

## **Literatura Oral e Cultura Popular: passando em revista velhos temas**

Vanusa Mascarenhas  
Vice-Presidente da Comissão Baiana de Folclore (Gestão 2009-2012)

As abordagens contemporâneas a respeito da cultura popular e da literatura oral vêm sendo produzidas sob muitos cuidados e, muitas vezes, de modo contrastante. Considerando a maneira como se acercam das temáticas em questão, duas vertentes podem ser visualizadas, uma mais tradicional adotada pelos defensores das pesquisas de campo preocupados apenas com a coleta e registro de manifestações de uma cultura, segundo eles, em vias de extinção, e uma mais revolucionária ocupada pelos estudiosos empenhados em apontar os erros dos folcloristas e comprovar a existência de produções culturais populares diversificadas e contemporâneas que se mesclam e se refuncionalizam a partir do contato com outras produções.

Ainda em formação temos um terceiro campo discursivo que, mesmo de modo incipiente, propõe-se a repensar a constituição do saber que denominamos “cultura popular”. Nesta nova proposta desconfia-se das interpretações que apresentam essa cultura como instância espontânea e originária e indaga-se como e em quais circunstâncias determinados acontecimentos culturais foram agrupados e relacionados a este princípio organizador. A atenção recai, portanto, sobre a textualidade produzida, ou melhor, sobre as regras que a regem. Colocando em suspensão conceitos considerados essenciais e originários criam-se possibilidades de interpretações desierarquizadoras acerca da literatura oral e da cultura popular.

Circundam essa discussão as formações conceituais, de modo que termos como “cultura popular” e “literatura oral” têm sido constantemente discutidos e até evitados nos discursos de estudiosos contemporâneos. Stuart Hall, por exemplo, inicia o texto *Notas sobre a desconstrução do popular* informando ao leitor suas dificuldades com o termo “popular”, as quais, segundo ele, são tão grandes quanto à apresentada pelo termo “cultura”. Sem se ater a uma categoria específica da cultura popular, o autor problematiza as definições usuais do termo “popular”. A primeira delas considera popular tudo que as massas consomem e apreciam; a segunda nomeia como popular tudo que é produzido pelo povo e que o identifica enquanto tal: cultura, valores, costumes e mentalidades. Insatisfeito com tais definições, Hall opta por uma terceira que elege como ponto nevrálgico a tensão dessa cultura com a cultura dominante, assumindo uma postura não totalizadora, considera as práticas culturais como construtos

móveis que são ressignificados e reapresentados a depender das linhas de força que os atravessam.

Um outro autor também preocupado com a forma como tem sido desenhado um campo conceitual acerca da cultura popular é Michel de Certeau, no texto *A beleza do morto*, por exemplo, sinaliza que alguns discursos reconhecidos como defensores das práticas populares agem sorrateiramente silenciando-as e excluindo-as. Assim, produções literárias como o cordel, objeto do qual se ocupa o autor, não teria caído em desuso na Europa pelo avanço da literatura folhetinesca, teria sido tirado de circulação pelos sistemas de censura por considerá-lo perigoso e desordenador.

A discussão empreendida pelos autores explicita um interesse não só em deslocar o entendimento da cultura popular como algo a parte das relações de poder, situada sempre no passado, mas um desejo de alojá-la no espaço do jogo, passado-presente, das negociações; das emergências. Uma operação desconstrutora que deixa em suspenso o próprio termo “popular” e, retirando-lhe a função apriorística, trata-o como conceito construído a partir de relações de poder e de saber, e, considerando os dispositivos acionados nesse processo, expõe como historicamente vem sendo produzida uma dizibilidade sobre ele. Não se trata, pois, de uma solicitação para que as pessoas revejam a forma como se referem às manifestações artísticas consideradas populares, mas propõe um olhar estrábico sobre elas, ou melhor, sobre o construto imagético e discursivo denominado cultura popular, considerando-o a partir da definição de outra instância: o não-popular, sinalizando não serem as fronteiras que os separam naturais, nem estanques, e sim intercambiáveis e em constante processo de redefinição.

Inquieta com essas questões é que me proponho a discutir como a literatura oral passou a fazer parte desse campo epistemológico e como os enunciados que conectam essa produção literária às categorias popular e folclore têm sido redefinidos e reorganizados de modo a instituir um agrupamento discursivo aparentemente soberano e natural.

Percorrendo as introduções das coletâneas de “contos orais” organizadas no Brasil em diferentes épocas percebemos terem seus autores e ou organizadores enfatizado muito mais o pertencimento desses textos à categoria popular do que à oralidade sendo inclusive comum o termo conto vir acompanhado do vocábulo popular ao invés de oral como se estes fossem sinônimos, ou a oralidade elemento secundário na classificação realizada. Todavia, quando rastreamos a emergência, de tais termos

percebemos que não seria possível pensá-los desse modo sem certo anacronismo, do mesmo modo compreendemos não ser esse enlace natural, nem gratuito. Assim, tentaremos nesse trabalho, seguindo as instruções de Foucault:

(...) desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. E ao invés de deixá-las ter valor espontaneamente, aceitar tratar apenas, por questão de cuidado com o método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos. (FOUCAULT, 2007, p. 24)

Sem remontar à Grécia e a outras sociedades antigas, podemos considerar que na Europa entre 1500 e 1800 tivemos mudanças substanciais de ordem econômica, social e política. Crescimento da população, intenso processo de urbanização sem contar que, em 1500, mais de 250 centros contavam com gráficas montadas, sinalizando para uma produção de livros em contínuo crescimento (BURKE, 1989, p. 272), e, embora não possamos generalizar, ouve um considerável aumento no processo de alfabetização, assim como no acesso das classes populares a materiais impressos. No curso desses séculos, segundo Peter Burke, as classes superiores abandonam progressivamente a cultura denominada do povo às classes baixas, inventado o conceito de cultura popular, cuja abrangência era basicamente a produção dos camponeses.

O início da Idade Moderna poderia ser assim considerado um divisor de águas no modo de organização da cultura na Europa, todavia essa retirada não foi abrupta, nem definitiva, de modo que poderíamos apontar todo o século XVI como de transição, marcado pela biculturalidade. A participação das classes mais abastadas ou cultas na cultura popular era ainda corriqueira na vida européia, fossem nas comemorações coletivas ritualizadas, ou mesmo em manifestações culturais nos espaços urbanos. Escritores notificam que, nas cidades, ricos e pobres, nobres e plebeus partilhavam, muitas vezes, o mesmo espaço na praça para ouvir sermões, contadores de histórias, cantadores ou assistirem a apresentações de palhaços populares cujos espetáculos aconteciam tanto na rua como nos palácios. O gosto pelas novelas de cavalaria e as histórias contadas nos folhetos de cordéis, assim como a crença em curandeiros e objetos de cura e proteção, hoje considerados folclóricos, eram vivências de ambas as classes.

Esse convívio cultural, todavia, não deve ser entendido como convivência harmoniosa entre as diferentes classes sociais européias, acontecia que, sendo o acesso de muitos nobres e clérigos à escrita e à tradição que ela comportava restrito, o estilo de

vida de alguns deles não era muito diferente do estilo dos menos favorecidos, como afirma Peter Burke:

[...] existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. [...] Assim, a diferença cultural crucial nos inícios da Europa moderna estava entre a maioria, para quem a cultura popular era a única cultura, e a minoria, que tinha acesso à grande tradição, mas que participava da pequena tradição enquanto uma segunda cultura. (BURKE, 1989, p. 55)

Podemos afirmar que o interesse pela cultura popular enquanto objeto de curiosidade e estudo surge quando as pessoas das classes abastadas vão acessando com mais facilidade os códigos da “grande tradição”. Transformando seu modo de vida a elite deixa de participar das culturas populares, retirada que transforma a cultura, da qual também faziam parte, na cultura do outro. E mais, na parte de si a ser extirpada para garantir e justificar o seu pertencimento a uma alta cultura que ora se estabelecia.

Segundo historiadores emerge, a partir do século XVII, a figura do antiquário, primeiro intelectual empenhado em compilar e ordenar as antiguidades e os costumes populares, todavia, dada às discordâncias quanto aos objetos de estudo e aos interesses nas pesquisas não conseguiram formar uma sociedade coesa. Para alguns o estudo deveria contemplar apenas a cultura dos povos antigos, para outros os costumes da vida popular apresentavam maior relevância e, mesmo quando se ocupavam deste último, discordavam quanto aos objetivos; alguns se restringiam a apontar os erros e as credices de tais classes, outros a separar os costumes aceitáveis, portanto, permitidos dos inaceitáveis, que deveriam ser censurados. Assim, cria-se uma rede discursiva atravessada por um desejo de poder e controle que se imputa o direito de dizer quem era esse outro.

No século XVIII os românticos envolvidos com questões nacionais, exaltaram as manifestações populares, concebendo-as repositórios dos valores “autênticos” da nação. A cultura popular passa então a ser vislumbrada como mantenedora de símbolos culturais existentes em um tempo anterior à modernização. Essa suposta valorização das formas artísticas populares reconhecia como tais as produções rurais, tidas como anônimas e localizadas na “origem” da nação. Eram o natural e o local opostos ao artificialismo e universalismo da ilustração para a qual as manifestações da cultura popular eram permeadas de superstições e ignorâncias que, por estarem fora do âmbito do conhecimento ilustrado, traziam consigo o princípio da desordem.

Empenhados na operação delicada que era atar o passado ao presente, o tradicional ao moderno a cultura popular é acionada para aproximar, familiarizar, passado e presente de modo a plasmar a idéia de que

“[o]s elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno.” (HALL, 2003, p. 53).

Para responder às necessidades de formação dos estados nacionais na Europa, cuja ação buscava abranger todos os estratos da população (CANCLINI, 1997, p. 208), o povo é incorporado em fins do século XVIII e início do XIX como referente no debate moderno. É importante ponderar, contudo, que a criação de mecanismos para distinguir as pessoas do povo das pertencentes ao bloco do poder antecede esse período. Do mesmo modo, as produções culturais que mediarão e separarão concomitantemente essas duas instâncias sociais, variaram a depender do momento histórico, dos valores em voga e dos meios de produção e circulação. Permanece, entretanto, em todas essas situações a dinâmica do jogo, do qual essas duas instâncias sociais participavam usando estratégias diversas, pois, como pontua Martín-Barbero:

[o] processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos pôr-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma “indústria” de narrativas e imagens, vai se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia nem contra-hegemonia – sem circulação cultural. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 154)

Não podemos perder de vista que essa invocação do povo para legitimar o poder da burguesia tratou-se, como percebemos nas palavras de Martín-Barbero, de uma conjuntura que, usando como estratégia organizacional uma falsa inclusão, operava um processo velado de exclusão. Era uma incorporação aparente e incômoda, pois, se de um lado as classes populares importavam por validar um governo democrático, por outro, incomodavam por representar a parte da sociedade considerada inculta.

Essa conjuntura político-social tornava imprescindível uma categorização do que deveria ser considerado popular, a fim de legitimar o culto e firmar a diferença e a distância entre o povo e o bloco do poder. Nesse propósito, a cultura entra em cena

como espaço de luta no qual os bens simbólicos são negociados com o intento de serem estabelecidas e justificadas as diferenças de classe.

Em se tratando do agenciamento da cultura popular nesse processo flagramos um movimento homogeneizador e de mumificação baseado na tentativa de apagamento das diferenças e na supressão dos sinais modernizadores. Nesse propósito negligenciava-se a nova configuração dos espaços ditos populares a partir da inserção de novas tecnologias. Desconsiderava-se também o movimento de incorporação desencadeado pela plasticidade das culturas que, em contato com outras produções tende a incorporá-las, alterando-se e fazendo eclodir uma pluralidade de linguagens que desestabiliza saberes cristalizados, requerendo outros olhares.

Em 1848 os estudos da cultura popular são rearticulados com a introdução neste campo discursivo do termo folclore em substituição à denominação “antiguidades populares”. Empenhados em “[...] situar o conhecimento do popular dentro do ‘espírito científico’ que anima o conhecimento moderno.” (CANCLINI, 1997, p. 208), os estudos folclóricos desse período, feitos por intelectuais nostálgicos da transmissão oral, que a viam diminuta com a leitura dos jornais e dos livros, compreenderam o registro por escrito de textos produzidos pelo povo, principalmente em áreas rurais, “celeiro” de tradições seculares em possíveis vias de extinção. A palavra de ordem era resgate, buscava-se o que nomeavam como genuíno, os costumes e os textos populares que ainda não haviam sido tocados pela cultura massiva. Era uma corrida para compilar e ordenar o saber popular em suas diversas manifestações consideradas tradicionais.

Em se tratando de literatura, esses trabalhos hierarquizaram duas instâncias literárias: a popular, formada, sobretudo, por textos orais, considerados simples e espontâneos, produzidos por e para pessoas de gosto não refinado; e a erudita, vista como rebuscada e elaborada por escritores letrados e cultos dirigida a um público de igual status. Nesse entendimento, às categorias oral/escrito foram vinculadas a idéia de popular e erudito, atribuindo à oralidade traços legitimadores da supremacia da escrita. À criação oral foram atribuídas designações como naturalidade, pureza e anonimato, como se essas produções fossem constituídas de matéria inerte e amorfa, nascidas nas classes populares, principalmente do meio rural. Em contrapartida, o texto escrito era concebido como resultante de um processo de laboração e aprimoramento. Assim os discursos produzidos acerca da literatura oral têm sido lastreados em sistemas dicotômicos mantendo-se pela exposição ostensiva de imagens cristalizadas em

convergência com os discursos que tratam a matéria popular a partir de preceitos negativos.

Como pudemos perceber aos antiquários, românticos e folcloristas foram atribuídas especificidades a fim de diferenciá-los, num contínuo cuja pretensão era estabelecer as mudanças nos estudos da cultura popular. Todavia, ao revisitarmos a emergência desses intelectuais e alguns de seus enunciados percebemos que, operando por meio de oposições binárias e adotando uma postura etnocêntrica, silenciaram os produtores da cultura popular, além de atrelar tais manifestações à ordem do baixo e do vulgar, escolhas que certamente não foram gratuitas, nem tranqüilas, mas envoltas em lutas, vitórias, dominações e regidas por procedimentos de controle, pois, como afirma Foucault

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAUT, 2003, p. 8-9)

Regia, pois, esses enunciados, encharcados de uma vontade de saber e de controle, o princípio da separação e da rejeição. O espaço de fala das pessoas das classes populares, deixou de ser o espaço das ruas, das festas, da individualidade, marcada pela presença do corpo e da voz – *performance* – para ser a fala da tradição, anônima. Nesses termos, contar uma história nada mais era do que a repetição de algo ouvido ou a transmissão de um saber memorizado a ser resguardado e monitorado pelo antiquário e pelo folclorista ou no máximo recriado pelo romântico. Assumindo uma atitude prescritiva o intelectual separava, segundo a moral dos bons costumes, os saberes populares, e, aqueles considerados perigosos eram transformados em superstições, caindo no nada, na descrença. Assim como a palavra do louco, a palavra das pessoas das classes populares podia ser considerada nula e não ser acolhida, não tendo verdade nem importância. (FOUCAULT, 2003, p. 11-12). Podia também ser acolhida e transformada na fala de todos, numa voz coletiva a ser mencionada conforme solicitassem as circunstâncias.

Aqui no Brasil as pesquisas da cultura popular têm como marco a obra *Contos populares do Brasil* de autoria de Silvio Romero, publicada inicialmente em Portugal (1885) e posteriormente no Brasil (1897). Na introdução da obra, com o título *Origens de nossa poesia e de nossos contos populares*: portugueses, índios, africanos e mestiços, Silvio Romero apresenta os princípios norteadores de sua pesquisa: estabelecer os

agentes criadores e os transformadores da literatura oral, detectar nas relações estabelecidas entre raças inferiores e superiores os autores diretos e os indiretos. É a busca incansável da origem que vislumbra na figura do português a fala matricial, o que se confirma, segundo o autor, com o estudo comparativo das versões e a constatação de versões portuguesas registradas anteriormente por outros pesquisadores. Acerca da participação das três raças assim se posiciona: “[o]s autores diretos, que cantavam na língua como sua, foram os portugueses e os mestiços. Quanto aos índios e negros, verdadeiros estrangeiros, e forçados ao uso de uma língua imposta, a sua ação foi indireta, ainda que real.” (ROMERO, 1985, p. 16). O mestiço alçado a categoria de transformador teria congraçado as raças de modo que todas saíram vitoriosas não havendo, segundo o autor, vencidos nem vencedores.

A dificuldade apontada por Romero para considerar a existência da poesia africana e indígena, bem como a transmissão destas à população da época de sua pesquisa, era a ausência de registros escritos. A visão escriptocêntrica do autor, bem como sua filiação a metodologia de pesquisa dos folcloristas, acabou por validar a poesia apenas em sua uma dimensão palpável, visual, sem se atentar para o anacronismo cometido quando se exige para o reconhecimento de tradições orais um registro escrito. Não obstante essas dificuldades, são registrados por ele os contos que classifica como de origem indiana e africana.

Colocando-se como arguto pesquisador, empenhado na questão classificatória arvora-se a definir as origens dos 81 contos escritos, entre: de origem européia, indígena e africana e mestiça. A preocupação parece ser, sobretudo, com a questão nacionalista, segundo a qual nomeia como nossa “[...] todas as cantigas que não encontram correspondentes nas coleções portuguesas, como todos os romances sertanejos, muitas xácaras e versos gerais de um sabor especial.” (ROMERO, 1985, p. 16). A contribuição do negro também é ressaltada, aliás, é assunto que ocupa grande parte da introdução:

Os negros também contribuíram com seu contingente, e diversos contos de proveniência sua correm entre nós. Não são tão fantasiosos, como os portugueses, que se prendem ao vasto ciclo de mitos arianos, os mais belos da Humanidade; mas têm uma certa ingenuidade digna de ser apreciada. (ROMERO, 1985, p. 16)

A proposta de Romero, em conformidade com as regras da *formação discursiva nacional popular* e o *dispositivo da nacionalidade* que a sustentou, compreende a escavação do popular na busca da “essência” nacional, radicando as origens da nação em um tempo longínquo em que existia um povo puro e criativo. Em prol desse *nós*

nacional, o sujeito é silenciado nos textos da coletânea, nada é informado acerca dos contadores, constando apenas o estado brasileiro de onde provém o conto. O texto é, portanto, registrado não como produção cultural contemporânea da época, mas como antiguidade, marca das raças formadoras da nação. Nessa perspectiva, o texto oral seria produto apenas da memória coletiva, herdada da tradição, desconsidera-se o encontro desta com a subjetividade de quem a revive no momento da *performance*, evento único e irrecuperável, no qual o texto é simultaneamente recebido e produzido. Como se a forma presente do texto independesse do modo como foi apreendido, da seleção dos elementos lingüísticos e temáticos feita pelo intérprete, da maneira como irá articulá-lo e apresentá-lo, esquece-se que uma vez contada a narrativa só existe enquanto potencial a ser narrado.

Em consonância com o pensamento de Silvio Romero, Câmara Cascudo, um dos folcloristas mais atuantes de sua época, assim define a atuação do folclore, “[...] ele recolhe e estuda a produção anônima e coletiva é um dos altos testemunhos da atividade espiritual do Povo, em sua forma espontânea [...]” (CASCUDO, 1986, p. 15). No prefácio do livro *Vaqueiros e Cantadores*, ao relatar as mudanças operadas no sertão a partir de 1911, profetizava o fim da cultura “autêntica” do povo sertanejo que, segundo ele, seria esmagada pelo progresso. Assumindo uma postura salvacionista e imbuído de grande benevolência, por ter vivido no sertão de outrora, cuja cultura, considerada “autêntica” estava prestes a desaparecer, coloca-se como o detentor e guardião desse saber tradicional ameaçado.

Nesse intento, reúne no livro citado “[...] o que foi possível salvar da memória e das leituras para o estudo sereno do Folclore brasileiro.” (CASCUDO, 1946, p. 11). O saudosismo latente na obra de Cascudo leva-o a desconsiderar o processo de reformulação empreendido pelos agentes dessa cultura, quando interagem com as forças da modernidade. O receio da descaracterização faz com que, a essa cultura, só sejam permitidas modificações sem interferências externas, principalmente da cultura massiva, e as trocas só são bem vistas, sem perigo de descaracterização, quando começam e terminam no círculo fechado da tradição.

Em seu prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*, publicado em 1983, Cascudo, ratificando a dicotomia norteadora dos estudos sobre oralidade e cultura popular, assim se posiciona, “[...] ao lado da literatura, do pensamento intelectual letrado, correm as águas paralelas, solitárias e poderosas da memória e da imaginação popular.” E acrescenta acerca do processo de criação do conto oral “[a] memória conserva os traços

gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa.” E conclui, “[o] princípio e o fim das histórias são as partes mais deformadas na literatura oral.” (CASCUDO, 1986, p. 15). Essa suposta liberdade do sujeito enunciatador que, ao apropriar-se da tradição, recria o texto é interpretada como deformação, de modo que as mudanças não são concebidas como operações que potencializam a narrativa e seu criador.

Na concepção de Cascudo, para um conto ser considerado oral é necessário que ele “[...] seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo.” (CASCUDO, 1986, p. 15). Em suma, não há espaço para a subjetividade, busca-se no texto suas semelhanças com outros textos, as marcas inscritas pelo contador são secundárias e só serão consideradas como parte da tessitura, quando anonimizadas. Embora já se registre o nome e a localidade (Estado e cidade) do contador, a ênfase é ainda no texto enquanto reminiscência da tradição. De acordo com o espírito científico que regia o trabalho dos folcloristas, Cascudo apresenta uma preocupação classificatória e adotando o método Aarne-Thompson arruma os textos de acordo com os motivos, numa tentativa de sistematização e inserção num campo discursivo: o folclore.

Num esforço de pesquisar, estudar, divulgar e valorizar o conto como documento importante da produção simbólica popular é criado em 1987 o Projeto *Conto popular e tradição oral no mundo de língua portuguesa* numa parceria entre os governos do Brasil e de Portugal. Para esse trabalho foram lidas as três primeiras coletâneas desse projeto: a de Pernambuco, em 1994, coordenada por Roberto Benjamin, a da Paraíba, em 1996, por Osvaldo Trigueiro e Altimar Pimentel e a da Bahia, em 2001, pelas professoras Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán.

Em linhas gerais o projeto não se afasta muito da perspectiva adotada por folcloristas anteriores. Parece não atentar ainda para o fato de a cultura popular não ser estudada por benevolência ou apego aos costumes antigos que estariam aí resguardados, e sim pela pressão exercida pelos agentes produtores dessa cultura, que, apropriando-se dos recursos tecnológicos disponíveis em cada época, têm tornado essa cultura dissonante, fazendo-a circular numa dinâmica cultural e social mais ampla.

Os livros possuem o mesmo formato, marcando uma tentativa de uniformizar o projeto, o prefácio e a introdução trazem poucas alterações entre si. Quanto aos

organizadores, excluindo as da Bahia, todos eram e são atuantes nas Comissões de Folclore do Brasil, o que parece acenar que, mais uma vez, os princípios fundacionais do folclore serão acionados para validar a empreitada de especialistas de diferentes áreas de estudo. Outro dispositivo acionado foi o da *nacionalidade*, sendo recorrente na fala dos pesquisadores a importância das coletâneas para o conhecimento e compreensão da cultura popular brasileira: Como podemos observar no prefácio de Fernando Freyre, comum a coletânea da Bahia e da Paraíba, “[...] a importância dos contos populares e da cultura popular, de modo amplo, para o estudo da história e da cultura de um país e do seu povo, de uma região e do seu povo, acreditamos que seja inesgotável.” (TRIGUEIRO e PIMENTEL, 1996, p. 9).

A classificação dos textos é ainda uma grande preocupação dos organizadores. Realizada por Bráulio do Nascimento com base no catálogo de Aarne-Thompson, é amplamente por ele discutida nas introduções das coletâneas. Discorre também acerca das peculiaridades de algumas narrativas, as quais são evocadas apenas pelo número da versão. Todavia, quando um texto é considerado inovador em relação às versões anteriores é fornecido o nome do contador que é também cogitado como operador de mudanças estruturais no texto.

A fala dos coordenadores é marcada pela preocupação em explicitar a metodologia de trabalho utilizada nas diferentes etapas de produção da coletânea: desde a pesquisa de campo até a transcrição e revisão dos textos. É notificado o uso de gravadores e do vídeo-tape, este último como recurso de grande importância por permitir o registro da *performance*. É salientado também o pertencimento dos projetos a Instituições Acadêmicas, Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular – NUPPO, da Universidade Federal da Paraíba, os Projetos Universidade e Tamandaré do departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural de Pernambuco e o Programa de estudo e Pesquisa da Literatura Popular – PEPLP do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Assim como o fato das pesquisas realizadas pelos mesmos fomentarem produções acadêmicas em suas Unidades.

O problema da transcrição é discutido apenas na coletânea da Bahia, embora nas demais também se tenha apresentado as dificuldades do trabalho, marca-se o fato de terem sido feitas com a fidelidade e a rigorosidade necessária para o conhecimento da verdade proferida pelo contador. As pesquisadoras baianas, por sua vez, relativizam a questão da transcrição colocando em xeque a pretensa fidelidade defendida pelos estudiosos, na acepção das autoras:

Não se pode conceber uma transcrição exata do que se enunciou oralmente pois os recursos da escrita não cobrem de maneira alguma o potencial da voz e dos gestos que se empregam na transmissão oral. Entendemos que a fidelidade plena na transcrição de textos orais, além de ser uma utopia, seria, se possível fosse realizá-la, um prejuízo para a transmissão dos contos populares. ALCOFORADO; ALBÁM, 2001, p, 36)

Assumindo essa perspectiva as autoras acenam para os limites do trabalho do pesquisador, que só parcialmente e de modo interpretativo consegue acessar o texto oral, cuja realização, como mencionado, só acontece no momento da performance. Assim, o texto que nos é apresentado seja em áudio ou em vídeo instaura não apenas outro momento de recepção, mas cria um segundo texto, pois elementos da performance, como a cumplicidade contador/ouvinte que possibilita a invenção do espaço ficcional e o encantamento com o narrado, já não pode ser acessada nesse novo momento. Por outro lado, o registro permite vislumbrar informações outras desse novo texto, que também é o texto produzido anteriormente. É graças a esses procedimentos que podemos rever o texto várias vezes, observando aspectos diferenciados, como o comportamento dos ouvintes e o desempenho do contador, o que permite uma construção infinita de discursos e o conhecimento desse evento performático por pessoas em outro tempo e espaço.

Outra marca importante nos enunciados das pesquisadoras e que apresenta uma relação direta com a transcrição é a importância conferida ao contador, considerando-o sujeito criador do texto oral, interceptor e rearticulador da tradição. Não obstante essas mudanças, ainda flagramos uma postura salvacionista e uma preocupação em registrar apenas os textos reconhecidos pelos estudiosos da tradição como orais e populares, decantação que nos impede de perceber como a produção da indústria cultural, por exemplo, tem sido decodificada pelas pessoas das classes populares.

Percebemos, portanto que, embora possamos divisar muitas mudanças nas formas como a cultura popular vem sendo estudada, é necessário considerar com mais apuro as forças mobilizadas em sua contínua constituição e suas diversas facetas, atentando para a diversidade de suas manifestações e a impossibilidade de tratá-la como um construto homogêneo. Nesse entendimento, importa-nos entender, mais que o resultado, o processo pelo qual tais símbolos culturais têm sido apresentados, incorporados ou descartados nas representações sociais. Assumindo essa perspectiva, percebemos estarem as práticas culturais sendo sempre reiventadas por seus agentes o que, além de inevitável, é imprescindível para a sua funcionalidade.

## **Bibliografia**

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier e ALBÁN, Maria del Rosario Suárez, (coods.). **Contos populares brasileiros: Bahia**. Recife: FJN, Massagana, 2001.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. 2.ed. São Paulo: Hucitec, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BENJAMIN, Roberto, (coord.). **Contos populares brasileiros: Pernambuco**. Recife: FJN, Massagana, 1994.

BURKE, Peter. **A Cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1997.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Rio de Janeiro: Ediouro 1946.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papyrus, 1995.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Quero que vá tudo pro inferno” Cultura popular e indústria cultural. **Revista Comunicação e Sociedade**, n.13, São Bernardo do Campo-SP, Edições Liberdade, CNPq, IMS, p. 5-13, jul. 1985.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 9. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. Tradução de Ordep José Serra. SP: Editora da Universidade Estadual Paulista; RJ: Paz e Terra, 1996.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido: transitar entre oralidade e escrita. In: Revista **Literatura d'América**. Itália: Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Roma p.83-121, 2000.

MARTÍÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm,. **A Genealogia da Moral**. Tradução de Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro, 2002.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita: a tecnologização da palavra**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas-SP: Papirus, 1998.

ORTIZ, Renato. **Cultura popular: românticos e folcloristas**. Olho d'água, s/d.

ROMERO, Sílvio. **Contos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. **A inscrição da religiosidade popular em narrativas do ciclo de São Pedro e Jesus**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

TRIGUEIRO, Osvaldo e PIMENTEL, Altamar, (coords.). **Contos populares brasileiros: Paraíba**. Recife: FJN, Massagana, 1996.

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

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.