

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

Edilberto Cleutom dos Santos (UFRN)

1. Introdução

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 (1998, p. 2):

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.

Assim, a problemática da pesquisa gira em torno de conceber o que justifica a manutenção

dessa memória do romancista 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 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 romancista 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 romancista, 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. 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 repousa 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 recalando 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. (HALBWACHS, 1990, 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

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

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

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. (HALBWACHS, 1990, p. 51)

É importante salientar, todavia, 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 uma”, 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 predominantemente tecnológica e cosmopolita, enquanto aqueles fronteiros 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.

3. 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-alfabetizado, de modo que a escrita se fazia tão presente quanto ausente, muitas das vezes representando 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, e 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?²

Ao mesmo tempo a romanceira se ressentida 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! (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, benzedoras, 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 prenes de significados culturais, de modo que todos vivem uma mesma história, tecida pela trama das diversas

2 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. A citação seguinte tem a mesma referência.

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 prenes de ambiguidades.

4. 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

Imburana – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 1, fev. 2010

nos fornece, sem que sequer peçamos, um mundo de cantares envolto no anedotário do dia-a-dia, de outro se esquia 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 romaneira 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 romaneira:

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 ainda 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 ainda me lembro dum negócio que eu tava cantando... aí 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, /tijuacu 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 romaneira 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 exhibe 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 romaneira 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 romaneira posto em dúvida, conseqüentemente, 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 certa concepção ética implícita à 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.

5. 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).³

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

3 Walter Benjamin discute essa questão mais especificamente nas “*Teses sobre o Conceito de História*” reunidas em “*Magia e Técnica, Arte e Política*” (1987).

peças 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 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, estórias 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 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 romancista 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 presente-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.

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, muitas vezes, colocados por Dona Militana como elementos de seu *pathos* (sofrimento) e de sua baixaza, 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”.

6. O mundo trágico e a sabedoria dos limites

Nasce dessa consciência uma postura estoíca 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 oferece. 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 ideia 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 nuances 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 cônica 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 umbigo, 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.

7. 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 7

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 8

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 9

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 7, 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 8: “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 falta 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 9, 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 romaneira 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” (BENJAMIN, 1987, 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 corpos dos romances preservados pela memória de Dona Militana.

8. 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 destrutado 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, Marina não escapa do segundo casamento obrigado pelo pai. 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 cravado 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
Pedi 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
Pedi 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 à 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 dinheiro
Alonso ficô as chaves
Conheceu seu caucerero

(...)

– Eu dô-lhe vinte conto de réi
Dinheiro 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 trocero

(...)

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

(...)

Marina ouviu uma voz
– Tem paciência 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 sarteadó

(...)

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

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 Silva⁴, 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. Arrepentido, é encontrado por Alonso na sarjeta e lamentando a sua antiga soberba. Perdoam-se mutuamente, mas Alonso acaba 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

4. Muitos cordéis no início do século XX sofriam esse tipo de apropriação. Alguns folhetos são assinados por autores diversos sem que, com isso, caíam 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.

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 da mulher guerreira, comum a muitos povos. 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 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 percamos 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 é, enquanto símbolo fálico, 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, 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 (Lévi-Strauss, 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 sobressaíam 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 romancista 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).

9. Do romance 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 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 romancista 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, conseqüentemente, trágico, que salvguarde 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 contribuiram 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 discursivo⁵ eleito pelo meio social de Dona Militana, como para o sertanejo em geral, portador da voz e da ideologia típicas de uma sociedade de formação oral.

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

5. 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.

performance Dona Militana ritualiza e sacraliza a própria memória. É a memória que ela exhibe 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.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Maria E. G. G. Pereira; rev. trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e Família. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, 1989. Vol. 2, nº. 3.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.
- CIAMPA, Antonio da Costa. *A estória de Severino e a história de Severina*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- 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.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- 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.
- LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. 3. 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.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- PEREIRA, Vera Lúcia Felício. *O artesão da memória no vale do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- POLLACK, Michael. “Memória e identidade social”. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, APDOC, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992. p. 204.
- 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.
- 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.
- ZUNTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.
- _____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Educ, 2000.