

CONTO POPULAR: O LEGADO DE UMA TRADIÇÃO

Francisco Assis de Sousa Lima - USP

Adere à narrativa a marca de quem a narra, como à tigela de barro a marca das mãos do oleiro. No ato de narrar intervém a atividade da mão que, com os gestos aprendidos no trabalho, apóia de cem maneiras diferentes aquilo que se pronuncia. Se a arte de narrar rareou, então a difusão da informação teve nesse acontecimento uma participação efetiva (Walter Benjamin, em O Narrador).

História de Trancoso não tem fim não, é assim como uma rima de violeiro que vai longe. Se a gente quiser modifica ela pra frente, outra hora faz terminação. Se pode findar uma e emendar outra no meio. A história de Trancoso é uma só, mas naquela a gente bota toda a quadra que quer e vai longe. (Cirilo Pedro da Silva, Mestre de "Maneiro-pau").

RESUMO

Estudo do conto popular do nordeste, especialmente do Cariri cearense, identificando-se a presença do contador de histórias e do público como elementos ativos e necessários. A pesquisa foi realizada através de viagens de coleta, abrangendo contato com informantes e suas histórias. Enfoca-se aspectos ligados a memória, atualidade do contar, a transmissão de valores e a visão do mundo no conto e na vivência. O saber narrar se enquadra como um lazer e uma arte onde a mensagem fica disponível e é apreendida segundo as expectativas e anseios do público.

ABSTRACT

This is a study of the popular short story in Northeastern Brazil, mainly in the Cariri area in the state of Ceará, where the presence of both the storyteller and the public are identified as active and necessary elements. Trips whose aim was to gather data and make contact with informants and their stories were the starting point for the research. Aspects such as those connected with memory, an updated way of telling the story, the conveyance of values, and the way the world is seen both in the short story and in existence are highlighted. Story-telling is seen

both as leisure and art where the message is available and is to be grasped depending on the expectations and will of the audience.

INTRODUÇÃO

A tarefa de levantar e estudar o conto popular do Nordeste, mais diretamente da minha região de origem, o Cariri cearense, remonta a 1979, quando esbocei um projeto de pesquisa para um Mestrado na área de Psicologia Social da Universidade de São Paulo. Dispunha então como referência básica, além da memória pessoal de serões e debulhas da minha infância rural, os *Contos Tradicionais do Brasil*, de Luís da Câmara Cascudo, livro que foi para mim uma espécie de pano de fundo para as "mil-e-uma noites" que eu imaginava e sentia pulsar nos confins do sertão.

Antes, entre 1970 e 1974, do Recife revisitava um Cariri "mítico", ressoante naquelas distâncias em espaço e tempo, realizando viagens das quais resultaram uma mais estreita aproximação com o Reisado, a Lapinha, os cantos de trabalho, as cantigas de cegos, as *modas*, as *incentenças*, os benditos deromeiros e de penitentes, as cantigas de roda e as brincadeiras infantis, as adivinhações, os ternos de pífanos, os violeiros repentistas ou cantadores de viola, os dançadores de coco, as cerâmicas e os versos de feira, li-

dos ou cantados, os *dramas*, os “bonecos” de empanada ou mamulengo, as feiras, o mundo das *botijas* enterradas e das assombrações em noites de lua, no cotidiano das pequenas cidades, vilas, sítios e pés-de-serra. Um interesse assistemático pelo folclore exercitou-se aí.

A menos de um passo era possível localizar a presença do contador de histórias como ponto integrante dessa cadeia que aqui não termina nem se esgota, e a partir dele restaurar um veio perdido da história pessoal, atualizá-la em nova circunstância. Em 1975 e, posteriormente, em 1979, já em São Paulo, entrevistei dois contadores conhecidos daquela região, e a partir desse impulso inicial empreendi cinco viagens de coleta ao Ceará, de 1980 a 1983, abrangendo um contato com 37 informantes e totalizando um *corpus* de 182 histórias. Neste artigo farei um apanhado deste trabalho, publicado sob o título **Conto popular e comunidade narrativa** (Prêmio Sílvio Romero 1984).

PANORAMA TEÓRICO

Segundo Théo Brandão(1982), as cinco principais obras da contista brasileira incluem as de Cascudo (*Contos tradicionais do Brasil*), Sílvio Romero (*Contos populares do Brasil*, 1885, Lisboa e 1897, RJ), os contos coletados por Silva Campos (publicados na obra *O folclore no Brasil*, de Basílio de Magalhães), os *Contos populares e cantigas de adormecer*, de Lindolfo Gomes e as *142 histórias brasileiras*, de Aluísio de Almeida.

Atualmente, o nome de referência nessa tradição de coleta, classificação e estudo do conto popular é Bráulio do Nascimento, coordenador brasileiro do Projeto *Conto Popular e Tradição Oral no Mundo de Língua Portuguesa* e responsável pela organização de um primeiro catálogo de classificação dos contos brasileiros na perspectiva de Aarne-Thompson.

Para Cascudo, é o conto popular, dentre os materiais folclóricos, o mais expressivo e amplo e também o menos examinado, reunido e divulgado, constituindo-se um índice revelador de infor-

mação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica e social, além de guardar estreitas relações com a Psicologia. Nesse autor, a visão sobre o conto decorre de sua concepção abrangente da “ciência” do Folclore, onde é assinalado o domínio comum da “psicologia coletiva”, da “cultura geral no Homem, da tradição e do milênio da Atualidade, do heróico no cotidiano”, constituindo-se uma “verdadeira História Normal do Povo”, articulando-se a praticamente todas as disciplinas humanísticas, embora não se detendo, como ele mesmo diz, nestas “discussões substanciais”.

Segundo Alan Dundes (1962, p.59-60), até fins do século XIX, predominantemente, as explicações genéticas satisfaziam a definição da natureza do folclore. Afirmariam os “mitólogos solares” que materiais folclóricos seriam originários, em grande parte, da leitura poética de fenômenos celestes, como o movimento solar, feita pelo homem primitivo. Posteriormente, a “escola antropológica”, responsável pela noção de “sobrevivência”, estipularia que o folclore se “evolvera de fatos históricos e costumes primordiais”, constituindo-se de vestígios arcaicos preservados ao longo da evolução cultural. A teoria “mito-ritualística”, representativa desta corrente, segundo a qual todos os mitos advêm do ritual, implicava a questão circular, insolúvel, da gênese primária, de modo que os estudos passaram a incidir sobre o prisma preferencial do desenvolvimento evolutivo.

No método histórico-geográfico finlandês de estudo do conto – em cuja escola surge Antti Aarne, nome-marco no estabelecimento de uma linguagem unificadora do universo da contística –, o problema das origens é evitado, permanecendo a perspectiva diacrônica e a preocupação comparativa, comuns aos métodos anteriores de estudo do folclore (e, por extensão, do conto) mitológico e antropológico. Nele buscaram-se reunir todas as versões possíveis de um dado conto na tentativa de reconstrução da sua forma geral hipotética, não se procurando explicar como esta forma original teria surgido, importando sobretudo o processo de transmissão e o desenvolvimento evolutivo, o que implica a evidência de que o conto sofre variações à medida em que é transmitido.

The types of the folk-tale – a classification and bibliography, traduzido ampliado por Stith Thompson a partir da obra de Antti Aarne *Verzeichnis der Marchentypen (FF Comunicatons 3, 1910)*, cataloga várias centenas de histórias tradicionais correntes na Europa. Nessa obra, uma narrativa completa teria sido a base para cada tipo, mas o desdobramento da classificação em episódios ou motivos foi aplicado a alguns grupos de narrativa (histórias do ogro estúpido, de animais, e numerosas anedotas). Mais tarde, Stith Thompson encampou essa tarefa de classificação dos motivos em seu extenso *Motif-index of folk-literature*.

Na obra de Aarne-Thompson, os grupos principais dos tipos ou histórias completas distribuem-se em *Contos de Animais, Pilhérias e Anedotas*, sendo o maior deles um grupo intermediário dos *Contos Comuns* ou contos propriamente ditos, composto de histórias mágicas ou maravilhosas (em várias subdivisões) e religiosas, marcadas por elementos sobrenaturais; de histórias românticas que transcorrem dentro dos limites do possível; e das relativas ao ogro estúpido (nosso bicho-papão), cujo lugar na classificação é insatisfatório pelo entrelaçamento do maravilhoso e anedótico que lhe é comum, o que, por outro lado, as dispõe em proximidade no catálogo.

Em nosso meio, Câmara Cascudo, inspirado em Aarne-Thompson, classificou cem contos de acordo com a seguinte divisão: Contos de Encantamento, Contos de Exemplo, Contos de Animais, Facécias, Contos Religiosos, Contos Etiológicos, Demônio Logrado, Contos de Adivinhação, Natureza Denunciante, Contos Acumulativos, Ciclo da Morte e Tradição.

Vladimir Propp, no clássico *Morfologia do conto maravilhoso*, trabalhando uma amostra, selecionada ao acaso, de cem contos maravilhosos russos, verificou que somente pela análise de funções estruturais se poderia estabelecer um índice confiável de tipos: “*Se existem tipos, não é ao nível em que Aarne os situa, senão no das particularidades estruturais dos contos que se parecem entre si*” (1977, p.23).

Introduziu uma unidade mínima nova, a *função*, fazendo notar que os nomes e atributos das *dramatis personae* mudavam, mas não as suas ações. Descobriu que no conto maravilhoso observam-se trinta e uma funções possíveis e que a ausência de algumas delas não compromete a ordem das que permanecem nem o seu reconhecimento enquanto tipo estrutural. São estas as funções: afastamento, proibição e transgressão, interrogatório e informação, logro e cumplicidade, dano (ou carência), mediação, início da ação contrária, partida do herói, função do doador e reação do herói (prova), recepção do objeto mágico, deslocamento no espaço, combate, marca do herói, vitória, reparação do dano ou carência, retorno do herói, perseguição e socorro, chegada *incógnito* do herói, pretensões do falso-herói, tarefa difícil e tarefa cumprida, reconhecimento do herói e descoberta do falso-herói, transfiguração do herói, castigo ou punição do falso-herói, casamento (recompensa).

Além deste modelo que estipula a sucessão temporal das ações, Propp elaborou um segundo modelo, mais geral, ordenando as personagens, em número de sete e agrupando-as em *esferas de ação*: do *agressor*, do *doador*, do *auxiliar*, da *personagem buscada*, do *mandatário*, do *herói* e do *falso-herói*. Os elementos variáveis do contos, os *atributos*, ficam compreendidos pelo conjunto das qualidades externas das personagens: idade, sexo, situação, aparência exterior com suas particularidades. Sendo invariável a estrutura, o exame dos atributos é que permitirá a localização das marcas particulares à produção de um determinado contador, em seu lugar e em seu tempo, revelando seu imaginário e informando sobre uma cultura específica, sobre um estilo e uma ética.

Em revisão bibliográfica e crítica empreendida por Marie-Louise Tenèze sobre o conto maravilhoso, são levantadas especulações quanto à natureza do gênero, em várias direções. Uma delas, tendo por referência o folclorista suíço Max Luthi, dispõe sobre critérios estilísticos por meio dos quais, para o autor, se explicitaria a “forma interior” do

conto maravilhoso. Luthi classifica o estilo do gênero como “abstrato”, advindo daí uma consequência: importa o esclarecimento do plano das ações, em detrimento das motivações, que permanecem na sombra. Essa posição se concilia perfeitamente com aquela trabalhada por Propp, para quem importam os atos, suas consequências para o herói e para o desenvolvimento da intriga, e não o sentimento que porventura anime as personagens.

Para Luthi, o conto maravilhoso é uma obra poética que previne o acaso para melhor eliminá-lo, em virtude da estreita necessidade que liga “Dom” e “Prova”, em paralelo com a ampla liberdade que, segundo Propp, é inerente ao conto maravilhoso. Este autor estabeleceu a lei de *permutabilidade* de motivos e tipos, a partir da verificação de que as partes constitutivas de um conto podem ser transpostas a outro sem mudança alguma, inviabilizando a idéia de se considerar cada tema como um todo orgânico, independente em si mesmo.

Para Tenèze, o conto em seu núcleo de base orienta-se pela relação entre o herói e a situação difícil com a qual se confronta ao longo da ação, sendo este um critério constitutivo do gênero. Segundo Ruth Terra é no âmbito do conto maravilhoso que melhor se pode reconhecer a presença de uma estrutura lógica, que preside a narrativa popular como um todo. Nesta, as possibilidades de criação para o contador tradicional ou para o poeta popular se desenvolveriam nos limites da rotina cultural da sociedade na qual está inserido, não se podendo falar em arbitrariedade nesse domínio (Terra, 1977, p.1).

O livro de Bruno Bettelheim *A psicanálise dos contos de fadas*, credita aos contos de fadas um interesse psicopedagógico, na medida em que auxilia a criança a lidar com a problemática psicológica do crescimento e da integração de suas personalidades. O conto de fadas permitiria a explicitação de dificuldades inerentes à condição humana, com a vantagem de exprimir, modeladamente, a possibilidade de uma superação satisfatória da ação de heróis que, como as demais per-

sonagens, seriam “mais típicas do que únicas”. Esse autor chama a atenção para o fato de que nesses contos o mal é tão onipresente quanto a virtude, dualidade que coloca a questão moral e requisita a luta para resolvê-lo. A promoção da moralidade não residiria no fato de a virtude prevalecer, mas no dado de ser o herói mais atraente para a criança e de com ele se identificar em todas as suas lutas. Assim, a criança adequaria o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, num movimento que a capacitaria a lidar com este conteúdo, orientando-a para o futuro e para uma existência “mais satisfatoriamente independente”.

Numa outra linha de interpretação, baseada em C. G. Jung, Marie-Louise Von Franz parte do princípio de que os contos de fadas são a expressão mais pura e simples do inconsciente coletivo, representando de forma concisa e plena a própria realidade arquetípica e o processo de *individuação*. Como figura típica e arcaica, o herói representaria um modelo de ego funcionando de acordo com o Self, ao resgatar, através das peripécias desenroladas em cada conto, um dano primordial cuja resolução, sempre feliz, viria satisfazer as exigências subjetivas daquela instância integradora da personalidade.

O trabalho desenvolvido por Oswaldo Elias Xidieh em *Narrativas pias populares* é um exemplo importante, entre nós, de um estudo sistematizado de textos orais em articulação com o universo sociocultural em que se integram e são produzidos. Centrando-se basicamente num corpo de narrativas de cunho religioso secularizado, o trabalho de Xidieh tem o mérito de refletir sobre o “momento social em que elas se justificam e funcionam”. Não restringindo sua visão a um grupo estrito de narrativas, o autor destaca a organicidade presente no conjunto da produção popular oral, caracterizando-o como uma unidade. Estabelece a filiação dos textos às elaborações religiosas pautadas em fontes eruditas, registra os valores sociais que neles se expressam e o modo como se acomodam “às vicissitudes da vida sócio-cultural que transcende o âmbito estritamente rural, caboclo e rústico”.

Englobando um total de 76 textos colhidos no interior de São Paulo e em alguns bairros da capital (seguindo classificação própria), Xidieh aborda sociologicamente um material folclórico assim considerado na acepção de “esfera de cultura” e de “fenômeno social”. Para ele, “o folclore não é um conjunto disparatado e descontínuo de valores e elementos de todos os tipos e nem separados cada um deles em compartimentos estanques” (1967, p.141). Neste sentido, sua obra aponta caminhos novos para o estudo do conto popular em nosso meio, numa perspectiva fértil porque interessada na função que a literatura oral, como um todo contínuo e orgânico, desempenha ao nível da representação popular em seu exercício cotidiano.

ÂMBITO DA PESQUISA

Um trabalho de reflexão conjunta, a partir de 1979, com Ruth Terra, conduziu-me à idéia de estudar o conto a partir de sua posição no interior de uma comunidade narrativa, ou seja, dentro da relação que se estabelece entre o contador e o público enquanto unidade interdependente e dinâmica; noutras palavras, procurando abarcar um processo de transmissão em que contador e público são objeto e sujeito mutuamente ativos e necessários. Segundo Tenèze (1964), a raridade das obras enfocando a comunidade narrativa liga-se ao fato de que cada vez mais o conto perde o seu papel vivo nas reuniões coletivas de divertimento e de trabalho.

O estudo procurou objetivar questões ligadas à memória, à atualidade do contar, à transmissão de valores e à visão de mundo implicadas no conto e em sua prática. Foi realizado um levantamento de contadores, do seu repertório, além de depoimentos e histórias de vida. Tendo ainda como intuito uma leitura sob o prisma da *adaptação exemplar*, isto é, da singularidade com que o conto é reelaborado por cada contador em sua circunstância e no seu contexto, procurei identificar traços sugestivos deste processo, que envolve reciprocidade entre os planos do real e do imaginário popular.

Neste sentido foi importante considerar, por exemplo, toda uma representação popular do Padre Cícero e sua inserção no mundo do contador, como exemplo vivo de transfiguração imaginária ou de *atualização da figura do herói*, o que parece constituir tendência universal, de grande valor no âmbito psicológico e mítico. Por outro lado, a figura do Padre Cícero em muito contribuiu para o intenso fluxo migratório do Nordeste à região do Cariri cearense, o que, dentre outros aspectos, a torna por assim dizer área-síntese do Nordeste.

Impressões obtidas a partir do contato com os primeiros informantes conduziram à adoção de um critério relativo de mapeamento, com a utilização de indicadores internos à amostra. Novos contadores foram referendados tendo por base o seu reconhecimento dentro da própria comunidade. Nos limites em que a pesquisa se deu, foi possível reconhecer que o sentido maior do conto se encontra na instância viva do seu requisito cotidiano: em seu fluir na imaginação e na consciência no momento presente, na sua *atualidade*.

ACHADOS E PERDIDOS

A noção de uma quebra de continuidade na transmissão do conto popular é reconhecida pela totalidade dos informantes. Algo desta prática permanece viva, ainda, pelo menos enquanto reminiscência ou acontecimento esparso, garantido principalmente pela memória dos velhos, os quais representam um percentual mínimo da população. Velhos que, muito em breve, não serão os de antigamente...

Possivelmente, o peso sobredeterminante da TV, para não computar, aqui, mudanças outras ocorridas no contexto econômico e sociocultural da região, inviabilizaria de antemão o reemprego da prática cotidiana do conto, até mesmo pelo condicionamento massificante exercido pelos modernos meios de comunicação. Estes novos recursos, como a TV (presente em todas as cidades do Cariri e em alguns setores rurais beneficiados pela eletrificação) e o rádio (a partir de 1937, no formato

de Serviço de Alto-Falantes, tendo sido inaugurada em 1951 a primeira rádio da região) são acolhidos com entusiasmo e há quem os incorpore positivamente.

Por outro lado, pode-se relembrar o desaparecimento de reuniões de trabalho propiciadas à veiculação do conto, as *debulhas*, hoje obsoletas, em virtude de mudanças nas técnicas agrícolas. Além de modificações culturais específicas, pelas quais respondem a implantação e disseminação de novas linguagens, mudanças outras no perfil regional acarretam a defasagem na prática do contar. Se os meios de comunicação de massa contribuem para a introdução de valores em que a informação e a opinião passam a predominar sobre uma troca mais efetiva de experiências, há que se pensar também no empobrecimento econômico e social como fator de prejuízo na sustentação mais conseqüente dos antigos valores.

Assim, o êxodo e a marginalização do homem do campo, sua miserabilização crescente, enfim, a falta de garantias sobre um mínimo vital perturba a capacidade de sintonia com os valores estáveis da tradição sob a qual este mesmo homem se abrigava. Tal como a infiltração de novas técnicas e linguagens, o empobrecimento econômico e social, responsável pela quebra de relações de vizinhança e de vivência comunitária, contribui decisivamente para a gradativa superação de práticas tradicionais de transmissão oral. No Cariri cearense tais relações não se acham de todo deterioradas.

Embora depoimentos venham registrar a carência de herdeiros da memória do conto e de sua prática, o contato com a população regional tornou patente que, extrapolando essa arte para além do âmbito estrito do conto, no seio dessa gente se preza a narrativa, fato observável na forma discursiva, fluente e movimentada com que os informantes em geral ritmam os seus relatos.

UM OFÍCIO ARTESANAL

Alguns informantes evocam a memória de grandes contadores de história na região, mas pre-

domina a sua localização no elemento doméstico da comunidade, onde indivíduos se autorizam e são eleitos agentes privilegiados dessa transmissão. Embora isto não sirva para descaracterizar uma “figura antropológica” do contador de histórias, permite enquadrá-la no círculo geral de uma ambiente humano onde todos compartilham, na medida das possibilidades, do interesse e do talento de cada um, de uma reserva de saber onde narrar é marca reconhecida.

A figura individual do contador importa menos. A este respeito pode-se fazer um paralelo frente a outros portadores de cultura popular, valendo referir, para tanto, dois estudos que dispõem algo neste sentido. Maria Isaura Pereira de Queiroz (1958, p.62), em pesquisa sobre a dança de São Gonçalo, afirma que esta dança “não é elemento diferenciador dentro da comunidade”, ou seja, se um mestre de São Gonçalo participa de uma “elite” local, ou é por outras formas distinguido dentro da comunidade, isto não decorreria do fato mesmo de ele ser mestre, embora tal comenda exija qualidades pessoais. Estudando a literatura de folhetos do Nordeste, Ruth Terra (1983) entende que o lugar do poeta deve ser compreendido para além de uma figura personalizada de autor, apresentando-se este, antes, como intérprete fiel a uma tradição e aos seus valores e, por isto, responsável perante um público de cujo universo compartilha.

No Cariri e no Nordeste, contar histórias não é uma atividade remunerada. O contador de histórias não representa uma categoria profissional à parte, embora seu ofício comporte exigências de um fazer artesanal: empenho, técnica, estilo, singularidade e talento na repetição. Mas o contador não lança o chapéu às moedas, como o faz o embolador, o tirador de versos de feira, o cantador de viola e, de resto, os brincantes nordestinos. A “história de Trancoso” é lazer e é arte, mas antes de tudo é um fazer dentro da própria vida. Dá-se e circula como um objeto sem preço, valor de estimação.

Circulante como o anel que passa de mão em mão, o conto possui portadores. Não há quem o administre, senão o próprio público que o tenha

cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real.

O contador comparece aos terreiros e salas, acontece espontaneamente na oportunidade hospitaleira dos arranchos e pernoites. É pretexto nas reuniões familiares, em noites de sexta-feira da paixão, enquanto se espera a hora do galo. Estaria presente ao ritmo das debilidades. É ponto e contraponto nas conversas em noites, com cadeiras nas calçadas. Pode ir à roça, animar o trabalho nas feiras e nos eitos. Acompanha o viajante nos caminhos e travessias. Insinua-se nos lugares do acalanto, e é palavra tecida e rendada no colo de avós, rendidas ao pedido, ao convite e à cumplência dos netos.

A personalidade do narrador se afirma e se expande na hora de contar. Mas não se pode separar o conto do narrador, do seu universo e do seu público. Mesmo a eleição do repertório e o jeito como é transmitido se define junto ao público. Os recursos mímicos, as inflexões, o traço de humor, a ênfase normativa, as sugestões de mistério ou a suspensão narrativa são efeitos da técnica e da versatilidade do contador. No entanto, sua oportunidade, pontuação e eficácia orientam-se através e em função de uma escuta participante. Não falará o conto se não houver um meio que o solicite. E se é para este meio que se dirige, só falará *bem* enquanto integrar sua experiência cotidiana, religando-a às fronteiras da grande memória: a memória da tradição.

O processo narrativo não dilui a importância individual do contador. Relativiza-o, ao nível em que este se torna capaz de organizar um saber, transformá-lo até, mas nunca transtorná-lo: é aqui que se opera uma relação de vigilância coletiva. Mais do que por mera vigilância, o público assiste ao narrador e o respeita pela sua qualidade de doador e agente de uma transmissão.

Para Walter Benjamin (1980, p.62)

narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias já não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia

enquanto elas são escutadas. Quanto mais esquecido de si mesmo está quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada. No momento em que o ritmo do trabalho o capturou, ele escuta as histórias de tal maneira que o dom de narrá-las lhe advém espontaneamente. Assim, portanto, está constituída a rede em que se assenta o dom de narrar. Hoje em dia ele se desfaz em todas as extremidades, depois de ter sido atada há milênios no âmbito das mais antigas formas de trabalho artesanal.

O mundo do conto não poderia ser outro, senão o mundo mesmo do popular. Mundo sem pátria, ou além de qualquer pátria, porque fundado sobre a linguagem coletiva. Mundo diversificado, aparentemente fragmentário, mas fecundo em sua heterogeneidade de formas. Resistente em suas normas e valores, intercomunicante em seu imaginário, e versátil. O mundo do contador é sua história, riscada também nas histórias que aí se contam.

VERTENTE EXEMPLAR

Em diferentes níveis de filiação histórica e de universo formal, o registro do “exemplo” pode ser verificado, de modo explícito ou entrevisto, no conjunto de contos coletados no Cariri. Tal afirmação pode ser aplicada à produção inteira do Nordeste e talvez do Brasil, uma vez que o elenco de textos presentes em coletâneas diversas, antigas e recentes, conservam entre si certa familiaridade temática e de linguagem.

Entendo não haver no processo de transmissão do conto popular um intuito normativo deliberado, isto é, não lhe assiste intencionalidade ostensiva em relação à *norma*, no sentido da apresentação de um axioma ou de uma lição moral, que parece caracterizar o universo da fábula. No conto, de cunho maravilhoso especialmente, a mensagem fica disponível e entregue ao ouvinte que a apreende segundo suas expectativas e anseios.

Encontram-se no *corpus* narrativas piedosas, especialmente aquelas que compõem o ciclo de “quando Nosso Senhor andava pelo mundo”, cujo teor por si mesmo religioso traz muito de

exemplar, onde o senso de *justiça* se elabora em conexão com o *sagrado*. Xidieh atribui a estes contos a função de preservar na sociedade “rústica” os “valores de um sistema consagrado pela tradição” e de inserir, na “sociedade rústica em mudança”, traços de “urbanização” e de “secularização” que emergiriam das narrativas pias reelaboradas, estas se oferecendo, por sua vez como “um quadro de referência para enfrentar e resolver problemas emergentes dessa mudança”. Dentre outros aspectos analisados, Xidieh sublinha o elemento da *hospitalidade*, constante em tais narrativas, enquadrando-o no espírito de *solidariedade*, valores cultivados pela comunidade “rústica”, embora dela não exclusivos, uma vez que “*moldados profundamente, para não dizer essencialmente, por um mundo que precede a formação de qualquer sociedade rústica no Brasil*” (1967, p. 90 e 144).

Três das narrativas tematizam o valor da hospitalidade e envolvem “lições” a São Pedro. Outras colocam à prova sua fidelidade, pondo-o em ridículo e desmascarando-o em sua tentativa de burlar o Senhor com ardis desonestos. Uma delas, de cunho humorístico, põe em evidência o valor do trabalho e da função atribuída ao homem de ser responsável pelo sustento doméstico.

Dezenas de outros contos, de caráter não religioso, apresentam a marca velada e por vezes a disposição explícita do exemplo. Uma panorâmica do temário evidencia, no campo semântico, uma série de registros que se acomodam perfeitamente à vertente exemplar, enquanto suporte de valores ou veículo de ensinamentos.

Há narrativas que incidem, admoestando, sobre vícios capitais ou mandamentos fora de um contexto narrativo apologético e religioso, traduzindo, possivelmente, a incorporação de valores cristãos que, por força histórica, consolidaram-se na comunidade para formar uma ética. Algumas desenvolvem-se em torno do orgulho e levam às últimas conseqüências o castigo imposto a quem o protagoniza. Outras se constituem num libelo contra o adultério. Vários contos que enquadram o tema do rico invejoso voltam-se claramente contra a usura. Diante das privações acarretadas pela pobreza é

sancionada a extorsão do rico pelo pobre, ou, o que é freqüente, geram-se narrativas no desfecho das quais o pobre é “justiçado”. Há contos onde a ambição conduz a “laços” ou armadilhas, cujo fechamento trágico decorre da aliança involuntária e indireta com o demônio, que destrói para seu império as “vítimas” da ganância.

Outras narrativas inscrevem fórmulas, máximas ou provérbios que encerram cristalizações de uma sabedoria preceitual: “o bem se paga com o bem”; “mais vale quem Deus ajuda do que quem cedo madruga”. Em conto correlato o próprio informante ressaltou da história o caráter exemplar, sublinhando que toda oferta ou todo auxílio só frutificam quando prestados “em nome da providência divina”. Versões referidas, ligadas ao tema do “Justo Juiz” configuram histórias da “*Justiça de Salomão*”.

Outros contos organizam-se diretamente a partir da instância do *conselho*, o qual, embora oferecido de forma cifrada, garante àquele que o segue a vitória, no caso a realização feliz de sua trajetória de vida. As recomendações ou conselhos repetem-se de modo mais ou menos constante num grupo de narrativas: “não deixar atalho por ardoio”, “não se hospedar em casa de homem velho casado com mulher nova”; “ver três vezes pra poder crer”.

Narrativas envolvendo atitudes dadas como típicas do comportamento feminino – a incapacidade para guardar segredos – orientam-se para situações em que a mulher é “exemplada”, isto é, punida severamente no intuito de regrar-lhe a conduta e combater a prevaricação. Igual postura é adotada em reação às mulheres ciumentas. Procedimento análogo pode ser visto em narrativas onde o “herói”, preguiçoso, é surrado pela mulher na situação inicial do conto; realizado o seu afastamento, e tendo falhado nas primeiras tentativas de superação da inoperância que o torna vítima, consegue, por obra de objetos mágicos obtidos como recompensa por serviços prestados, resgatar a posição de superioridade, depois de vingar o ultraje perpetrado pela mulher.

Há narrativas que literalmente, ou aparentemente, transgridem os valores abrigados pela tradição, sustentando-se pelo seu caráter facecioso ou anedótico, como é o caso daquelas onde o herói vence pela esperteza, de que é protótipo o ciclo de Pedro Malazartes e congêneres. Nestas, as ações do herói em geral exemplificam vinganças do mais fraco sobre poderosos exploradores, o que, reforçado pelo elemento anedótico, recuperam por assim dizer a ética em que se pauta o conto tradicional.

O VAQUEIRO QUE NÃO MENTIA

Estão incluídos, no *corpus*, contos correspondentes ao tema do “vaqueiro que não mentia”, constante da coletânea de Cascudo e amplamente estudado por Théo Brandão. Nesses contos o valor básico presente é o da *fidelidade*. Uma das versões que coletei, *João das Montanhas*, narra a história de um vaqueiro tido como homem de palavra por seu patrão, o qual confia àquele a guarda de um boi de sua estima, assumindo ao mesmo tempo, publicamente, ser o vaqueiro incapaz de mentir. Duvidando da existência de alguém tão fiel, um fazendeiro vizinho propõe uma aposta, empenhando sua propriedade, o que é aceito, na mesma moeda, pelo patrão do vaqueiro. O desafiante lança mão de um estratagema: envia sua própria filha à casa de João das Montanhas, uma vez sabendo-o solteiro, e recomenda que o seduza e exija, depois, comer do fígado do boi Azeitão. Assim ocorre, e quando a moça, estando grávida, diz do seu “desejo” de comer do fígado do boi, o vaqueiro reluta mas termina por atender, contrariado, a tamanha exigência. Posteriormente é chamado pelo patrão, que, como de costume, haveria de indagar sobre o boi. No caminho ensaia diversas respostas que julgava poder apresentar como desculpas pela morte do animal. Nenhuma delas, contudo, lhe era aceitável, até que resolve contar ao patrão a verdade sobre o acontecido. Na ocasião, achavam-se a postos ambos os contendores, que, diante da franqueza do vaqueiro em situação tão extrema, dão por encerrada a aposta. O patrão de João das Mon-

tanhas sai vencedor e este casa-se com a filha do fazendeiro vizinho, ganhando sua parte de terra.

Para Théo Brandão a história do vaqueiro que não mentia é

muito mais representativa das expectativas das culturas patriarcais e dos povos pastoris, que é ainda a de uma parte da nossa região, do que a dos próprios romances em que se celebram as façanhas e proezas e capacidades sobrenaturais de bois, cavalos e vaqueiros.

No mesmo estudo, o autor chama a atenção para a “ideologia de fidelidade e lealdade do vaqueiro ao fazendeiro”, que se articula à

manutenção de todo um sistema exploratório da pastorícia, ao lado naturalmente de outros agentes de natureza sócio-econômica: os sistemas de contrato de trabalho, o pagamento, não em dinheiro, mas em reses obtidas (Brandão, 1982, p.133-135).

No Cariri cearense prevalece ainda o sistema de “quarta”, de acordo com o qual o vaqueiro é pago com uma dentre quatro reses nascidas numa “manga” ou fazenda. Observa-se ainda uma relativa valorização social do vaqueiro que, habitualmente, é lavrador também, na qualidade de morador, reideiro ou mesmo pequeno proprietário.

UMA ESTÓRIA DE AMOR

A novela *Uma estória de amor*, de João Guimarães Rosa, contém um interessante aproveitamento do conto *O vaqueiro que não mentia* e da *História do criador de porco*. O autor funde-os na boca da contadora de histórias Joana Xaviel. Duas versões que colhi da *História do criador de porco* resumem-se no seguinte: o compadre rico incumbiu ao compadre pobre cuidar do seu criatório de porcos. Premido pela necessidade, o compadre pobre passa a alimentar sua família com os porcos do compadre rico. Vendo o criatório diminuir, a sogra do compadre rico resolve flagrar o ladrão, escondendo-se dentro de um baú (ou oratório), o qual é levado propositadamente para a casa do pobre. Ao ver que os filhos do pobre estão a se fartar de carne, a velha revela em voz alta

sua descoberta. O compadre pobre, percebendo o ardil, mata a velha e diz ao rico ter sido morte natural. A velha é enterrada, o compadre rico interpreta a desgraça como castigo pelo “falso” que teria levantado ao pobre. Este ainda a expõe, depois de desenterrá-la, ao compadre rico, instruindo-o a enterrá-la de novo com os seus pertences. O compadre pobre consegue, a partir deste recurso, espoliar a riqueza do seu patrão, invertendo-se a distribuição das posses.

Guimarães Rosa, em sua novela, situa a estima de um homem rico por uma vaca e a confiança que depositava sobre o vaqueiro. Na história, é a mulher deste último que “deseja” comer da carne da vaca, que é morta. Mas o vaqueiro mente quanto às razões da morte do animal, atribuindo-a a um acidente. Em seguida, a mãe do homem rico, ouvindo por acaso os filhos do vaqueiro pedirem pedaços de carne de uma tal “vaca Cumbuquinha”, descobre que aquele havia mentido. A mulher do vaqueiro envenena a mãe do rico, e ainda rouba as alfaias da velha, tornando-se rica. A história termina “com o mal não tendo castigo”.

O vaqueiro Manuelzão, personagem de *Uma estória de amor*, reclama no sentido de que aquela história não estaria bem contada, o que o inscreve no domínio de um saber vigilante, que compreende e integra valores fundamentais inalienáveis. “*Todos que ouviam, estranhavam muito: estória desigual das outras, danada de diversa. Mas essa história estava errada*”...Guimarães Rosa, conhecedor de ambos os contos, certamente não os fundiu de modo gratuito. Esta fusão lhe foi ditada pelo interesse de problematizar, em torno da personagem Manuelzão, sua condição de vaqueiro *de palavra*, fiel a um patrão rico e ausente e a sua busca de valores ligados à propriedade de terra e ao estabelecimento de uma família. Por outro lado, a manipulação dos dois contos pelo escritor informa sobre o seu conhecimento de fontes populares, das quais, com habilidade, se utilizou lançando mão, no caso, de narrativas que em sua novela adquirem um peso estruturante.

UM EXEMPLO MEDIEVAL

Um conto em especial, *O beato da travessia ou História da justiça divina*, distingue-se no *corpus* por constituir-se em narrativa exemplar dentre as exemplares, estando filiada à tradição do *exemplum*, gênero amplamente cultivado na Idade Média dentro de uma ótica cristã sob a qual servia como instrumento pedagógico e de aplicação doutrinária à apologética. Esta narrativa está catalogada em Arne-Thompson e corresponde ao Mt. 759 (*confirmação da justiça divina*). Trata-se de um tema estudado por Ruth Terra (1981) no artigo “O ermita e o anjo no Nordeste”. Segundo a autora, consta no Brasil uma única versão, publicada, embora incompleta, em *Contos populares do povo brasileiro*, de Aluísio de Almeida. Daí o valor da versão caririense. Por outro lado, a presença do tema no folheto História do homem que teve uma questão com Santo Antônio, objeto do referido artigo, demonstraria a circulação deste exemplo, no Nordeste, a partir, pelo menos, da Segunda década deste século.

De acordo com o mencionado estudo, a história d’O ermita e o anjo

remonta a fontes árabes e judaicas, será encontrada entre os padres do deserto, no século VI, e terá grande divulgação nos livros de exemplo do século XIII e em séculos posteriores, continuando a ser difundida em contos da tradição oral (na qual se inspiraram os autores do exemplum), e na literatura erudita.

É narrativa corrente em vários países, tendo sido registrada “nos séculos XIX e XX na Bretanha, Espanha, Portugal e Brasil”. A versão que disponho poderia servir como elo de uma cadeia, uma vez que, no Brasil, a versão publicada comporta apenas a situação inicial e o desfecho; falta-lhe o afastamento e os três episódios principais que constituem o corpo d’O ermita e o anjo.

Ao discutir a questão das fontes a partir das quais teria sido versificado o folheto relativo ao tema da confirmação da justiça divina, a autora acredita que o poeta popular poderia ter tido conhecimento da história por meio da tradição oral, levantando, como hipótese geral, ter este conhecimento advindo de

sermões de padres regulares, ou das pregações dos padres franciscanos, durante as Santas Missões, uma das formas pela qual a Igreja se fazia presente no interior do Nordeste, até começo deste século.

O folheto é analisado em relação ao contexto social em que foi produzido e, mais diretamente, em relação ao quadro da religiosidade popular ao qual se acha intimamente associado. Se o folheto pode ser compreendido, por um lado, a partir “da religiosidade popular do campo e dos valores aí vigentes, por outro, fornece elementos que esclarecem sobre estes valores e esta religiosidade”.

A versão que trago é a de um beato que “queria servir a Deus e só podia servir se fosse lá num canto oculto secretamente”, indo viver no meio do mato, a orar e fazer penitência. Acolhe em sua companhia um ladrão e assassino que decidira “virar beato”, no intuito de escapar à ação da Justiça por um crime que havia cometido. Naquele tempo, a “justiça era a justiça divina, era uma roda bem grande, uma campã”, e o rei ordenou que todos os habitantes do lugar fossem submetidos à prova. Sob a incredulidade e o protesto do beato, o seu companheiro foi três vezes alvo de acusação pela campã, e, em seguida, enforcado. Daí, o beato, certo de que a justiça de Deus não era reta, abandonou seu lugar de reclusão e de penitência e saiu sem destino. Adiante é abordado por um moço que propõe andarem juntos. No caminho, deparam-se com uma casa, onde são acolhidos. O novo companheiro rouba daquele que os hospedava uma salva de ouro, único objeto que restara de sua antiga riqueza. Esta salva de ouro é a seguir presenteada a um mau hospedeiro. Posteriormente, o acompanhante assassina um recém-nascido, cravando-lhe um prego na moleira. O beato, a estas alturas, temia ser morto, mas, não conseguindo escapar, prossegue em caminhada. Por fim, o moço ordena-lhe que cave a terra num certo lugar indicado, e, ao fazê-lo, descobre ali uma caveira. Em seguida são dadas as explicações para os atos: a caveira era a vítima do assassinato cometido pelo falso beato; a salva de ouro foi roubada do bom hospedeiro porque representava um bem que o prendia à terra e

que o levava e à sua família para o inferno; a mesma salva foi doada a um mau hospedeiro porque, estando este no inferno em vida, nada mais teria a perder; a criança foi morta porque, primogênito, seria objeto de um amor excessivo que iria torná-lo imprestável e capaz de botar toda a família no inferno. Revela-se o moço, então, ser o anjo-da-guarda do beato, a quem teria vindo confirmar que a justiça de Deus é reta. Neste momento o antigo beato abre os olhos e se acha no lugar onde estivera, durante mais de vinte anos, passando de novo a orar e fazer penitência, sem mais duvidar da justiça de Deus.

A narrativa caririense, segundo Ruth Terra, está mais próxima do espírito dos textos medievais – ao buscar explicações no além – do que os contos populares recentes, onde as explicações são buscadas na terra. A fortuna deste *exemplum*, no Nordeste, deve-se, possivelmente, ao fato de compor-se a uma pregação em cuja tônica apocalíptica era importante a temática do inferno, na qual se veiculava uma ambígua idealização da pobreza. Elementos de *adaptação exemplar*, como a tradução de “ermita” em “beato”, (e, dentre outras, a transformação do anjo em “anjo-da-guarda”, tão presente na experiência cotidiana da religião popular) é compreensível pela sua constância no mundo de onde provém a nossa versão. Esta *adaptação*, cujo detalhamento não vou apresentar aqui, obedece a um critério de diferenciação de elementos do conto, proposto por Propp. Segundo ele, a forma universal é anterior à forma nacional, o que é válido para todos os registros folclóricos e não apenas para o conto popular.

NOTA FINAL

Em seu cerne, as narrativas correm em paralelo a toda uma visão, idealizada, de valores prescritos dentro da comunidade. No universo do conto, o sofrimento e a privação não são escamoteados. Antes, são assumidos enquanto condição inevitável ao destino humano, havendo abertura para a sua superação. Se são mínimas as possibilidades de êxito em virtude das dificuldades que se impõem sempre em grau máximo, a vitória se reveste da

mais plena realização. Os sinais desta vitória se estabelecem como carta marcada no perfil imediatamente reconhecível de cada personagem. É assim que o falso-herói importa tanto quanto o herói à narrativa, porque em torno dele se completa a rede de ações e conseqüências que se arma no conto, como um jogo cerrado, sem margem para falsificações.

As instâncias do bem e do mal, do perseguido e do perseguidor, o sentido da dívida e do merecimento são respondidas em forma direta, sem concessão ou ambigüidade. Esta produção aponta para a noção de justiça que, em nível geral e simbólico, é índice constante dos contos, seja de modo explícito, como em narrativas de exemplos, seja de modo implícito, como se acha no conto maravilhoso, em cujo âmbito aquela noção aparece transfigurada através de um senso de equilíbrio urdido ao longo dos processos de reparação de carências e danos, cumpridos invariavelmente.

No seio da comunidade narrativa a circulação do conto popular é suporte de uma fala formadora e universalizante, uma vez que incide sobre valores angulares retransportados ao cotidiano regional, em sintonia com a experiência da tradição. Para que esta transmissão se sustente, faz-se necessário que garantias mínimas de sociabilidade se verifiquem.

Na região em estudo, as condições de vida da população ainda permitem que a prática do conto não padeça por completo de desfalecimento. Apesar do empobrecimento agravado por anos seguidos de seca, da desruralização crescente e da tendência à monocultura e à concentração de terras, o Cariri se destaca, no contexto do Nordeste, por uma relativa estabilidade. As boas disposições climáticas e de solo, o tipo da divisão das propriedades, dentre outras condições, também de ordem histórica, favorecem a fixação do homem e o não esvaziamento completo de relações comunitárias indispensáveis ao estabelecimento da cultura de base oral.

No Cariri de hoje, como vimos, a memória do conto se manifesta latente. O conto vem perdendo seu lugar polarizador diante de um públi-

co outrora fiel; a atual geração vem se voltando para outras formas de atração cultural, de novos valores. Mesmo assim, ela pode ser buscada não apenas ao nível de ressonância, como se confirma na consolidação de um imaginário, alimentado num movimento em que intervém a ação conflitiva e alicerçadora do real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 - AARNE, Antti, Thompson, Stith. *The types of the folktale, a classification and bibliography*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia, 1928. (FF Communications, 74).
- 2 - ADOTEVI, Stanislas. *Négritude et négrologues*. Paris: Union d'Éditeurs, 1972. Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains.
- 3 - ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem do nordeste*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.
- 4 - BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. O narrador. (Os Pensadores).
- 5 - BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- 6 - BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1979.
- 7 - BRANDÃO, Théo. *Seis contos populares no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF; Maceió: Univ.Federal de Alagoas, 1982.
- 8 - CABRAL, Irene Esmeraldo. *Mudanças sociais: Crato, antes e depois da energia elétrica*. *Hyhyté*, Crato-CE, n. 8, 1980.
- 9 - CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.
- 10 - _____. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

- 11- CARVALHO, José. *O matuto cearense e o caboclo do Pará*. Pará: Oficinas Gráficas Jornal de Belém, 1930.
- 12- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Edições de Ouro, [19--].
- 13- _____. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- 14- _____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- 15- DELLA CAVA, Ralph. *Milagre em Juazeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- 16- DUNDES, Alan. O estudo estrutural dos contos populares. *Revista brasileira de folclore*, Rio de Janeiro, n. 4, set./dez. 1962.
- 17- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- 18- FIGUEIREDO FILHO, J. de. A cultura caririense e o Colégio Agrícola do Crato. *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, n. 27/30, jun. 1968.
- 19 - _____. *Folguedos infantis caririenses*. Fortaleza, IUC, 1966.
- 20 - FIGUEIREDO FILHO, J. de; PINHEIRO, Irineu. *Cidade do Crato*. Rio de Janeiro: MEC/Serviço de Documentação, 1955.
- 21- FRANZ, Marie-Louise Von. *A interpretação dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- 22 - GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- 23 - LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1985.
- 24 - LIMA, Jackson da Silva. *O folclore em Sergipe*. I – Romanceiro. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1977.
- 25 - AS MIL e uma noites. São Paulo: Saraiva, 1961. 8 v.
- 26 - NASCIMENTO, Bráulio. As seqüências temáticas do romance tradicional. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, n. 15, maio/ago. 1966.
- 27- _____. *Romanceiro tradicional*. Rio de Janeiro: MEC/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1974. (Cadernos de Folclore, 17 [1.série]).
- 28- PEREIRA DA COSTA, Francisco Augusto. *O folk-lore pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.
- 29 - PINHEIRO, Irineu. *Efemérides do Cariri*. Fortaleza: IUC, 1963.
- 30 - PROPP, Vladimir. *Édipo à luz do folclore*. Lisboa: Editorial Veja, [19- -].
- 31- _____. *Morfologia del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- 32- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Sociologia e folclore: a dança de São Gonçalo num povoado baiano*. Salvador: Livraria Progresso, 1958.
- 33- ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Lisboa: Internacional, 1885.
- 34- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964. Uma história de amor. (Corpo de Baile, 3).
- 35- TENÈZE, Marie-Louise. Le conte populaire français: réflexions sur un itinéraire. *Arts et Traditions Populaires*, Paris, n.3-4, jul./dez. 1964.
- 36- _____. Du conte merveilleux comme genre. *Arts et Traditions Populaires*, Paris, n.1/3, jan./set. 1970.
- 37- TERRA, Ruth Brito Lemos. Notas sobre estórias de folhetos e conto popular, ou sugestões para análise e classificação da narrativa popular brasileira. In: ENCONTRO DE FOLCLORE DA PARAÍBA, 2., 1977, Cabedelo. *Anais...* Cabedelo, PB: 1977. Datilogr.

- 38- TERRA, Ruth Brito Lemos. O ermita e o anjo no Nordeste. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.23, 1981.
- 39- _____. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983.
- 40- TERRA, Ruth Brito Lemos; ALMEIDA, Mauro W. B. A análise morfológica da literatura popular em verso: uma hipótese de trabalho. *Revista do IEB*, São Paulo, n.16,1975.
- 41- THOMPSON, Stith. *Motif-index of folk-literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1955-58. (Prefácio).
- 42- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. *Contos e histórias de proveito e exemplo*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1974.
- 43- VIANA, José Máximo. *Planejamento participativo e ação social da Igreja*. Sudene Circ. Interna, ago. 1982.
- 44- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas pias populares*. São Paulo: USP/ IEB, 1967.