

fulgor que jorra indistintamente da porta da Lei".<sup>18</sup> Essa é a pro-cura, como processo, da poética de Franz Kafka.

O último capítulo trata da morte como o narrar da morte. É a opção pelo morrer como vivência máxima do sagrado.

#### ABSTRACT:

*The present reading of The Process distinguishes itself from the traditional ones. The metaphysical foundations that gave origin to genres and literary schools are insufficient to grasp the specificity of the literary work. They are substituted by the work of art itself, which is understood as a process. To read the work poetically is to force it to bring to light its poetics. Consequently three great processes mark Kafka's work: daily life, institutional-juridical life and the manifestation of the real. The unification of this process is reached by a fourth process: the narratologic one. Joseph K.'s guilt is read as death which interrupts life, but from which the character does not want to be aware of. All the narratologic process, from which The Process results, consists of this mysterious and inexorable discovery.*

#### KEY-WORDS:

*Process, Guilt, Death*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KAFKA, Franz. *Der Prozess*. Hamburg, Fischer Bücherei, 1962.  
KAFKA, Franz. *O processo*. Lisboa, Europa-América, 1976.  
CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. S. Paulo, Nova Alexandria, 1994.  
ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. S. Paulo, Perspectiva, 1993.  
BOESCH, Bruna. *História da literatura alemã*. S. Paulo, Herder, 1967.  
LEÃO, Emmanuel Carneiro. Apresentação. In: HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis, Vozes, 1988. v. 1.  
Hermenêutica e mito. *Cadema de Letras*. Rio de Janeiro. Faculdade de Letras - UFRJ, n.11, 1995. p. 17-20.

18. Ibidem.

# O COPISTA DE WALL STREET: PRODUTIVIDADE, REPRODUÇÃO E A ESCOLHA DE BARTLEBY

Lúcia Helena de Azevedo Vilela  
UFMG

Qualquer trabalho e invenção artísticos são uma viva transgressão à rotina e ao aborrecimento que os poderes públicos nos impõem.

A prática da arte pode ser a via que nos libertará e afastará do tédio e das submissões consuetudinárias.

No mundo atual, mecanizado, programado, cautelosamente vigiado, a arte é uma das poucas satisfações que nos restam.

Joan-Josep Tharrats<sup>1</sup>

#### RESUMO:

*Neste trabalho são discutidas as noções de realidade e arte, cópia e criação, perante a acelerada reprodução da obra de arte na modernidade e suas implicações na conceituação de criação artística. Walter Benjamin e Paul Valéry proporcionaram o instrumental para a discussão, aqui ilustrada pelo conto Bartleby the Scrivener, de Herman Melville, pela visão adiante de seu tempo que o autor imprime à sua enigmática personagem central, em seu dilema existencial entre a possibilidade da repetição de si mesma e a transgressora resistência passiva ao cumprimento da tarefa de copista. Não se buscou identificar Melville em sua inescrutável personagem; procurou-se vê-la, sob um ângulo*

1. THARRATS, 1995, p. 9.

*metaficcional, diante do impasse, comum ao artista, entre a noção de realidade e sua “reprodução” na obra de arte.*

**PALAVRAS-CHAVE:**

*Criação artística, Reprodução em multimídia, Transgressão.*

“A obra de arte vive” é o título de um artigo jornalístico cujo foco é a visão da arte e da cultura de seu autor, Jean-François Chougnnet, diretor da Reunião dos Museus Nacionais da França (RMF). Um entusiasta do uso da tecnologia multimídia na cultura, Chougnnet enfatiza, entretanto, que “o confronto com a obra original é insubstituível. Hoje teme-se sem razão o CD ROM como se temeu a fotografia quando ela foi criada.”<sup>2</sup> A opinião do diretor não é nova, uma vez que reabre uma importante questão, introduzida por Walter Benjamin em 1936, em seu famoso ensaio, “A obra de arte na era da reprodução mecânica.”<sup>3</sup>

No ensaio de Benjamin, o poeta, crítico e ensaísta francês Paul Valéry é citado em epígrafe. Chougnnet, o mencionado especialista francês em museus, parece compartilhar, de uma certa forma, as idéias de seu compatriota quando Valéry diz:

Em todas as artes existe um componente físico que não pode mais ser considerado ou tratado como antes, este componente não pode permanecer imune ao conhecimento e aos recursos tecnológicos modernos. (...) Devemos presumir que as grandes inovações transformem inteiramente a técnica das artes, e dessa forma afetem a própria invenção artística e talvez tragam até mesmo uma surpreendente mudança em nossa própria noção de arte.<sup>4</sup>

As palavras de Valéry parecem perfeitamente contemporâneas, quando pensamos nas diferenças entre a singularidade da apreciação emocional de um espectador ao contemplar uma obra de arte na galeria de um museu e a massa de espectadores introduzida no universo da arte pela vertiginosa reprodução de obras, produto dos infinitos meios proporcionados pela tecnologia atual. Valéry parece ter antecipado a era de recursos em multimídia nessa afirmação profética:

2. PINTO, 1996, p. 5.

3. BENJAMIN, 1992.

4. BENJAMIN, 1992, p. 211.

5. BENJAMIN, 1992, p. 213.

Simplesmente como a água, o gás e a eletricidade são trazidos às nossas casas de locais distantes para satisfazer nossas necessidades em resposta a um mínimo esforço, da mesma forma deveremos ser supridos com imagens visuais e auditivas, que aparecerão e desaparecerão a um simples toque, pouco mais que um sinal.<sup>5</sup>

Que tipo de mudanças poderia a aceleração da reprodução trazer para a própria noção de arte? Um texto literário pode ajudar-nos a responder a essa e a outras questões sobre a arte: a enigmática personagem central de Herman Melville no conto *Bartleby the Scrivener*<sup>6</sup> é, aqui, interpretada como uma personagem metaficcional a fim de lançar-se uma discussão sobre a criação artística em oposição ao trabalho repetitivo. Tenho, ainda, em mente, neste estudo, a miríade de meios de reprodução da obra de arte e o dilema existencial do artista capturado entre as noções de realidade e arte, cópia e criação. O termo criação artística é aqui utilizado de forma a incluir a pintura, a escultura e a obra literária, uma vez que as noções de invenção e cópia são constantes fontes de tensão nos processos criativos.

Através do narrador do conto, nessas palavras de Melville sobre seu copista solitário, é possível perceber que o conceito de arte do autor não se baseia em cópia da realidade: “Nenhum material existe para uma biografia completa e satisfatória deste homem” (p. 109). Apesar disso, Bartleby está vivo na criação de Melville. A arte é um signo, seja ela figurativa ou abstrata. Esse é um aspecto para o qual Antoni Tàpies chama a atenção dos fanáticos do realismo ao afirmar que “a pintura sempre foi uma abstração”, e acrescentar: “a realidade nunca esteve na pintura” (...), pois “unicamente se acha na mente do espectador.”<sup>7</sup>

A afirmativa do advogado/narrador de Melville sobre a escassez de material para compor sua personagem foi comparada, por alguns críticos, ao constante problema enfrentado pelos biógrafos do autor de *Moby Dick*. As reações de Bartleby no conto são às vezes compreendidas como aquelas de um duplo do próprio autor. Não é meu objetivo, nestas páginas, encontrar Melville em sua criação: vejo, entretanto, sua inescrutável personagem como uma metáfora para o dilema de qualquer artista capturado entre a noção de realidade e sua “reprodução” na obra de arte. Vejo o conto de Melville, como mencionei anteriormente, como um texto metaficcional do qual é possível apreender-se o

6. MELVILLE, 1978. As citações subsequentes do conto de Melville são da mesma edição e virão incluídas no texto.

7. TÀPIES, 1995, p. 7.

8. PINTO, 1996, p. 5.

conceito da criação artística como um signo — independentemente de uma ligação direta com o objeto que possa tê-la originado. Esse conceito é particularmente evidenciado na recusa de Bartleby em copiar do original.

Ao negar-se, em atitude arrojada, a atender a uma solicitação do patrão, Bartleby marca a sua insubmissão ao sistema, reforça a sua individualidade como personagem singular de uma obra literária. Como invenção criativa de seu autor, Bartleby pode ser colocado ao lado de “O Escriba Sentado” (FIG. 1), obra de um artista egípcio anônimo, que a esculpiu por volta de 2480-2350 a C. Deve-se ressaltar, para alcançar-se o objetivo destas páginas, o fato de que no Egito, durante o Império Antigo, a escultura tinha uma importância primacial, colocada que era a serviço das crenças religiosas e práticas funerárias, sendo acessível somente ao faraó. Era necessário que ela, o duplo material do morto, fosse suficientemente parecida com o seu modelo, para que o *ka* a aceitasse como alternativa do corpo mumificado. O escultor egípcio procurava não apenas representar adequadamente as características raciais de quem ele deveria esculpir, como também personalizar sua figura.

No caso de “O Escriba Sentado,” que se encontra no Museu do Louvre, a postura desse funcionário da administração mostra que ele está pronto para realizar seu trabalho. O fulcro dessa obra de arte está no rosto do escriba, pois existe um certo grau de tensão — tanto em seus olhos atentos quanto na contração da boca — que se estende para o resto do corpo, enquanto aguarda que seu senhor inicie o ditado que registrará no papiro desenrolado sobre suas pernas. Ainda que os escribas não se contassem entre as altas autoridades palacianas e administrativas no Império Antigo, à imagem do funcionário foi dado o privilégio de se perpetuar na escultura. A obra do escultor egípcio anônimo evidencia o caráter transgressor da criação, já que seu criador personalizou traços do funcionário, concedendo-lhe, assim, um espaço equivalente àquele reservado exclusivamente aos faraós, fugindo à rotina e às regras.

A maestria do artista egípcio fez com que fosse possível criar um signo que pode, simultaneamente, ser visto como um elemento da ideologia egípcia e uma fonte de contemplação como uma obra de arte independente. No conto de Melville, Bartleby se distingue dos demais copistas exatamente por se recusar a produzir e realizar o trabalho repetitivo para o qual havia sido contratado. No mundo de Wall Street, no qual um funcionário contemplativo não tem lugar, Bartleby é um rebelde silencioso. Através da resistência passiva característica de sua personagem, Melville cria um tipo de comportamento emblemático que o habilita a elevar o seu funcionário na escala social. Esse

aspecto pode ser verificado, por exemplo, no momento em que Bartleby morre, quando o vendedor ambulante de comida pergunta: “Oi! - ele tá morto, não tá?” (p. 154). A essa altura, o narrador parece, de uma certa forma, ter captado o sentido da atitude de Bartleby, ao responder: “Ao lado de reis e conselheiros” (p. 154).

Assim como a criação do escultor egípcio, Bartleby é capaz de falar através de seu silêncio eloqüente, já que descarta o papel de mera reprodução.



Fig. 1. “O Escriba sentado” — 2.480-2.350 a C. — Calcário policromado; alhas incrustadas — quartzo branco, madeira de ébano e cristal de rocha. Altura: 35 cm. Museu do Louvre, Paris. *História geral da arte: escultura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 39.

Bartleby é o escritor que se recusa a aceitar as imposições ditatoriais do mercado editorial americano, desafiando-o com seu silêncio. Ele é o escritor que não só se recusa a reproduzir o estilo dos *best sellers*, mas também que rejeita a monótona reprodução de si mesmo *ad infinitum*, especialmente se é isso que leitores, críticos e editores desejam.

Um dos conflitos de um escritor pode estar em atender à necessidade de alguns de seus leitores, em separar fato de ficção. Melville, por exemplo, insistia em acrescentar à sua narrativa uma habilidosa mistura de metafísica e misticismo ao procurar respostas para as questões mais profundas de sua existência. Era difícil para ele manter sua individualidade no mundo da produção em massa da sociedade capitalista. Bartleby torna-se uma pedra no caminho de seu padrão quando se nega a alimentar a máquina que move Wall Street com um trabalho desprovido de criatividade. O próprio narrador parece ser o protótipo do conformismo quando, ironicamente, se define como um “advogado sem ambições”, ou quando revela: “Todos que me conhecem consideram-me um homem eminentemente seguro. O finado John Jacob Astor, uma personagem pouco dada ao entusiasmo, não hesitaria em definir o meu forte como sendo a prudência; e, em seguida, o método”. (p.110)

O narrador vê a si mesmo através dos olhos de um conhecido comerciante de peles, um capitalista — um belo exemplo da sociedade a que o empregador de Bartleby serve. O advogado/narrador fica inicialmente satisfeito com o trabalho de Bartleby, já que este consegue copiar rapidamente e a baixo custo. Fica extasiado pela maneira como o copista parece devorar seu trabalho como um homem primitivo — desconhecedor de si mesmo enquanto indivíduo: “Como se estivesse faminto por algo a copiar, ele parecia empanturrar-se com meus documentos. Não havia pausa para digestão. Ele prosseguia dia e noite, copiando à luz do dia e do candeeiro”. (p. 118) O narrador prepara o leitor para a mudança de comportamento de Bartleby quando afirma que é parte do trabalho do copista verificar a exatidão da cópia palavra por palavra, e define a tarefa do funcionário como “monótona, cansativa e letárgica”. (p. 118)

A reação de Bartleby à monotonia surge no seu terceiro dia de trabalho, quando, para surpresa de seu patrão, responde em um tom de voz singularmente suave e firme “Eu prefiro não fazer isso” (p. 119) à solicitação para que verifique a exatidão da cópia. Após alguns dias, Bartleby decide não mais copiar e se recusa a dizer qualquer coisa sobre si mesmo. Quem é ele? Onde nasceu? Tem parentes em algum lugar do mundo? Será que podemos responder a algumas dessas perguntas a respeito da antiga escultura “O Escriba Sentado”? Poderíamos

tentar fazê-lo, talvez, de forma ficcional. Será que isso realmente acrescentaria algo à nossa satisfação emocional diante da contemplação da escultura? Essa parece ser uma dentre as inúmeras perspectivas para olhar-se a criação de Melville: uma personagem que tem vida própria.

Retornando às observações do diretor da RMF sobre a arte e a cultura, será que realmente importa, do ponto de vista do espectador, se ele examina o original ou se dá uma olhada nas reproduções, utilizando os recursos da mecanografia ou da tecnologia em multimídia? Chougnat afirma que “precisamos da *vida* da obra original. Ela tem um tamanho e a textura que uma reprodução jamais passa.”<sup>8</sup> Voltando à minha epígrafe de Joan-Josep Tharrats, lembremo-nos da noção de que a criação artística é uma transgressão à rotina e ao fastio. Essa pode ser talvez uma das pistas para uma compreensão melhor das idéias de Benjamin a respeito da mecanização e da reprodução da obra de arte. Apesar de Benjamin fazer a apologia da reprodução mecânica como um meio de tornar a arte acessível às massas, o teórico alemão admite a existência de uma *aura* ao redor da obra de arte, em exibição em um museu ou galeria, que pode ser compartilhada pelo espectador solitário ou pelos poucos que a contemplam.

O filósofo alemão admite que aquilo que “murcha na era da reprodução mecânica é a aura da obra de arte.”<sup>9</sup> Vejo essa *aura* como um sinal de parte do que Benjamin chama de “ritual de produção” da obra artística, que ele acredita estar “embutido no tecido da tradição.”<sup>10</sup> Ele afirma que “o valor singular da autêntica obra de arte tem seus alicerces no ritual, na situação de seu valor de uso original.”<sup>11</sup> Em outras palavras, ao contemplar a obra, o espectador está também compartilhando com seu criador a atmosfera distinta, o ritual da criação artística, que, como foi mencionado anteriormente, é uma transgressão da rotina. Como salienta Tharrats, “a arte pode ser aquilo que nos distingue dos outros. A habilidade e o engenho em exprimir o que já existe com uma linguagem nova e com novas cadências. Mas a arte pode ser, do mesmo modo, aquilo que nos aproxima dos outros (...)”<sup>12</sup>

Diferenças históricas e cronológicas separam o escriba egípcio do copista de Wall Street. Onde está a transgressão nesses dois exemplos de singularidade da criação artística? O escriba egípcio revela as características

9. BENJAMIN, 1992, p. 215.

10. BENJAMIN, 1992, p. 217.

11. BENJAMIN, 1992, p. 217.

12. THARRATS, 1995, p. 12.

históricas de seu trabalho através da eloqüência de traços que o artista escolheu para retratá-lo. É, portanto, uma forma de transgressão aos códigos sociais da época, de acordo com os quais a escultura deveria retratar somente a realeza.

O copista de Wall Street revela a transgressão de Melville em retratar um funcionário improdutivo no mundo da produção em massa. A linguagem silenciosa de Bartleby é uma forma de transgressão no escritório de seu patrão, onde ele era separado de seu “senhor” por um biombo, um anteparo físico entre classes sociais. Acrescente-se a isso o fato de que Bartleby permanece no escritório após o horário do expediente, o que também caracteriza uma transgressão do ponto de vista de seu empregador. A aparente condição de desabrigado de Bartleby faz com que ele pareça ameaçar o mundo de Wall Street por não deixá-lo no horário estipulado.

Para o narrador/empregador, o mundo doméstico e familiar, no qual os valores morais são preservados e protegidos, é construído à parte do mundo do trabalho, no qual não existem valores morais, e a obsessão das pessoas pelo dinheiro e pelo poder pode ser revelada. Essa obsessão é denunciada no conto através do aspecto doentio dos demais copistas do escritório de advocacia. Bartleby transgride as regras de conduta do copista e recusa-se a transcrever o original e a deixar o escritório. Cria suas próprias regras e transgride a rotina de copiar fielmente um original, em uma época em que esse tipo específico de tarefa mecânica ainda era exigida de seres humanos.

Para Benjamin, com o advento do socialismo, parece difícil conceber-se a idéia da coexistência entre uma possível *aura* em torno da obra de arte original e a noção de que “a produção mecânica da arte muda a reação das massas em relação à arte,”<sup>13</sup> produção que ele acredita ser totalmente efetivada pelo cinema, ao ressaltar: “A reação progressiva é caracterizada pela fusão íntima e direta da fruição emocional com a orientação de um especialista. Essa fusão é de grande significado social.”<sup>14</sup> Tal noção está relacionada com a idéia do filósofo alemão de romper os limites entre o autor e o público, uma vez que ele afirma que “a qualquer momento o leitor está pronto para tornar-se o escritor.”<sup>15</sup>

Penso que a noção de *aura* da obra de arte e a facilitação de acesso a ela através de reproduções mecânicas ou em CD ROM não são inconciliáveis.

13. BENJAMIN, 1992, p. 227.

14. BENJAMIN, 1992, p. 227.

15. BENJAMIN, 1992, p. 225.

É evidente que esses dois elementos indubitavelmente contribuem para alterar a perspectiva do modo de apreensão sensorial humano em relação à arte, já que a cópia torna a obra acessível a muitos em situações em que o próprio original estaria fora de alcance. Entretanto não concordo com a observação de Benjamin quando diz que “a reprodução mecânica emancipa a obra de arte de sua dependência parasitária ao ritual.”<sup>16</sup> Como parece dar um tom religioso ao que chama ritual, Benjamin elimina, assim, a sua própria noção anterior expressa no mesmo ensaio, na qual associa ritual com circunstâncias históricas, quando diz: “até mesmo na reprodução mais perfeita de uma obra de arte falta um elemento: sua presença no tempo e no espaço, a sua existência singular no local onde por acaso ocorre. Essa existência singular da obra de arte determinou a história à qual estava sujeita através do tempo de sua existência.”<sup>17</sup>

Em meu ponto de vista, a proximidade do espectador em relação à obra de arte original acrescenta um elemento importante à sua apreciação, isto é, a proximidade física torna o observador mais intimamente ligado no tempo e no espaço com o ato de criação artística através do contato visual com sua distinta textura física, tamanho e cor. Em outras palavras, a obra de arte envolve o espectador no processo de transgressão da rotina, que é parte do procedimento de criação. Autor e espectador tornam-se historicamente mais unidos em uma esfera distinta, quer a chamemos de *aura* ou não. No caso da literatura, em que o veículo de expressão da criação artística está intimamente ligado à possibilidade de reprodução da palavra escrita, a contigüidade física é conseguida através da inserção, realizada pelo próprio leitor, do universo criado pelo escritor em seu universo individual. A fotografia, a reprodução e os equipamentos de multimídia aproximaram o espectador da obra de arte, já que ampliaram as possibilidades de apreciação do detalhe e do fragmento. Entretanto a subordinação ao fragmento não pode diminuir a apreciação do todo. É possível apreciar-se o todo, através de uma reprodução, se nos colocamos, de alguma forma, dentro do contexto histórico que gerou a obra, dentro do ritual que compõe o que Benjamin define como *aura*.

Meu acesso às reproduções das criações artísticas, tanto de Melville como do escultor egípcio anônimo, possibilitou-me colocá-las lado a lado a fim de tentar compreender o poder criativo que a arte possui sobre nós, como nos afeta e nos torna capazes de romper com a rotina de nossas vidas, com o objetivo de libertar nossos corações e mentes de um trabalho massacrante de

16. BENJAMIN, 1992, p. 218.

17. BENJAMIN, 1992, p. 214.

repetição. A reprodução mecânica e da tecnologia em multimídia não elimina o sabor de transgressão que experimentamos ao descobirmos a singularidade de personagens de um conto ou romance ou em uma galeria de artes. Nem Bartleby nem “O Escriba Sentado” estão mortos, estão apenas adormecidos “com reis e conselheiros” (p.154).

#### ABSTRACT:

*In this paper the notions of reality and art, copy and creation are discussed upon the background of the modern acceleration of means of reproduction of the work of art and its implications to the concept of artistic creation. Walter Benjamin's and Paul Valéry's writings have provided the instrumental for a discussion, here illustrated by the short novel Bartleby the Scrivener, by Herman Melville, for the perspective ahead of his time that the author imprints on his enigmatic central character, in his existential dilemma between the possibility of repeating himself and the transgression of passive resistance in the accomplishment of his task as a scrivener. A search for identification of Melville in his inscrutable character was not pursued, the aim was to see him from a metafictional angle, confronted with the plight, usual for the artist, between the notion of reality and its "reproduction" in the work of art.*

#### Key-words:

*Artistic creation, Multimedia reproduction, Transgression.*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BENJAMIN, Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*. Harry Zohn (trad.) London: Fontana Press, 1992.
- BOZAL, Valeriano et alii. As civilizações do oriente próximo e médio. *História geral da arte: escultura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 37-75
- MELVILLE, Herman. *Bartleby the Scrivener. The Shorter Novels of Herman Melville*. New York/London: Liveright, 1978.
- PINTO, Marcos Barros. *Jornal do Brasil, Caderno B*, 1996, p. 5.
- TÁPIES, Antoni. A prática do arte. *História geral da arte: pintura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 7-8.
- THARRATS, Joan-Josep. A arte como necessidade permanente. *História geral da arte: pintura I*. Madrid: Ediciones del Prado, 1995, p. 9-17.

# DRÁCULA: UM FLÂNEUR NA LONDRES VITORIANA

## O VAMPIRO NO IMAGINÁRIO VITORIANO E O AMBIENTE

### DA GRANDE CIDADE DO *FIN-DE-SIÈCLE*

Alexandre Sobreira Martins  
UFMG

#### RESUMO:

O romance *Dracula*, de Bram Stoker, oferece um reflexo de determinados valores da sociedade burguesa da era vitoriana inerentes à estrutura social do ambiente urbano da grande cidade no *fin-de-siècle*. Ao adotar o discurso que a literatura toma emprestado à ciência no século XIX, *Dracula* se estabelece como uma representação do imaginário burguês vitoriano que reflete a indiferença da multidão urbana pelos indivíduos que a compõem, indiferença que transforma essa multidão massificada no meio ideal para o florescimento do crime. Essa situação cria, também, um terreno fértil para o surgimento do romance policial, além de refletir a necessidade, gerada por essa mesma indiferença, de o indivíduo destacar-se na multidão, promovendo, assim, seu reconhecimento através do olhar do outro.

#### PALAVRAS-CHAVE:

*Sociedade vitoriana, Romance policial.*

O ponto de partida do enredo do romance *Dracula*, de Bram Stoker, é o desejo do Conde Drácula de mudar-se para Londres, onde teria um novo “terreno de caça” e estaria livre de perseguições, do distanciamento e da imunidade que os camponeses de seu país mantinham em relação à sua ameaça vampiresca, protegidos que estavam pelos conhecimentos transmitidos pelo folclore.