

# A CULTURA POPULAR COMO RECURSO EM ESPELHO D'ÁGUA, UMA VIAGEM NO RIO SÃO FRANCISCO – UM FILME DE MARCUS VINICIUS CEZAR<sup>1</sup>

Mari Guimarães Sousa<sup>2</sup>

*Dizem que se um dia você beber da água do Rio São Francisco, não poderá mais esquecer-lo e sempre retornará... Há duas formas de viver esse privilégio: compartilhando-o com os que já conhecem ou apresentando-o ao maior número de pessoas para que também passem a conhecer a profunda, peculiar e vasta cultura desse lugar.*

Marcus Vinicius Cezar

## RESUMO

Aborda a cultura popular como um *recurso* (YÚDICE, 2004), tomando como objeto de análise as manifestações populares (lendas, causos e superstições) que estão representadas no filme *Espelho d'água, uma viagem no Rio São Francisco*, de Marcus Vinicius Cezar.

Palavras-chave: Literatura Oral, Literaturas da voz, Literatura Popular

O rio São Francisco, também conhecido como o "Rio da Unidade Nacional", nasce na Serra da Canastra, no Chapadão do Zagaia, município de São Roque, no Estado de Minas Gerais e deságua no Oceano Atlântico, entre os estados de Sergipe e Alagoas. Com uma extensão de 2700 km, o rio possui uma bacia de 640.000 km<sup>2</sup>, drenando uma área equivalente a 64.000.000 ha. Ao orientar-se para o norte, o rio atravessa cinco estados – Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, beneficiando 504 municípios com uma população de aproximadamente onze milhões de habitantes. Está subdividido em quatro grandes trechos: Alto Rio São Francisco que vai das nascentes até Pirapora (MG); Médio São Francisco – de Pirapora até a Represa de Sobradinho; Sub-médio São Francisco – Trecho de sobradinho até Paulo Afonso; e Baixo São Francisco – de Paulo Afonso até o Oceano Atlântico.

A extensão de cobertura e de uso dessa rede hidrográfica denota a sua relevância para as regiões por onde passa: histórica (as Expedições, as Entradas e Bandeiras e as Missões Religiosas que ajudaram na ocupação); socioambiental (especialmente pela diversidade e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado e publicado no V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, de 27 a 29 de maio de 2009 – FACOM-UFBA – Salvador/BA

<sup>2</sup> Doutoranda do Curso de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da UFBA.

riqueza cultural); e econômica (irrigação, transporte de mercadorias e de pessoas, potencial hidrelétrico, recursos minerais, etc.).

Em seu curso foram construídas cinco usinas hidroelétricas (Três Marias, Sobradinho, Itaparica, Paulo Afonso e Xingó) e suas águas guardam cidades que foram alagadas (Remanso, Casanova, Sento Sé, Sobradinho, Pilão Arcado), causando uma perda irreparável de seus patrimônios materiais e imateriais. Tema abordado no longa-metragem **Narradores de Javé** (2003), de Eliane Caffé. A inundação das cidades do Vale do São Francisco, reportamos à profecia de Antonio Conselheiro: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, sentença que se constitui no refrão da canção **Sobradinho** de Sá e Guarabyra

O homem chega e já desfaz a natureza  
Tira a gente põe represa, diz que tudo vai mudar  
O São Francisco lá prá cima da bahia  
Diz que dia menos dia vai subir bem devagar  
E passo a passo vai *cumprindo a profecia*  
*Do beato que dizia que o sertão ia alagar*  
*O sertão vai virar mar*  
Dá no coração  
O medo que algum dia  
*O mar também vire sertão*  
Vai virar mar

*Adeus Remanso, Casanova, Sento Sé*  
*Adeus Pilão Arcado vem o rio te engolir*  
*Debaixo d'água lá se vai a vida inteira*  
.....  
*Remanso, Casanova, Sento Sé, Pilão Arcado, Sobradinho*  
*Adeus, adeus*

O verso “debaixo d’água lá se vai a vida inteira”, sinaliza bem a perda irreparável do *legado cultural*<sup>3</sup> dessas populações. Indica a perda e deslocamento de suas especificidades históricas e culturais e, portanto, identitárias. Seja em relação aos bens tangíveis, seja em relação aos bens intangíveis.

Com o agravamento da crise do abastecimento hídrico do Nordeste, o "Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional", do Governo Federal, que visa à transposição de parte das águas do São Francisco, integrando o rio a outras bacias, tem gerado muitas polêmicas. Além do impacto ambiental e cultural que poderá provocar, trata-se de um projeto que apesar de muito dispendioso (R\$ 4,5 bilhões), não há garantias de que a população carente realmente venha a se beneficiar de tal empreendimento.

---

<sup>3</sup> Margarita Barreto define *legado cultural* como um conjunto de elos que possibilitam os nexos dos povos com o seu passado e, dessa forma, permitem a manutenção da continuidade cultural (BARRETO, 2000)

De uma forma geral, as populações ribeirinhas carentes que vivem nas áreas denominadas como Vale do Rio São Francisco tiram o seu sustento das águas do “Velho Chico”: são pescadores, barqueiros, remeiros, barranqueiros, lavadeiras, etc. Para essas comunidades, o rio ultrapassa a sua condição física de *rio-provedor*<sup>4</sup> (SOUSA, 2005), pois ao rio são associados sentimentos e significados que são instituídos culturalmente (CASTORIADIS, 1982). Assim, o rio alimenta também, no fluir de suas águas, o imaginário que, sustentado pela memória, concretiza-se em diversas manifestações culturais que em geral são transmitidas oralmente: lendas, causos, cantigas, adivinhas, ditados, crenças e superstições, temas que serão abordados ao longo desse estudo.

A riqueza cultural e paisagística, além dos problemas ecológicos que o rio São Francisco vem enfrentando (assoreamento, desmatamento, erosão, poluição, etc.), chamou a atenção do cineasta Marcus Vinicius Cezar que, a princípio, pensara em fazer um documentário sobre o rio. Porém, após quatro anos de pesquisa, com material coletado em livros, bibliotecas locais, sebos e relatos orais, o diretor de **Espelho D’água: uma viagem no rio São Francisco**<sup>5</sup>, aceitou a recomendação da produtora Carla Camurati que o aconselhou a “incorporar um tom ficcional” ao projeto. Conforme Cezar, o tom ficcional lhe possibilitou o uso das histórias e causos que ele leu e ouviu durante o período da pesquisa. Esse longo período também contribuiu para a preparação e a escolha minuciosa de locações para a filmagem de seu primeiro longa-metragem.

Embora seja definido pelo diretor como “uma fábula contemporânea sobre o tempo, a história e a vida de um povo que veio da água”, o rio São Francisco se constitui em personagem principal do filme, uma vez que desempenha o papel central na trama. É o rio que unifica as personagens e é nele e em suas margens que se desenrolam todos os acontecimentos. Mais do que um cenário ou um local de passagem, o rio é uma testemunha viva de acontecimentos históricos, geográficos, socioculturais e, como não poderia deixar de ser, ambientais.

---

<sup>4</sup> O rio enquanto fonte de sustentação da vida, da qual dependem a integridade e o funcionamento dos ecossistemas aquáticos, além de ser fonte de subsistência socioeconômica e de lazer das populações ribeirinhas carentes. (SOUSA, 2005)

<sup>5</sup> Realizado em 2004 com produção Copacabana Filmes - Carla Camurati e co-produção B52 - Desenvolvimento Cultural, com roteiro de Marcus Vinicius Cezar, Lara Francischetti e Yoya Wursh, fotografia de José Tadeu Ribeiro, direção de arte de Oscar Ramos e trilha sonora de Nana Vasconcelos, patrocinado pela Petrobrás pelo e Ministério da Cultura, dentre outros. O filme recebeu vários prêmios: Melhor Fotografia e Melhor Som no 8º Festival de Cinema de Miami; Orgulho de ser brasileiro - Prêmio TAM -; ator coadjuvante - Francisco Carvalho e atriz coadjuvante - Regina Dourado - CINEPE 2004; Prêmio de Incentivo ao Cinema Brasileiro - Margarida de Prata.

Vários aspectos evidenciam a qualidade do filme: a fotografia, de José Tadeu Ribeiro, devidamente premiada, apresenta imagens poéticas do rio e das populações ribeirinhas, contribuindo, de forma relevante, para o resultado estético do filme. As locações, onde aparecem cidades históricas como Penedo (AL) e outras localidades: Saúde, Neópolis, Bom Jesus da Lapa, Santana do São Francisco, Penedinho, Mandi, dentre outras, são retratadas em diversas situações do cotidiano e também em seus principais momentos festivos. São imagens que revelam o teor de documentário do filme. A trilha sonora de João Souza Leão e Naná Vasconcelos, também premiada, apresenta melodias que se harmonizam com os ambientes e identificam as regiões. Contudo, merecem destaque as práticas culturais que são abordadas no filme, como a contação de causos assombrosos e de lendas, as crenças e superstições, os repentes e artesanatos que se encontram nas feiras livres, as manifestações locais de fé através de promessas, procissões e romarias, etc.

O filme apresenta um leque de aspectos que merecem ser aqui analisados. No entanto, devo me ater às manifestações que comumente são denominadas como populares. Ciente da complexidade do termo, meu intento não é discuti-lo epistemologicamente, mas trazer algumas considerações de Hall (2003) sobre a “desconstrução” do popular e mostrar como essas manifestações culturais são apropriadas pelo filme, enquanto mediador, tomando como base o ensaio “A conveniência da cultura”, de George Yúdice (2004).

Em “Notas sobre a desconstrução do *popular*” (In: Da diáspora, 2003), Stuart Hall apresenta como objetivo desconstruir a noção do *popular* enquanto uma instância que se encontra associada às questões de tradição e de classe, como algo que é considerado “autêntico” e “autônomo”. Conforme Hall, se nem mesmo a natureza é estática, o que se espera ao longo do tempo é a transformação de estilos específicos de vida. Assim, o autor faz considerações sobre três diferentes conceitos do que seja o popular.

A primeira definição de *popular* é aquela em que algo é tido como popular porque as massas os escutam, compram, lêem, consomem, apreciando-o imensamente. Uma definição que se associa à indústria cultural, já que visa o mercado, o consumo. Numa segunda definição, Hall simplifica e afirma que a *cultura popular* consiste em todas essas coisas que o *povo* faz ou fez. Sendo a cultura aquilo que define seu “modo característico de vida”. Uma definição de cunho antropológico, mas que se limita a inventariar o que o *povo* faz ou deixa de fazer. A terceira definição, mais abrangente, que Hall considera como as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas, não incorporadas às tradições e práticas populares. Nessa concepção, as relações de domínio e

subordinação são articuladas e as atividades culturais são vistas como um campo sempre variável. Conforme Hall, não se pode falar da cultura de um grupo como sendo fixa, pois os valores se alteram e o que era tido como erudito no século XX, pode ser o exemplo de hábito tipicamente popular na atualidade.

Convém ressaltar que uso do termo cultura numa perspectiva antropológica inclui em seu escopo todas as possibilidades de realização humana, uma vez que ultrapassa a idéia de “civilização” e/ou de “refinamento intelectual”. Termos que remetem à superada idéia de hierarquização cultural. Na esteira dos Estudos Culturais, toda e qualquer manifestação cultural humana é singular em sua própria essência, uma vez que, cada cultura possui seus próprios critérios de avaliação, pois só a espécie humana apresenta em sua essência a capacidade de “ordenação (e desordenação) do mundo em termos simbólicos” (SAHLINS, 1997, 41).

As pessoas, relações e coisas que povoam a existência humana manifestam-se essencialmente como valores e significados – significados que não podem ser determinados a partir de propriedades biológicas ou físicas. [...] um macaco não é capaz de apreciar a diferença entre água benta e água destilada – pois não há diferença, quimicamente falando.

Essas observações encontram ressonância em Castoriadis (1982) quando afirma que no mundo histórico e social tudo o que é *instituído* encontra-se indissociavelmente entrelaçado com o simbólico que, por sua vez, tem no imaginário um componente essencial. É desse modo que as culturas geram símbolos os mais diversos que se manifestam por meio de normas, valores, crenças, hábitos, costumes e tradições que constituem as identidades. Aquilo que Warnier (2000, p. 16) chama de “repertórios de ação e representação, adquiridos pelo homem enquanto membro de uma sociedade”.

É nessa perspectiva teórica que pretendo analisar o filme, tomando como foco de discussão o uso das manifestações culturais dos ribeirinhos como *recurso*, na concepção de Yúdice.

De acordo com Yúdice (2004), a cultura está sendo crescentemente dirigida como um *recurso* para a melhoria sociopolítica e econômica. Nessa vertente, Yúdice faz uma revisão das maneiras de se investir em cultura que, num contexto de globalização acelerada, acha-se distribuída nas mais diversas formas, podendo ser utilizada como uma atração para o desenvolvimento econômico e turístico. Daí a necessidade de seu gerenciamento.

*A cultura como recurso* é muito mais do que uma mercadoria; ela é o eixo de uma nova estrutura epistêmica na qual a ideologia e aquilo que Foucault denominou sociedade disciplinar (isto é, a imposição de normas a instituições como a educacional, a médica, a psiquiátrica, etc.) são absorvidas por uma racionalidade econômica ou ecológica, de tal forma que o gerenciamento, a conservação, o acesso, a distribuição e o investimento – em “cultura” e seus resultados – tornam-se prioritários. (YÚDICE, Op. cit. p.13)

De acordo com Marcus Vinícius Cezar, algumas tradições locais foram especialmente revitalizadas para a gravação do filme: as celebrações noturnas com cabaças iluminadas sobre o leito do rio, cabaças que são lançadas no rio para pagamento de promessa com destino a Bom Jesus da Lapa, a confecção de flores de papel colorido para ornamentar as igrejas e as procissões. Isso já explica, pelo menos em parte, o uso da cultura como *recurso*.

Para assegurar a autenticidade dos elementos utilizados, a equipe contou com os artesãos locais para confeccionarem os objetos utilizados nas cenas e também com o empréstimo de barcos e adereços pelas comunidades. Além disso, os habitantes foram utilizados como figurantes, uma vez que o filme foi rodado quase todo a céu aberto.

Com um enredo aparentemente simples, o filme narra a viagem da carioca Celeste (Carla Regina) através do Rio São Francisco, em busca do seu namorado, o fotógrafo Henrique (Fábio Assunção). Durante o percurso, Celeste passa a conhecer as lendas sobre o rio, as crenças e superstições, as danças e folguedos, os costumes e hábitos locais, as festas religiosas e os santuários, com destaque para a Gruta de Bom Jesus da Lapa (BA) e, também o artesanato (especialmente as carrancas) e cantorias nas feiras livres. Seu guia é o remeiro Abel (Francisco Carvalho), um homem do “povo”, deveras simples, mas que confere em suas conversas outras formas de saber, as quais são novidades para a visitante. Abel e a sua inseparável canoa de um pau só, Sidó.

A Relação intersemiótica entre o filme e a obra **Rosinha, minha canoa**, de José Mauro de Vasconcelos, faz-se evidente. Marcus Vinícius César se apropria do universo ecológico, criado no citado romance, para falar sobre as condições atuais do Rio São Francisco. Sidó, inspirada em Rosinha, a canoa que contava histórias e tudo que se passava no rio Araguaia para Zé Orocó, de modo semelhante conta histórias para Abel desde a sua infância. O intuito de Sidó é passar para Abel o ofício de contador de histórias “pra quem vem depois” – a fim de manter o costume<sup>6</sup>. “São histórias de Bicho d’água, Curupira, Pé de

---

<sup>6</sup> Na concepção de Hobsbawn (1997, p.10), “O costume não pode se dar ao luxo de ser invariável, porque a vida não é assim nem mesmo nas sociedades tradicionais. O direito comum ou consuetudinário ainda exhibe esta combinação de flexibilidade implícita e comprometimento formal com o passado” p. 10

garrafa... é tanta coisa...! tanta coisa...!!”, entusiasma-se Sidó, uma canoa que se define como “velha e cansada [...] pois tudo tem um fim”.

Zé Orocó, diferentemente de Abel, é considerado como um louco pela comunidade e levado pelo médico para um sanatório apesar de seu “aspecto saudável e bondade na maneira de olhar notadamente incomum”. Levado para “um grande casarão, cercado de velhas e enferrujadas árvores”, jatos de água fria, injeções na veia, choques elétricos e camisa de forças são utilizados para convencê-lo de que “uma árvore é uma árvore e as árvores não falam”.

Madrinha Flor silenciou por um momento, para depois continuar:

— Mais tudo que acontece pelo rio a gente sabe e é Zé Orocó que vem contá. Se chueu no arto, se vai tê enchente grande, quando sobe cardume... Ele sabe de tudo.

— E como é que ele adivinha?

— Diz que Rosinha conta tudo pra ele.

— Quem diabo é Rosinha?

— Uai, dotô, o nome de batismo da canoa dele!

— E a senhora acredita que a canoa possa saber de tudo?

— Sei não, dotô. Mais a gente vê tantas coisa extravagante por esses gerais a fora...

— E como é que a canoa pode saber?

— Cunversano cos peixe, cos boto, cas pirarara, cas corvina, cos jaburu...

O doutor sorriu. Pelo jeito não era só Zé Orocó quem estava louco, não. Enfim, aquela gente era tão simples... (VASCONCELOS, 1968, p. 24)

De modo semelhante, Rosinha e Sidó se lamentam que já se encontram velhas e cansadas. Acentuando o caráter ecológico do filme, Sidó se queixa do desaparecimento de várias espécies de árvores: carnaúba, caviúna, braúna, pequi, buriti, andiroba, araticum, etc., inclusive o jatobá, madeira de que é feita. Lamenta também o sumiço dos peixes: mandi-branco, piranha, pacamão, curimatã, etc. A prova que as coisas estão se acabando e, talvez por isso, pede para ser queimada tal qual Rosinha.

- Por que tu não faz o que eu te peço? Nós já vivemo muita coisa junto. Eu tô velha. Eu não quero apodrecer largada nesse rio, nem ser catada aos pedaços. Faça o que eu estou lhe pedindo. Faça logo, eu quero ir do jeito que eu vim: como lenha.

No romance, Rosinha faz o seu pedido:

— Uma tarde, quando o por do sol tiver descendo como a arara vermelha de que tanto você gosta, me leve para praia branca, me suspenda na areia e sem ninguém ver **me queime**. Depois se afaste um pouco, porque não quero que você me veja desaparecer. Só o céu e a noite que estarão chegando. E o vento da noite vai levar minhas cinzas para onde ninguém vai saber, para alimentar a terra e fazer novas árvores. (VASCONCELOS, 1968, p.16, grifos meus)

A cena é reproduzida no filme com muita sensibilidade, com muita beleza.

A luz da fogueira via o corpo morto da canoa. Que tristeza! Tanto tempo em virar uma arvorezinha, surgida de uma semente! Depois, anos e anos de lutas para se tornar uma bela árvore. E então vieram os índios, cortaram-na, fizeram-na uma canoa... E agora? Dentro de duas horas suas velhas fibras, seu velho corpo estaria reduzido a cinza, girando ao vento, afogando-se no rio ou misturando-se na areia fria da praia (VASCONCELOS, 1968, p. 168).

Numa cena, cujo tom soa panfletário, o conflito se estabelece entre o líder comunitário Candelário (Severo D’Acelino) e Henrique. Ao tomar a máquina fotográfica de Henrique, Candelário o acusa de ser mais um explorador do rio:

- Nas suas fotos o rio está sempre bonito, brilhando, parecendo um diamante, mas por baixo do espelho d’água ele está morrendo e ninguém faz nada. Nem o Senhor! Sabe o que é que eu acho? Vá tirando bastante retrato, porque daqui a pouco é bem capaz de não ter mais esse rio para alegrar a vida da gente e nem para encher o bolso de ninguém...!<sup>7</sup>

A partir desse momento, uma angústia no fotógrafo se instala e Henrique passa a questionar a validade de seu projeto, um livro fotográfico sobre o rio São Francisco. Consternado, Henrique parte de helicóptero a fim de fazer novas fotos aéreas do rio. Depois disso, o fotógrafo sofre um acidente de barco e desaparece no rio. Celeste, Abel, Olavo (Charles Paraventi) e Zé da Carranca (Aramis Trindade), “cabra bom pra encontrar afogado”, partem à sua procura. E assim, iniciam-se as aventuras de Celeste que, ao percorrer o rio, descobre um mundo muito diverso do seu.

Ao encontrar D. Almerinda, uma sobrevivente que foi auxiliada por Henrique, houve a seguinte versão do acidente de barco: “foi o minhocão, aquele surubim velho que perdeu as barbatanas e mora no rio! Faz mais de cem anos que ele atazana a vida do povo. Eu vi quando ele bateu no barco!”.

Diferentemente do comportamento de um turista comum - aquele que já sabe o que deseja ver/conhecer, definido por Ferrara (1999) como “o olhar que se concentra”; Celeste realiza uma verdadeira *viagem no rio São Francisco*, pois o seu é um “olhar que se desloca” (idem, *ibidem*), que busca algo que vai além do visível. É certo que o que a impulsiona é a busca pelo namorado supostamente desaparecido no rio. No entanto, ao longo da viagem *no* rio a sua experiência é marcada por vários desencontros, o que lhe propicia o contato com as várias culturas nos lugares por onde passa.

Importante citar aqui uma definição de lugar que ultrapasse a condição de mero cenário. Para Ana Fani Carlos, o lugar é

o produto das relações humanas, entre homem e natureza, tecido por relações sociais que se realizam no plano do vivido, o que garante uma rede de significados e sentidos que são tecidos pela história e cultura civilizadora produzindo a identidade. Aí o homem se reconhece porque aí vive. (CARLOS, 1999, p.28)

---

<sup>7</sup> O discurso de Candelário soa de forma panfletária, mas a discussão sobre esse tema foge ao corpo deste trabalho.

Assim, a viagem de Celeste possibilita a “descoberta do espaço em todas as suas instâncias, sejam elas, sociais, culturais e/ou históricas.” (SOUSA, 2004). Por isso, o seu olhar é a do viajante. É aquele olhar que permite conhecer o outro, de tal modo que as diferenças e as semelhanças identitárias se estabelecem e se defrontam. Isso ocorre de forma emblemática no filme. A simplicidade de Abel, nos seus gestos e palavras, bem como as suas crenças e superstições, causa-lhe, de início, uma espécie de estranhamento. Contudo, o convívio traz-lhe, com a experiência, a admiração recíproca.

Segundo Ianni (2000), a viagem pode alterar o significado do tempo e do espaço, da história e da memória. É o que ocorre com Celeste quando percebe que “o tempo passa mais devagar” para os ribeirinhos, em contraste com o corre-corre de sua cidade, o Rio de Janeiro.

Ao chegar a Penedo, o primeiro contato de Celeste é com a parteira e rezadeira Penha (Regina Dourado) e a sua filha Ana (Analu Tavares), que se encontra em trabalho de parto. De forma inesperada, Celeste é convocada a auxiliá-las. A rogativa de Penha é que ela deve encher depressa duas meias do pai da criança com arruda, colocando-as sobre a barriga de Ana, a fim de aliviar-lhe as dores e facilitar o parto.

A arruda, *Ruta graveolens*, popularmente conhecida como uma erva que afasta os malefícios, inclusive, os que estão além do físico, como mau-olhado e outros tipos de sortilégios, é muito utilizada pelas benzedeiras. Conforme Câmara Cascudo, além de afugentar as forças contrárias, serve para banhos-de-cheiro (propiciadores de felicidades), e também como emenagogo e abortivo.

O uso da arruda, no parto de Ana, assinala as condições socioculturais de Penha que, na sua aflição de mãe e de parteira, recorre às soluções que foram assimiladas por gerações, asseguradas através da sabedoria popular. Essa forma de conhecimento, muitas vezes renegada pela ciência, é um modo de entender e atuar sobre a realidade, tendo como base uma prática que se faz social e historicamente. No caso, o uso da arruda para facilitar o parto de Ana.

Tal prática pode ser entendida como *simpatia*. Segundo Câmara Cascudo a *simpatia* (do grego *sympátheia*, *sym*, com e *pathos*, paixão, sofrimento), em se tratando de magia, ocorre quando se crê que o efeito é semelhante à causa que o produziu, e imitá-la é motivar a sua repetição (CASCUDO, Dicionário do Folclore Brasileiro, s/d). Conforme o dicionário Aurélio, trata-se de um ritual posto em prática, ou objeto supersticiosamente usado (no, caso a arruda e as meias do marido da parturiente), para prevenir ou curar uma enfermidade ou mal-estar.

Por outro lado, a crença no poder defensivo da arruda, constitui o seu caráter supersticioso. Pois, a *superstição* (ou abusão), como afirma Cascudo,

resulta essencialmente de cultos desaparecidos ou da deturpação ou acomodação psicológica de elementos religiosos contemporâneos condicionados à mentalidade popular. São milhões de gestos, reservas e atos instintivos, subordinados à força do hábito, como gestos reflexos. [...] a **superstição é sempre de caráter defensivo**, respeitada para evitar um mal maior ou distanciar o seu efeito. (CASCUDO, s/d, p. ; grifos meus)

Retomando a história, o encontro de Celeste com o remeiro Abel, em Penedo (AL), é marcado pelo descompasso de comportamento de ambos. Ansiosa, Celeste deseja viajar imediatamente para ir ao encontro de Henrique. No entanto se depara com a resistência de Abel em trabalhar no domingo, considerado por ele como “dia santo”, pois quem desobedece e viaja nos “dias vermelhos da folhinha”, corre o risco de não retornar, de acordo com o remeiro. Em outro momento, Abel afirma que também não viaja a noite, porque durante a noite o rio pára: “As águas, os peixes, os bichos, até o ar... e quem se atreve encontra aqueles que se afogaram e estão aí embaixo”.

Há uma lenda conhecida sobre o sono do Rio São Francisco. Contam que a meia noite as águas e todos os seres de suas águas adormecem. Se forem despertados nesse momento, as águas se enfurecem, viram as embarcações e inundam as terras. Quando o rio pára, as almas dos afogados se dirigem às estrelas e as águas agitadas fazem boiar todos os cadáveres dos afogados, tornando impraticável a navegação.

Outras narrativas são abordadas no filme, como o curupira, o bicho d’água, o pé-de-garrafa, a pisadeira e o minhocão. São aspectos da cultura popular que são usadas como um *recurso* para incrementar o filme, dando-lhe um tom pitoresco e divertido.

O curupira, o mais conhecido de todos é, conforme Cascudo (2002), um mito comum aos tupis-guaranis. Etimologicamente, segundo Ermano de Stradelli (CASCUDO, dicionário do folclore brasileiro, s/d p. 332), curupira quer dizer corpo de menino; *curu* – abreviação de curumim - corpo de menino; *pira* –corpo. “O curupira é a mãe do mato, o gênio tutelar da floresta que se torna benéfico ou maléfico para os freqüentadores desta, segundo as circunstâncias e o comportamento dos próprios freqüentadores.” (CASCUDO, 2002, p. 22).

De uma forma geral o Curupira aparenta um menino de cabelos vermelhos, muito peludo em todo o corpo, privado de órgãos sexuais e possui os pés virados para trás. Pode variar de tamanho, corpo, membros, mas a função de fazer os viajantes se perderem na mata permanece. É sempre favorável ao caçador que se limita a matar conforme as próprias necessidades, mas não tolera quem mata por gosto, ou quem persegue as fêmeas e os filhotes.

Algumas vezes vira-se em uma caça que nunca é alcançada, fazendo o caçador se perder na mata, em outras, faz o caçador alcançar a caça com facilidade, mas quando o caçador se aproxima do suposto animal abatido encontra um filho, um amigo, ou a própria mulher. Padre Anchieta registrou em seus escritos que o Curupira era conhecido como espectros noturnos ou demônios que assustavam os índios

É cousa sabida e pela boca de todos corre que há certos demônios, a que os brasis chamam Curupira, que acometem aos índios muitas vezes no mato, dão-lhes açoites, machucam-os e matam-os (CASCUDO, 2003, p. 30)

Por isso os índios deixavam por onde passavam penas, abanadores, flechas e outras coisas como uma forma de oblação para que o Curupira não lhes fizesse mal.

Quanto o Minhocão, que supostamente virou a embarcação de Henrique, Saint-Hilaire (1799 -1853)

Ouvira já falar, por várias vezes, desses animais, e considerava-os ainda como fabulosos quando tais desaparecimentos de cavalos, burros e bois nas travessias de rios me foram confirmadas por tanta gente, que me pareceu impossível pô-las em dúvidas. [...] Pretende-se que o monstro de que se trata se parece em absoluto com esses vermes, com a única diferença que tem boca visível; acrescenta-se que é negro, curto, de grande grossura; que não vem a superfície da água, mas faz desaparecer os animais enlaçando-os por baixo do ventre. (CASCUDO, 2003, p. 87)

Há fortes indícios de que o minhocão não passe de uma pirambóia - do tupy-guarany: Pira = peixe / bóia = cobra. O *Lepidosiren paradoxa* é um peixe parecido com uma cobra d'água. É achatado e vive em certos rios, enterrado na lama do fundo. Suas nadadeiras são ovais e compridas, pode respirar tanto no rio quanto no seco, tem pulmões e guelras. É muito freqüente nos rios e lagos brasileiros, esse peixe pode sobreviver na época da estiagem, mesmo quando seca totalmente os rios. Ele consegue viver nos lamaçais onde não há água. Em abundância.

De acordo com Cascudo (2002, p. 324),

O Minhocão, do ciclo da Cobra Grande, da Boiúna amazônica, é o monstro que povoa de mistérios as águas do Rio São Francisco. Tem a aparência de um minhocão molenga e feroz, sem fazer favores como a Mãe-d'água e o Caboclo do rio. Persegue para comer, vira barcos espalhando pavores. O minhocão explica fenômenos naturais de erosão. As barrancas do rio, cortadas a pique, escavações fundas, covas circulares que lembram bocas de túneis, terras afundadas subitamente pelo solapamento das bases submersas.

O bicho d'água que o menino Tonho tanto cisma em encontrar é, segundo Abel, um bicho que mora no rio, é muito ligeiro, e tem a cabeça pelada, “inté para dar fumo a ele tem que virar a cara”. Vale a pena reproduzir o diálogo

- Mas bicho d'água existe mesmo, Abel?

- Oxe, então não existe, Tonho? Este rio mesmo tá cheinho deles.

- Candelário disse que se existisse mesmo tinha que ter retrato.
- Deus também existe e nunca ninguém tirou retrato dele.
- Deve ser porque Deus está muito lá no céu. Mas o bicho d'água mora aqui no rio. E você nunca viu ele?
- Não, Tonho, ele é muito ligeiro. E pescador não sabe tirar retrato.
- Mas seu Henrique sabe. Ele tirou retrato desse rio todinho, menos do peste.
- Vai vê que o bicho não gosta dessas modernagens.

O pé-de-garrafa é citado no filme como um ente muito misterioso que aparece na mata à noite e persegue suas vítimas. “E é pra gente descrente que ele gosta de aparecer”, afirmou Zé da Carranca, apavorado, em uma cena do filme que beira o suspense e o cômico.

- Ô minha mãezinha, me ajude, viu, minha santinha? Porque eu não queria encontrar o Pé-de-garrafa aqui não!
- O pé dele é que nem fundo de garrafa que é pro cabra não saber pra que lado ele está indo. Miserável!

Segundo Cascudo, o pé-de-garrafa raramente é visto, mas os seus gritos são ouvidos quase sempre de uma forma amedrontadora. Multiplicado em todas as direções, atordoia, enlouquece. Outras vezes os gritos são familiares, imitando os caçadores. Sabe-se que se trata do pé-de-garrafa, quando este deixa a sua passagem assinalada com um rastro redondo, profundo, lembrando um fundo de garrafa.

Dar-se-ia também uma convergência dos atributos físicos do Diabo para o pé-de-garrafa. O rastro sempre constituiu um forte elemento de identificação. Sua anormalidade denuncia implicitamente a deformidade do autor. Cão-coxo, Capenga, Cambeta, foram sinônimos. (CASCUDO, 2002, p228-229)

A pisadeira, outra assombração citada no filme, caracteriza-se como uma velha muito magra, que tem os dedos cumpridos e secos, com unhas enormes, tem pernas curtas, cabelo desgrenhado e olhos muito acesos. Vive no telhado e quando a pessoa ceia e vai dormir logo em seguida, deitado de costa, ela desce e senta sobre o estômago do dormente.

Cascudo esclarece que o pesadelo, em espanhol (*pesadilla*) deriva de *peso*, *pesado*, e sempre foi explicado como uma intervenção maléfica de um demônio ou de um espírito perverso.

Para quase todos os povos da Terra o pesadelo, a clássica *Onirodynia*, era devido a um gigante ou um anão, uma mulher ou um homem horrendo que, aproveitando o sono, sentava-se sobre o estômago do dormente e oprimia-lhe o tórax, dificultando-lhe a respiração (CASCUDO, 2002, p.335).

As lendas, assim como as assombrações, os causos, as cantigas, as rezas, as crendices e as superstições, dentre outras narrativas que aparecem no filme, apresentam características que são próprias desse tipo de narrativas que, em geral, são transmitidas oralmente, de

geração para geração. Razão pela qual Cascudo chama de Literatura Oral, um termo controverso em virtude do termo *litteratura* (*littera* = letras) que envolve a escrita.

Pelo seu caráter estético, condizente a um discurso ficcional múltiplo, tanto nas suas funções como nas suas formas (TODOROV, 1980), essas narrativas fazem parte de manifestações artísticas denominadas como *Literatura Oral* (SÈBILLOT; CASCUDO) *Literaturas da voz* ou *Poesia Vocal* (ZUMTHOR).

No entanto, Cascudo elege as características principais (atualmente discutíveis) desses tipos de narrativas, as quais eu me reporto e faço um ligeiro desdobramento. São elas: a *antiguidade*, uma vez que é impossível identificar a data de seu surgimento; a *persistência*, pois são transmitidas de geração para geração através dos séculos, onde são reformuladas, mas não esquecidas; o *anonimato da autoria*, o que a faz de todos e de ninguém; e a *oralidade*, voz anônima do povo que tem na entonação e no ritmo, além dos gestos, os grandes aliados que reforçam o significado da mensagem. (SOUSA, )

Conforme Jolles (1976), trata-se de *formas simples*. Uma locução adjetiva que também apresenta um caráter controverso, pois o vocábulo *simples* sugere certa depreciação ante a hierarquia dos gêneros criada pela tradição acadêmica. Mas Jolles justifica o seu valor estético quando afirma: “cada vez que a linguagem participa na constituição de tal forma, cada vez que intervém nesta para vinculá-la a uma ordem dada ou alterar-lhe a ordem e remodelá-la, podemos falar então de Formas Literárias.” (JOLLES, 1976, p.29).

Historicamente, o termo *Literatura oral* passou a ser utilizado por Paul Sèbillot, em 1881, com o intuito de reunir e definir as manifestações culturais transmitidas por processos não grafados - na verdade, uma definição de fronteira com a proposição de delimitar os campos de ação do oral para o escrito.

Como todas as coisas estão sujeitas às peripécias e necessidades do tempo, para o lingüista Paul Zumthor (2000), trata-se de *Literaturas da voz* (no plural), por abranger elementos fundamentais da *vocalidade*, da *performance* e também da *recepção*, onde a presença da voz e do corpo desempenha papel fundamental. Conforme o autor, a *vocalidade* é plena de materialidade, pois envolve o empenho do corpo do locutor que, ao estabelecer uma situação comunicativa, coloca em ação simultânea o emissor, o texto (oral) e o receptor.

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda a parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. (ZUMTHOR, 1993, P. 139)

Assim, elementos subjetivos como a entonação e o ritmo da voz, as pausas, aliados às várias formas do olhar e dos gestos, a memória do locutor, a finalidade da transmissão, bem como o espaço físico e temporal, utilizados para reforçar o significado da mensagem, contribuem para desencadear reações especiais nos ouvintes no exato momento da *performance*. Centrada no ato imediato da comunicação, cada *performance* torna-se singular, visto que se estabelece em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional.

Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o **testemunho** indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de ‘memória popular’ que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica. (ZUMTHOR, 1993, p. 142, grifo meu)

No filme, a singularidade dessas narrativas não se limita apenas ao seu valor estético, mas em sua força representativa, no valor sociocultural que as revestem, pois evidenciam um *ethos* cultural característico do lugar. São sistemas de referências onde o novo e o arcaico se entrelaçam e que, no dizer de Florestan Fernandes (Apud BOSI, 2007, p. 54), “organizam a percepção do mundo no plano emocional e racional, significando para os que vivenciam uma verdade sintética, sabedoria e apoio” .

Para desvendar uma região rica de significados, Marcus Vinícius Cezar se apropria do Rio São Francisco e da sua diversidade cultural, ou melhor, das suas diferenças culturais (BHABHA, 1998), pois vai além do reconhecimento e do acolhimento de diversidades, como um *recurso* para produzir um belo filme e consegue criar um universo representativo em que realidade e ficção se entrelaçam. Mas o seu maior mérito é compartilhá-lo *o com os que já conhecem ou apresentando-o ao maior número de pessoas para que também passem a conhecer a profunda, peculiar e vasta cultura desse lugar.*

### ***Francisco, Francisco***

*O menino e velho Chico viagens  
Mergulham em meus olhos  
Barrancos, carrancas, paisagens  
Francisco, Francisco  
Tantas águas corridas  
Lágrimas escorridas, despedidas  
saudades  
Francisco meu santo, a velha canoa*

Roberto Mendes/Capinam

## REFERÊNCIAS

### Bibliográficas

BARRETO, Margarita. **Turismo e legado cultural: as possibilidades do planejamento**. Campinas: Papirus, 2000.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias**. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. O turismo e a produção do não-lugar. In.: YÁZIGI, Eduardo, **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. 1999, pp.25-37

CASCUDO Luis da Câmara: **Literatura Oral no Brasil**. 3ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984

\_\_\_\_\_. **Antologia do Folclore Brasileiro**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002

\_\_\_\_\_. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1954.

\_\_\_\_\_. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição imaginária da sociedade**. Trad. de Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FERRARA, Leocrécia D'Alessio. O turismo dos deslocamentos virtuais. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 15 - 24

FERREIRA, Jerusa Pires. "Apresentação". In: ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro 3ª Ed. Rio de Janeiro: DP e A, 1999. 104p.

HOBBSBAWN, Eric J. e RANGER, Terence O. **A Invenção das tradições**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular" . In: **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik (org); trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.p. 247- 264.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000. 319 p.

JOLLES, André. **Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976. 222 p.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em vias de extinção (Parte I). In: **Mana. Estudos de Antropologia Social**, v. 3, n. 1, abril 1997. p. 41-72.

SOUSA, Mari Guimarães. **Literatura oral e o imaginário das águas: o caso do biatá em pedras – município de Una/BA**. 2004. 45 f. Monografia (Especialização em Estudos de Literatura Comparada) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus. 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, 305 p.

VASCONCELOS, José Mauro de. **Rosinha, minha canoa**: romance em compasso de remo. 6. ed São Paulo: Melhoramentos, 1968.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marrie-Anne Kremer, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz. A “literatura” medieval**. Trad. Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993. 324 p.

\_\_\_\_\_. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

### **Eletrônicas**

RIO SÃO FRANCISCO - MEIO AMBIENTE

<http://www.brasiloste.com.br/noticia/1283/rio-sao-francisco-meio-ambiente>

Acesso em 22 de jul. 2008

RIO SÃO FRANCISCO

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio\\_S%C3%A3o\\_Francisco](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_S%C3%A3o_Francisco)

Acesso em 22 de jul. 2008

VIAJANTE/TURISTA – CATEGORIAS EM DISCUSSÃO COM BASE NO FILME *O CÉU QUE NOS PROTEGE*, DE BERNARDO BERTOLUCCI

<http://www.espacoacademico.com.br/037/37esousa.htm>

Acesso em: 12 de ago. 2008