Sen ... de Chencheu
A minha carta o senhô leu
Martinez foi intregá
O sinhô num recebeu
Preacure que ele ainda tem
E veja o que foi que se deu

(...)

Gereba: Violão

CABELEIRA

"Mamãe dê-me as conta
Qu' eu fosse rezá
Qu' eu fosse rezá

Papai dê-me a faca
Qu' eu fosse matá
Papai dê-me a faca
Qu' eu fosse matá

Matei dois home
Meu pai non gostô
Meu pai non gostô

Matei quato home
Meu pai me ajudô
Matei quato home
Meu pai me ajudô

Matei seis home
Meu pai não gostô
Meu pai não gostô

Matei oito home
Meu pai me ajudô
Matei oito home
Meu pai me ajudô

Matei nove home
Meu pai não gostô
Meu pai não gostô

Eu matei doze home
Meu pai me ajudô
Matei doze home
Meu pai me ajudô

Eu 'stava na mata
Lá de Sant' Ansão
Lá de Sant' Ansão
Vem um velho passando
Com as conta na mão
Pipoquê-lhe fogo
Fiz pofo no chão

Eu tava na mata
Bem descansadinho
Bem descansadinho
Quando me acordei
Tava amarradinho

— Sinhô delegado
Sinhô general
Sinhô general
Dê-me a minhas arma
Qu' eu quero brigá

Se eu me visse em campo
Com as conta na mão
Com as conta na mão
Esse sordadim
Non m' amarrava não

— Gente feche as porta
Cabeleira e vem
Cabeleira e vem

Matando mulé
E menino também
Matando mulé
E menino também

— Sinhô prisidente
Se dinhero vale
Se dinhero vale
Pegue cinco conto
Sorte Zé do Vale

— Dona seu dinhero
Eu num quero não
Eu num quero não
Seu filho é malvado
Tem mau condição

Matô munta gente
Lá no seu Sertão
Matô dois sargento
Do meu batalhão
Quer' é justiça
Num é peita não

— Tenh' uma criada
Da estimação
Da estimação
Pra seu prisidente
Não tem preço não

— Dona a criada
Eu não quero não
Eu não quero não
Seu filho é malvado
Tem mau condição

Matô munta gente
Lá no seu Sertão
Matô dois sargento
Do meu batalhão
E eu quer' é justiça
Não é peita não

— Tenho um cavalo
Da estribaria
Da estribaria
Pra seu prisidente

— Dona seu cavalo
Eu não quero não
Eu não quero não
Seu filh' é malvado
Tem mau condição

Matô dois sargento
Do meu batalhão
Matô munta gente
Lá no seu Sertão
Eu quer' é justiça
Num é peita não

— Sinhô prisidente
Eu pro sê mulé
Eu pro sê mulé
Abra sua boca
Diga o que qué

— Dona a sinhora
Eu não quero não
Eu não quero não
Seu filh' é malvado
Tem mau condição

Matô munta gente
Lá no seu Sertão
Matô os sargento
No meu batalhão
Quer' é justiça
Num é peita não

— Bença minha mãe
De meu coração
De meu coração
Dê lembrança a Joana
E a mana João

Bença minha mãe
Com munt' alegria
Com munt' alegria
Dê lembrança a Joana
E a mana Maria

Abença minha mãe
Dig' a meu vaquero
Dig' a meu vaquero
Qu'eu vô me livrá
Em Rio de Janero
Qu'eu vô me livrá
Em Rio de Janero

Dona Sirivana
Munto bem vestida
Munto bem vestida
Subiu a palácio
Mas não foi valida
Subiu a palácio
Mas não foi valida

ROMANCE DE RIOS PRETO

Jubileu Filho: Viola de 10 cordas · **Beethoven:** Flauta Transversal

"Rios Preto er' um nego
Vivia no escravidão
Recebeu a liberdade
Deu logo pra valentão
Vivia da cartuchera
E do granadero facão

Eles derom numa casa
Dum pobre pai de familha
Certo é que nós levamos
Ou a mulhé ou a filha

Eles derom numa casa
Duma pobre mulhé só
O home andava osente
Pra cima pa tá e có

Ele mais dois camarada
Conduzira casa em pó
A mulé lhe ofereceu
O cavalo do cercado

– Nós não qué o seu cavalo
Nós tamo tud' amuntado
Nós querem' é a senhora
E dexe de palaviado

– Meu marido anda osente
Pra cima por tá em cá
E argum dia é de chegá
A cabeça pode ir
Mas o corp' é que não vai lá

Quando os home saíro
Aí o home chegô
Mulé munt' envergonhosa
Non lhe quis contá históra

Ai vizinha de mais perto
Contaro na mesma hora
Ai vizinha de mais perto
Contaro na mesma hora

Ele tinha dois cunhado
Lhe querium muito bem
Perparara' as cartuchera
Sem dizê nad' a ninguém
– Aonde você morrê
Certo morremos também

Eles encontrar' um velho
Que do nego deu nutiça
Saíro se penerando
Cum' urubu pa carniça

Eles encontrar' um velho
Segurand' em uma vela
Rios Preto tá na rede
Brincando com uma bela
Subrinha do Pade Armanço
Que robô ela donzela

Os oto tá no escuro
Rios Preto tá no claro
Levar uso peit' in frente
Todos três lhe atirarum
E Rios Preto sartô
Eles pidir' uma luz
Pa Rios Preto caçá

Pu Barroca e pu Baboca
Por ond' ele havia 'stá
– Minha gente eu vos peço
Num me acabem de matá
Me levem pa Esprito Santo
Qu' eu quero me confessá

Os homes grande de lá
Vinheram log' encontrá
D' alegria que tiveram
Sortaro fogos do ar

Entrevista – Dona Militana

Publicado por 23 Janeiro, 2009 por Caburé

Retirado de Diario de Natal

Retirado do blogue
http://grandeponto.blogspot.com/
Entrevista – Dona Militana
Arquivo/MinC

Diário de Natal – Como a Sra. está encarando essa viagem a Brasília e em particular, de estar recebendo essa homenagem?

D. Militana – Em primeiro lugar, meu filho, agradeço a Deus. Tenho confiança nele, no que Nosso Senhor faz por mim, que as pessoas escutem a minha voz. Com perseverança e fé em Deus, a gente consegue tudo. Só depende da fé. Vem gente querendo ouvir por todo canto o que eu guardo aqui. Isso me deixa muito, muito feliz. Vou receber esse prêmio muito satisfeita. É em Brasília, não é?

De onde a Sra. tira a inspiração para buscar na memória os romances que canta?

Vem das coisas que eu ouvia menina, criança, e continuei ouvindo. Eu canto desde pequena. Cantava pras filhas, canto pros netos, pro povo. Assim o povo me ouviu e pediu que eu cantasse mais. Lembro de tudo. De tanta coisa desse mundo de Deus… (Canta um trecho de romance em versos curtos sobre o tempo. Menciona as palavras "relógio" e "casal"). É assim, meu filho. Do que eu lembro, disso que Deus me deu.

A Sra. viajou por vários lugares do Brasil levando seu canto, romances que a maior parte das pessoas nunca tinha ouvido. O que achou dessas experiências?

Graças a Deus me ouvem com muito respeito, batem palma, pedem que eu cante mais. Eles entendem o que eu canto, o que eu falo. É bom saber que gostam da pessoa. Cantei no disco e muito artista veio me acompanhar. Eles também gostam de mim, cantam comigo, vêem o que é importante, têm respeito comigo. O povo parece que sabe o que eu canto. Esses romances.

No CD Cantares a Sra. mostra que tem um repertório de fôlego, variado, e o que é melhor, citado por nomes importantes da música regional. Como é saber que tanta gente de peso reconhece o seu valor?

O que eu tenho, graças a Deus, é essa lembrança. Os artistas, esse povo vem, e sabe o que fazer com esses romances. Eu canto e eles cantam, é assim. Eles sabem o que é importante, dão valor ao que eu sei cantar. Coisa antiga, de muito tempo atrás. O disco (referindo-se ao CD triplo Cantares/Projeto Nação Potiguar) tem muita coisa antiga também, e eu vou fazendo o que eu sei. Sai daqui de dentro. Da cabeça, na voz.

O que a Sra. sente quando se apresenta para o público mais jovem, caso do Festival Música

Alimento da Alma e outros eventos do tipo?

Pessoas moças, criança, jovem, acho que todo mundo gosta do que eu canto. Parece que eles entendem e gostam. Eu já disse: batem palma, querem que eu cante mais, pedem mais que eu cante. É assim. Vou continuar cantando até quando Deus quiser, porque é desse jeito que eu sinto.

A Sra. acha que as pessoas deveriam prestar mais atenção na cultura regional?

Passa muito tempo sem ninguém aparecer. Aí aparece de repente muita gente que quer falar comigo. Só tive mais atenção quando o disco saiu. Depois esquecem, é assim. Mas eu continuo a cantar, com a graça de Deus. A gente não pode parar, não é?

NATAL, SÁBADO, 21 DE MARÇO DE 2009
DIÁRIO DE NATAL
Editor: moisesdelima.rn@diariosassociados.com.br

Dona Militana segue internada

SÉRGIO VILAR
DA EQUIPE DO **DIÁRIO DE NATAL**

ROMANCEIRA

A voz do nosso sertão medieval está calada na UTI do Hospital do Coração. Justo quando completou 84 anos,Dona Militana foi internada com problemas respiratórios.Segundo informações dos médicos,90% das veias da maior romanceira viva do Brasil estão comprometidas. Ainda assim a situação é estável.No hospital, Dona Militana tem rejeitado a atenção que nunca recebeu.Procura mesmo é o cachimbo, companheiro desde a adolescência ou a presença da filha Benedita.

Dona Militana foi internada na tarde de terça-feira no Hospital Walfredo Gurgel e ontem à noite foi transferida ao Hospital do Coração - referência no estado - após subida na pressão. O acompanhamento assistencial é fornecido pela prefeitura de São Gonçalo do Amarante. A imagem viva de uma Europa quase lendária,repleta de princesas, cavaleiros e Cruzadas recebeu também,em fins de fevereiro,a aprovação do projeto de lei complementar à lei federal para concessão de pensão vitalícia à romanceira, da ordem de R$ 1,5 mil. O PL de autoria do prefeito de São Gonçalo do Amarante, Jaime Calado, procurou recuperar o desprezo quase vitalício do maior ícone do folclore brasileiro,reconhecido até pelo presidente Lula,quando recebeu de suas mãos,em setembro de 2005, a Comenda Máxima da Cultura Popular,em Brasília. Até então, Dona Militana vivia com o irrisório salário da filha Benedita. Pouco dava para o sustento. Assim vive seus últimos anos, em residência humilde no bairro de Santa Terezinha,próximo ao sítio Oiteiro onde nasceu e cresceu,em Santo Antônio dos Barreiros. Segundo o assessor da prefeitura de São Gonçalo,Wagner Varela,Dona Militana resistiu à internação. Os problemas respiratórios da romanceira foram diagnosticados em 2007. Desde então a voz aguda, meio roca já registrada em três Cds intitulado *Cantares*,organizados pelo projeto Nação Potiguar, está fraca. Wagner ter acompanhado Dona Militana desde o início da atual gestão municipal e tem registrado em câmara digital o último momento em que a romanceira cantou seus romances,em dezembro de 2008.‘‘Vamos esperar ela sair do hospital para viabilizar o projeto de documentário que iríamos iniciar’’, disse.

ROMANCES

Para se ter idéia do arquivo valioso guardado na mente ainda ativa de Dona Militana, basta citar o período de origem dos romances. Estes poemas musicados surgiram na Europa durante a Idade

Média, no início do século passado. Época das Cruzadas. Era a fase áurea da cavalaria. E as bravuras de cavaleiros cristãos deram origem às canções celebrativas de grandes feitos traduzidos em verso e canto. Eram longos poemas.Alguns com centenas de estrofes. Sem o advento da imprensa, eram transmitidos oralmente e perpetuados pela memória popular. Estes romances receberam denominações diversificadas nos países europeus. Na Espanha e Portugal ganharam maior projeção, chamado romanceiro ibérico. O folclorista e poeta Deífilo Gurgel define
com melhor precisão a importância do ‘‘fenômeno’’ Dona Militana: ‘‘Quando escutei e gravei um romance chamado *O Milagre do Trigo,* cantado por Maria José (como é conhecida a romanceira no sítio Oiteiro) achei que era importante.Comecei a conversar com amigos meus que trabalham com romances também e ninguém conhecia.Outro amigo,Bráulio Nascimento, o papa do romanceiro no Brasil, conhecia em forma de conto popular, não versificado e cantado como eu gravei. Fui pra um seminário em Sergipe. Tinha outros estudiosos do mundo todo lá.Conversando com o português J.J Dias Marques, falei desse romance e ele disse que conhecia. Falou que na biblioteca da universidade tem várias cópias, mas tudo em espanhol. Não havia nada em português; nada.E Dona Militana sabia,e em versão muito bem conservada. Por aí vemos a grandeza dessa figura’’. Dos 20 filhos de Dona Militana, sete estão vivos.Nenhum se interessou em perpetuar os saberes da romanceira já repassados pelo pai, seo Atanásio Salustino do Nascimento. Talvez pelos motivos verificados nos quatro cantos do Estado ou do país: a falta de estímulo, incentivo do poder público à mais genuína tradição popular.

O POTI
EDIÇÃO DOMINICAL DO DIÁRIO DE NATAL - 26 DE ABRIL DE 2009

MUITO mais

ESPECIAL DURANTE VISITA DA REPORTAGEM DE O POTI, DONA MILITANA CANTA VERSOS INÉDITOS, DESCONHECIDOS ATÉ PELO FOLCLORISTA DEIFILO GURGEL

GUARDIÃ DOS ROMANCES

SERGIO VILAR

O romance de Dona Militana com a vida ainda é musical. A trilha sonora da maior romanceira do Brasil cada vez mais fica restrito aos Cds já gravados com 33 raridades poéticas musicadas da Idade Média - época das Cruzadas. A guardiã deste tesouro medieval tem esquecido as cantorias entoadas pelo pai Atanásio Salustino durante a colheita na roça, embora cante só e aos ventos alguns improvisos e romances, no quintal da casa humilde situada na comunidade Santa Terezinha, em São Gonçalo do Amarante. Um dos maiores estudiosos do romanceiro do país, o folclorista Deifilo Gurgel, acredita na remota possibilidade do conhecimento de outros romances por Militana. A equipe de O Poti promoveu esta semana o reencontro entre estas duas figuras presentes na história do folclore potiguar. Na despedida, a surpresa. Dona Militana canta uma estrofe do que pode ser um romance inédito, desconhecido pelo próprio Deifilo.

O arquivo vivo do romanceiro ibérico guardado por Militana mereceu admissão na Ordem do Mérito Cultural na classe Cavaleiro das mãos do presidente Lula, em 3 de novembro de 2005. A comenda foi concedida a nomes como Oscar Niemeyer pela contribuição à cultura brasileira. Para dimensionar o porquê do merecimento há que mencionar a origem dos romances, datados dos primeiros séculos do milênio passado. Foram transmitidos oralmente e perpetuados pela memória popular. Na Espanha e Portugal ganharam maior projeção, chamado romanceiro ibérico. Segundo Deifilo, ao Brasil foram trazidos cerca de 100 romances, alguns longos com centenas de estrofes, os quais aproximadamente 50 foram descobertos e catalogados pelo folclorista. Destes, 33 pertencem ao conhecimento ruralista-medieval de Dona Militana.

Alguns romances impressionam pela raridade. Caso do intitulado O Milagre do Trigo, cantado por Maria José (como é conhecida a romanceira no sítio Oiteiro, onde nasceu e morou até o ano passado). Deifilo comumou com estudiosos do romanceiro do Brasil e exterior. Ninguém reconheceu o romance. Brásilio Nascimento, o papa do romanceiro no Brasil, conhecia em forma de conto popular, não versificado e cantado como foi gravado. O português J.J. Dias Marques afirmou que na biblioteca da Universidade de Portugal há várias cópias, mas tudo em espanhol. Nada em português. "E Dona Militana sabia em versão muito bem conservada. Por aí vemos a grandeza dessa figura", destaca Deifilo.

Durante a visita da reportagem na manhã da última quarta-feira, Dona Militana cantou versos inéditos. Segundo Deifilo, as palavras podem ser improvisação ou o início de algum romance desconhecido. Diz a letra: "Irmão só sou assim por tua ingratidão. Dois palitos de angicos tiraram tua visão; tiraram sem dó tua visão". A surpresa maior pelo ineditismo do verso deixou Deifilo anestesiado a princípio. E causou estranhamente também pela quebra de silêncio repentino. Militana estava para poucas conversas naquele dia. Contou feitos de valentia de sua infância pobre, longe dos atos heróicos da nobreza, das cavalarias, príncipes e jornadas dos romances que canta. Não quis cantar. "Quem canta de graça é gaio para alegrar terreiro", sapeceu a romanceira contra a insistência de todos.

Por trás das palavras rudes e das valentias relatadas quando a peixeira acompanhava a romanceira nas idas e vindas à roça ou à cidade fazer feira, Militana guarda doçura. Ria envergonhada com a mão na boca aqui e acolá, como quando Deifilo contou da viagem feita a Sergipe para seminário sobre o romanceiro. "Pedia para ela deixar de fumar o cachimbo no carro, mas não tinha jeito. Ela é geniosa". E o cachimbo talvez seja a maior falta da romanceira após a delicada cirurgia que passou há poucas semanas. A romanceira foi internada com problemas respiratórios quando completou 84 anos, no último 19 de março. Na data em que recebeu a primeira mensalidade da pensão vitalícia conseguida junto à prefeitura ela foi submetida à angioplastia para desobstruir as veias, já com 90% comprometidas.

A recuperação do pós-cirúrgico surpreendeu qualquer estimativa de melhora. Dona Militana está "tinindo". A filha Benedita - a única dos sete filhos vivos que mora com a romanceira - espera mais tempo para armar a convidativa rede no quintal, tão apreciada pela mãe. É lá, embaixo da mangueira onde Militana passa praticamente o dia, ao redor de patos, coqueiros e a visão do Oiteiro onde morou mais de 80 anos e insiste em querer voltar, mesmo o lugar rodeado de barulho de bares, alcoolatras, drogados e da casa repleta de batentes já obstáculos à romanceira. Sentada na cadeira, Dona Militana canta para ninguém ou para recordar. O olhar é atento a qualquer movimento nas redondezas do cercado. Nos olhos cismados, o retrato de quem viveu jornadas reais, sem as aventuras romanceadas que a tornaram famosas no Brasil.

DONA MILITANA, 84 ANOS, MOSTRA SAÚDE EM SUA CASA EM SÃO GONÇALO DO AMARANTE APÓS PASSAR POR UMA ANGIOPLASTIA

Leia mais na página 16

"Tudo bom de ficar bom"

■ Continuação da capa

A reclamação do título foi a primeira frase de Dona Militana ao cumprimento da equipe quando adentrou sua residência. Ela surgiu pela lateral da casa, vinda do quintal. Caminhava de mãos para trás ao lado da filha Benedita. A bateria de cliqués do fotógrafo assustou a romanceira. "Tá pensando que tenho medo de homem?". As canções de improviso em seguida denotavam o espírito valente, atrevido. Sob o pedido do fotógrafo para se posicionar atrás janela da casa de taipa construída no quintal para a neta, ela disse: "Sou besta de entrar pra levar bofete de lá pra cá?". E os risos pareciam provocação: "Se mangar de mim eu mango de você, com o buchão maior que o meu".

Após tanta negligência em responder as perguntas, Dona Militana interrompe a conversa informal entre o repórter e Deífilo Gurgel para contar lembranças infantis e suas histórias de braveza. "Trabalhei foi muito pra ajudar papai. Ia de madrugadinha pra banda de Maçaranduba. Quem colhia o que ele plantava era eu, num era outro não. Foi muito roçado nesse mundo de meu Deus". E sobre divertimentos... "Papai não deixava sair nem pra missa. Cachorro que anda muito apanha pau e rabujo. Quando muito papai mandava comprar na cidade. Ele cuspia no chão e dizia que voltasse antes de secar ou tava ferrado. Brincava muito era no terreiro de casa; cantava a Margarida...".

Dona Militana se empolgou ao contar sua versão de Maria Bonita: "Um dia papai disse pra eu ir no Breu, no outro lado do rio, buscar açucar. Tinha que passar a levada. Quando chegemo no carro de boi tinha um sujeito perto que soltou uma liberdade. 'Quer morrer?', eu disse com a navalha na mao. Quando ele desencostou da aninga (árvore) e veio pra cima, plantei-lhe as mão no peito e ele caiu dentro do poço. 'Se vier em cima de novo eu lhe mato', avisei. O cabra era medonho de cabido", contou a romanceira, para o sorriso escancarado do amigo Deífilo. Para depois reclamar: "Ainda hoje homem num me tira coragem. Mas se eu tivesse solteira talvez tivesse minha saúde".

D'Paco/DN

Dona Militana, com espírito valente: "Tá pensando que eu tenho medo de homem?", diante de uma bateria de cliques do fotógrafo

Maria José, como é conhecida, casou aos 15 anos. Dos 20 filhos paridos, sobraram sete. Sao 65 netos, 60 bisnetos e três tetranetos. Nasceu em Barreiros, em São Gonçalo do Amarante. Segundo Deífilo, o Oiteiro, onde viveu, foi herança do avô Joaquim. As terras foram recebidas em troca de um cavalo alazão. O Oiteiro passou para seu único filho homem, Atanásio, e deste, para a filha Militana. Até os 66 anos, a romanceira era desconhecida no panorama cultural potiguar até ser descoberta por Deífilo. Em 8 de abril de 1991, gravou versões dos mais importantes romances ibéricos. Foram 17 no primeiro dia, incluindo *Paulina e D. João*, inédito nas coleções brasileiras. Em dezembro do mesmo ano viria a cantoria de *O Milagre e o Trigo*.

Em 1997 foi gravado um Cd com parte dos seus romances, *Violeiros & Cantadores*, pelo governo de Sergipe. Em Natal, pela Fundação José Augusto e Hélio Galvão, em parceria com o Scriptorin Candinha Bezerra, foram gravados dois Cds: *Romances & Cantos de Excelências* e *Cantares*, este último, em 2002.

DIÁRIO DE NATAL
MUITO
NATAL, SÁBADO, 7 DE FEVEREIRO DE 2009
Editor: moises@diariodenatal.com.br

Uma pensão vitalícia para Dona Militana

A voz do nosso sertão medieval finalmente receberá uma nesga de dignidade. Aos 84 anos do segundo tempo, a romanceira mais importante deste brasil-baronil - Dona Militana - pode receber uma pensão vitalícia. Este verdadeiro elo perdido (achado pelo folclorista Deífilo Gurgel no início da década de 90) de uma Europa de lendas, princesas e cruzadas recentemente passou mal em evento realizado no Teatro de Cultura Popular Chico Daniel e foi internada. No hospital ela apresentou uma carteira de um plano de saúde, supostamente pago pela prefeitura de São Gonçalo do Amarante. Mas o cartão está cancelado por falta de pagamento.

Tomado conhecimento pelo prefeito de São Gonçalo do Amarante, Jaime Calado, ficou determinado o acompanhamento por uma equipe médica da secretaria municipal de Saúde e envio permanente da medicação necessária à romanceira. A voz de Dona Militana está embargada e quase inaudível devido a pouca força física, resultado dos seus 84 anos. Militana Salustino tem a saúde debilitada, hipertensão e sofre com grave problema respiratório, que dificulta a oxigenação do seu cérebro. O Projeto de Lei de autoria do prefeito Jaime Calado foi enviado à Câmara dos vereadores e visa criar pensão vitalícia para Dona Militana, dando a ela independência financeira para evitar mais constrangimentos.

"É o mínimo que nossa cidade pode fazer por ela. Não vamos permitir que ela se sinta abandonada", disse o prefeito. Além da pensão que deve ser aprovada na próxima semana, tem sido providenciada uma forma de preservar os romances de Dona Militana. Assim que estabelecer [illegible], ela deverá gravar todos os romances para o registro histórico. O Projeto Nação Potiguar - parceria entre o Scriptorin Candinha Bezerra e a Fundação Hélio Galvão já realizaram trabalho de pesquisa e gravação do triplo Cd *Cantares* - registro de romances de Dona Militana. O álbum mereceu reverências em diversas matérias nacionais. O material apresenta 100 páginas no encarte, entremeadas por partituras, fotos e transcrições e apresenta 54 faixas de canções até então perdidas no tempo nos tempos ibéricos de nunca mais.

DESCOBERTA

Quando Deífilo Gurgel realizou sozinho um levantamento da cultura popular no Estado em 1975, uma das pessoas entrevistadas foi Atanásio Salustino do Nascimento, pai de Maria José. "Ele cantou para mim todas as jornadas do Fandango. Tinha inclusive um Boi (Calemba) do fim da década de 1920, que ele apresentou na Redinha para Mário de Andrade ver e documentar, na presença de Cascudo".

O tempo passou. Em 1985 Deífilo iniciou projeto pela UFRN para levantamento do romanceiro no Rio Grande do Norte. Lembrou de Atanásio. "Se ele não se interessava pelos romances pensei que as filhas podiam. Quando cheguei em Oiteiro, o pessoal lá me indicou Militana. Ela disse que sabia alguma coisa, naquele jeitão de auto-suficiência, quase displicente".

Deífilo gravou os romances. "Ela cantou até não parar mais. Quando achava alguém que cantasse dez romances já ficava satisfeito. Dona Militana cantou 33. Em Rio do Fogo tem também excelente romanceira: Dona Juvina Monteiro. Ela cantou 20 romances pra mim. É também sensacional". E continuou: "Depois houve jornada de cultura ibérica, em Sergipe. Me convidaram para eu falar do romanceiro daqui e condicionei levar Militana. Fomos de carro, mas eu pedi o favor de ela não fumar o cachimbo. Ela achou graça, mas fumou. Ela não tem meias medidas. Ela é realmente um fenômeno no panorama do folclore potiguar".

Inara Lima/DN

Militana deverá ter pensão de S. Gonçalo