

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A POÉTICA DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS: UM
DIÁLOGO ENTRE A POESIA POPULAR DO
NORDESTE E A LITERATURA CULTA**

TESE DE DOUTORADO

Geice Peres Nunes

**Santa Maria - RS
Fevereiro, 2014**

A POÉTICA DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS:
UM DIÁLOGO ENTRE A POESIA POPULAR DO NORDESTE
E A LITERATURA CULTA

Geice Peres Nunes

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras,
Área de concentração em Estudos Literários, da
Universidade Federal de Santa Maria,
Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientador: Prof. Dr. Lawrence Flores Pereira

Santa Maria – RS
Fevereiro, 2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Peres Nunes, Geice

A poética de Manoel Camilo dos Santos: um diálogo entre a poesia popular do Nordeste e a literatura culta / Geice Peres Nunes.-2014.

238 p.; 30cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2014

1. literatura brasileira 2. literatura popular 3. Nordeste 4. cordel 5. Manoel Camilo dos Santos I. Flores Pereira, Lawrence II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

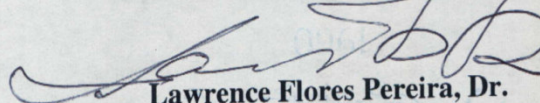
A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Tese de Doutorado

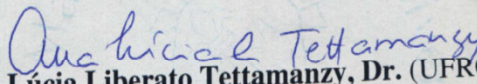
**A POÉTICA DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS: UM
DIÁLOGO ENTRE A POESIA POPULAR DO NORDESTE
E A LITERATURA CULTA**

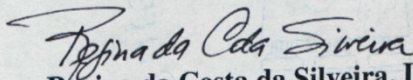
elaborada por
Geice Peres Nunes

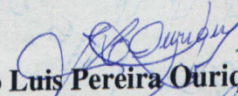
como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

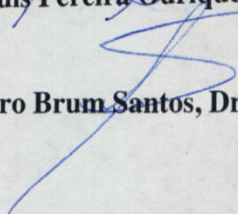
COMISSÃO EXAMINADORA:


Lawrence Flores Pereira, Dr.
(Presidente /Orientador)


Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, Dr. (UFRGS)


Regina da Costa da Silveira, Dr. (UniRITTER)


João Luis Pereira Ourique, Dr. (UFPeI)


Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 28 de fevereiro de 2014.

A Manoel Camilo dos Santos (*in memoriam*) e aos poetas populares do Nordeste.

AGRADECIMENTOS

“Yo soy yo y mi circunstancia...”, sentença de Ortega y Gasset sobre a qual reflito constantemente e concordo sempre. Segura de que cada circunstância vivenciada influenciou fortemente na escrita das páginas que seguem, hoje, coloco-me a agradecer às instituições, às pessoas e às ocasiões, não por mera cordialidade, mas pela reconhecida importância que tiveram em diferentes momentos.

Expresso minha gratidão à Universidade Federal de Santa Maria. Como é difícil cortar um laço, prefiro pensar que um dia voltarei...

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida durante o meu doutoramento e, sobretudo, à bolsa PDSE.

À Universidade Nova de Lisboa, dirijo vários agradecimentos: de maneira especial, ao Prof. Dr. Carlos Nogueira, meu coorientador; também sou grata ao IELT; a Anabela Gonçalves e a Carolina Vilardouro.

Agradeço ao PPGL, às coordenadoras, ao corpo docente e aos funcionários. Reconhecerei sempre a dedicação de Jandir Martins, de Irene Teixeira e de Emília Leitão para comigo.

Agradeço a todas as instituições em que pude realizar minhas pesquisas. Às bibliotecas da UFSM, onde foram iniciadas. À Biblioteca Blanche Knopt, pertencente à Fundação Joaquim Nabuco, onde fui recebida por Lúcia Gaspar. À Biblioteca Nacional de Portugal e à biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, locais de pesquisa, mas também de encantamento. Agradeço à Fundação Casa de Rui Barbosa, possuidora de um notável acervo físico e digital de cordel dos quais fiz largo uso em diversos momentos da minha pós-graduação. Agradeço ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, cuja ajuda de Maria do Rosário Pinto e de Dora Vidal, presencial e virtual, foi importantíssima. E, dentre tantos acervos, agradeço à Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Aqui, mostro-me grata à simpatia e à generosidade de Gonçalo Ferreira da Silva, presidente da ABLC. Utilizando sempre o vocativo “criança”, além de me contar histórias de poetas, sem saber, deu outro norte à minha pesquisa ao me colocar diante de *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*.

Devo infinitos agradecimentos ao meu querido orientador, professor Lawrence Flores Pereira. Livros, dedicação e paciência compõem apenas um resumo de tudo o que me ofereceu nesses anos de convivência.

Agradeço à banca que avaliou esta tese: Professores Ana Tettamanzy, Regina Silveira, Pedro Brum e João Luis Ourique, assim como aos demais professores que fizeram a sua leitura.

Agradeço a minha família: pai, mãe, irmãos, sobrinhos pela compreensão de todas as ausências. À família de Santa Maria, agradeço pelo constante suporte.

Aos vários amigos conquistados durante esses anos... a todos tenho muito a agradecer. Agradeço a Denise Lazzarin, Fernanda Ramos, Jerusa Ramos, Kleyton Ricardo Wanderley Pereira, Leina Peres, Regina Vogt, Romulo Tondo, Sara Mota, Tania Machado. Do pós, agradeço a Anamaria Moreira, Anderson Amaral, Elaine dos Santos, Enéias Tavares, Matusa Mendes, Ricardo André Martins, Samara Leonel. De Portugal, agradeço a Anderson Almeida, Cássia Silveira, Carlos Bach, Fernanda Cardozo, Mauro Dillmann, Miúcha, Yllan de Mattos. De Jaguarão, agradeço aos colegas e companheiros de UNIPAMPA, Angela Ribeiro, Carlos Rizzon, Leonor Simioni, Luis Marozo, Max Duarte, Ivan Vieira, Roberto Carlos Ribeiro, Talita Gonçalves, Vanessa Barbosa, Virginia Boechat. Às pessoas que não permaneceram, agradeço-lhes pelo que representaram enquanto estiveram comigo.

Fabiano Severo Bertoncetto, agradeço a ti todo o amor, os cuidados com a Frida, e, principalmente, a compreensão que, nos últimos anos, mais do que nunca, foi sempre testada: horas de leitura, horas de escrita, viagens, desajustes, meses de ausência, retorno, nova partida e a vida sempre em movimento.

Enfim, agradeço a todas as circunstâncias que me conduziram ao encontro de vocês.

Minha vida, cinzenta, feia e mesquinha, de menino sertanejo reduzido à pobreza e à dependência pela ruína da fazenda do Pai, enchia-se dos galopes, das cores e bandeiras das Cavalhadas, dos heroísmos e cavalarias dos *folhetos*.

Romance d'A Pedra do Reino
ARIANO SUASSUNA

A vida é para esse sarro de medo se destruir; jagunço sabe. Outros contam de outra maneira.

Grande Sertão: Veredas
JOÃO GUIMARÃES ROSA

Apolo muito gentil
fez um discurso de estilo
dizendo: - Eis o Camilo
o poeta do Brasil
que aqui chegou sutil
no carro da poesia
e eu com muita alegria
vou o parabenizar
e prometo lhe inspirar
toda hora e todo dia

Viagem de um trovador
MANOEL CAMILO DOS SANTOS

RESUMO

Tese de doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria

A POÉTICA DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS: UM DIÁLOGO ENTRE A POESIA POPULAR DO NORDESTE E A LITERATURA CULTA

AUTOR: GEICE PERES NUNES

ORIENTADOR: LAWRENCE FLORES PEREIRA

Data e local da defesa: Santa Maria, 28 de fevereiro de 2014.

O transcurso da literatura brasileira parece concentrar em negativo a história da literatura popular. Há um sentimento ambíguo de rejeição, de ressentimento e de nostalgia que permeiam a arte e a crítica, sobretudo, na manifestação romântica que, por ser o momento crucial desse contato, representou o corte mais incisivo de qualquer influência de uma tradição popular. No movimento que o sucede, detectamos a crítica generalizada em que, se a literatura canônica encontrava-se como foco de exame, a literatura à margem também vivenciava juízos e teorizações que atingiam seus principais produtores: o povo miscigenado do interior dos estados nordestinos. Nosso foco principal nessa tese foi recriar, com base na literatura de caráter popular, um diálogo com a literatura culta, que tomava forma no discurso poético e crítico. Para tanto, selecionamos um caso de relevante expressão: Manoel Camilo dos Santos. Junto a esse fenômeno popular vieram gratas surpresas, pois a sua complexa produção demonstra, desde a mais corriqueira manifestação, um diálogo constante com a literatura culta. O conjunto da obra desse autor pode ser revisado em suas mais variadas formas: os folhetos; a escrita em prosa e verso presente na *Autobiografia do poeta* (1979); os elementos paratextuais presentes nas contracapas, que além de atestarem um uso diferenciado, atestavam ainda o uso de estratégias de consagração diante dos consumidores de folhetos, mas, sobretudo, diante do público culto que porventura lesse o folheto; por fim, *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*, um manuscrito pertencente ao acervo da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, datado de 1985 e jamais publicado.

Palavras-chave: Manoel Camilo dos Santos, literatura brasileira, poética popular, diálogo.

ABSTRACT

Tese de doutorado

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Federal de Santa Maria

THE POETRY OF MANOEL CAMILO DOS SANTOS: A DIALOGUE BETWEEN THE POPULAR POETRY OF THE NORTHEASTERN BRAZIL AND THE ERUDITE LITERATURE

AUTHOR: GEICE PERES NUNES

SUPERVISING PROFESSOR: LAWRENCE FLORES PEREIRA

Date and Place of the Defense: Santa Maria, february 28th 2014.

The course of the Brazilian literature seems to have a negative focus on popular literature. There is an ambiguous feeling of rejection, resentment and nostalgia that permeates art and criticism, mainly, in the romantic manifestation that, for being the crucial moment of such contact, represented the sharpest cut of any influence from a popular tradition. In the movement preceding it, we detected the generalized criticism in which, if the canonical literature was focused on the analysis, the marginal literature was also experiencing a moment of opinions and theorizations which reached their main producers: the mixed-race people from the inner Northeastern Brazilian states. Our main focus in this study was to recreate, on the grounds of the popular literature, a dialogue with the erudite literature, which was taking shape in the poetical and critical speech. Thus, we selected a case of relevant expression: Manoel Camilo dos Santos. Together with this popular phenomenon, there were pleasant surprises, for its complex production shows, from the most ordinary manifestation, a constant dialogue with the erudite literature. This author's body of work may be reviewed in its several forms: the pamphlets; the works in verse and prose in the *Autobiografia do poeta* (1979); the paratextual elements in the inside covers, which in addition to evidencing a different use, also evidenced the use of renown strategies towards the pamphlet readers, but, mainly, towards the erudite audience which might read his pamphlets; and finally, *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*, a manuscript belonging to the collection of the Brazilian Academy of Cordel Literature, dated 1985 that has never been published.

Keywords: Manoel Camilo dos Santos, Brazilian literature, popular poetry, dialogue.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>Autobiografia do Poeta</i> (1979)	118
Figura 2	Folheto <i>A candidatura de Severino Cabral</i> (s.d.)	137
Figura 3	Folheto <i>Abel e Margarida</i> (1957)	155
Figura 4	Folheto <i>A batalha de Oliveiros com Ferrabrás</i> (1951)	158
Figura 5	Folheto <i>A batalha de Oliveiros e Ferrabrás</i> (1976)	158
Figura 6	Folheto <i>Bate Mundo</i> (19--)	159
Figura 7	Folheto <i>O Boi que falou em Bonfim de Feira</i> (19--)	159
Figura 8	Folheto <i>O boiadeiro do sertão</i> (19--)	159
Figura 9	Folheto <i>Branca de Neve e os sete anões</i> (19--)	159
Figura 10	Folheto <i>O Brasil tri campeão</i> (19--)	160
Figura 11	Folheto <i>O ABC de Otávio Mangabeira</i> (1949)	160
Figura 12	Contracapa <i>Viagem a São Saruê</i> (19--)	161
Figura 13	Contracapa <i>A noiva ressuscitada</i> (1956)	162
Figura 14	Contracapa <i>Carlito e Marilene</i> (1958)	164
Figura 15	Contracapa <i>O anão e a macaca misteriosa</i> (1960)	165
Figura 16	Contracapa <i>A rainha das fadas misteriosas</i> (1959)	167
Figura 17	Contracapa <i>O monstro do Pageú</i> (19--.)	173
Figura 18	Folheto <i>Origem da Literatura de Cordel e sua expressão de cultura nas letras do nosso país</i> (19--).	182
Figura 19	Folheto <i>ABC de Orígenes Lessa</i> (1973)	182
Figura 20	Contracapa <i>ABC de Alagoinhas</i> (1971)	188
Figura 21	Contracapa <i>O monstro do Pageú</i> (1952)	193
Figura 22	<i>O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos</i> (1985) - capa	202
Figura 23	<i>O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos</i> (1985) - Narli	209
Figura 24	<i>O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos</i> (1985) – soneto	217
Figura 25	<i>O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos</i> (1985) – recorte	223

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
1. ORIGENS DA DISSONÂNCIA ENTRE O CULTO E O POPULAR	18
1.1 Uma nação inventada	18
1.2 Um Brasil independente e uma literatura a ser urdida	20
1.3 O indígena revestido do caráter de mito	26
1.4 Dissonâncias entre o culto e o popular	30
1.4.1 “Culturas plurais”	32
1.4.2 A complexidade do povo e do popular	34
1.5 Os homens de letras brasileiros e o nosso “popular”	38
2. A INTELLECTUALIDADE BRASILEIRA EM UMA SOCIEDADE DE BACHARÉIS	41
2.1 A “fala de pena em punho”	45
2.2 <i>O Nosso Cancioneiro</i> e a “descoberta” do popular	49
2.3 Um pensar cientificista	59
2.3.1 Os “traços ligeiros” de Celso de Magalhães	63
2.3.2 O popular pelo filtro da metacrítica	70
2.4 Diálogo tácito: o culto refletido no popular	84
2.5 Notas de tempos vindouros	89
3. A ARTE E O ARTIFÍCIO DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS E A BUSCA DE CONSAGRAÇÃO NO TERRENO DA LITERATURA CULTA	99
3.1 O campo de lá e o campo de cá: transgressões	102
3.2 O voo a São Saruê: o sintomático espaço utópico	105
3.3 O paraíso da Cocanha: do medieval ao moderno	106
3.4 Ares de Cocanha no país São Saruê	109
4. AUTOBIOGRAFIA DO POETA: NASCIMENTO, PREDESTINAÇÃO E APOGEU	116
4.1 As origens da Autobiografia	122
4.2 “O amor à palavra é uma virtude; o seu uso, uma alegria.”	125
4.3 Entrecruzamentos: folhetos e Autobiografia	134
4.4 A prosa: terreno de experimentação, estratégia de autoafirmação	139
4.5 Um espaço social demarcado	143
5. INOVAÇÕES FORMAIS NO TERRENO REACIONÁRIO DOS FOLHETOS	146
5.1 Inovações no gênero folheto	146
5.1.1 Paratextos	154
5.1.2 Sentenças	156
5.2 Estratégias de consagração e peripécias formais de Camilo: contracapa como espaço de autodivulgação	157
5.2.1 Reflexão poética	167
5.2.2 O exercício da cordialidade	172
5.3 Dos artifícios: a consagração por meio das instituições, o caso Rodolfo	179

Coelho Cavalcante	
5.3.1 Adaptações contra a fraude	189
5.3.2 União de vozes no combate ao plágio: Camilo e Rodolfo no mesmo tom	196
6. O LIVRO DOS SETE EPISÓDIOS DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS: DO ESQUECIMENTO À (RE)DESCOBERTA	200
6.1 Estrutura	202
6.2 Episódios	203
6.3 Sonetos do folheteiro	215
6.4 Lágrimas da Saudade	219
CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
REFERÊNCIAS	230

APRESENTAÇÃO

A atual tese é resultado de uma indagação sobre as relações entre os atores da poesia popular nordestina e seus estudiosos desde as primeiras pesquisas de caráter folclórico até a década de 1980. Nossa tentativa preocupa-se em iniciar a apresentação de uma história da poesia popular e suas conexões com aquilo que chamamos de “alta cultura”, “cultura” ou ainda “domínio culto”. Nesse sentido, embora se trate de um estudo que exigiria a pesquisa sobre um corpo vasto da poesia popular, o que propomos é, antes de tudo, um estudo específico do destino particular que teve a produção de Manoel Camilo dos Santos ao longo do período em que o poeta e editor de cordel esteve ativo no interior da Paraíba.

Estamos cientes dos problemas que resultam do uso do adjetivo “culto”. “Culto” refere-se, a algo bastante substancial e que foi, em grande parte, delimitado por práticas culturais de pesquisa, como o folclore, por exemplo. O domínio do culto, no caso do presente estudo, deve ser observado em função do ponto de vista de quem o apreende e do modo como esse termo é atribuído a certa personagem. De maneira geral, no uso que fazemos aqui, o adjetivo se refere às formas culturais e artísticas que pertencem ao mundo das letras, tal como foi desenvolvido na cultura brasileira, em contraposição àquelas formas de expressão que, no Brasil, mantiveram-se, de algum modo, intocadas pelos diversos projetos literários, que se sucederam no curso de sua história e que incorporaram, de modo imitativo, as formas que vinham sendo desenvolvidas na Europa.

O termo “poesia popular” e outros que invocam a noção de “povo”, obviamente, apresentam o que queremos abranger aqui, pois o próprio termo “popular” assinala a distinção que, desde o início dos estudos folclóricos, fixou-se entre o referido par dicotômico, entre a cultura das classes letradas e a cultura das classes iletradas. Se essa cisão soa hoje abrupta, ela é ainda operante até mesmo quando, num caminho inverso, o cinema e a literatura buscam, novamente, “resgatar” a cultura popular.

A expressão “literatura popular” mostra-se minada por uma série de pressupostos. Nascida do contato da oralidade ibérica com a brasileira e das influências diversas que essa oralidade recebe da cultura escrita, a chamada poesia popular constitui um fenômeno marcante da cultura no Brasil. Ela foi, na sua origem, em grande parte oral, entretanto suas formas eram autônomas. As mesmas formas de versos que os poetas populares no Brasil utilizam em suas improvisações, foram usadas por poetas ditos “cultos” no mundo ibérico.

Um dos aspectos mais interessantes da referida expressão poética – tal como se desenvolveu a partir do início do século XVI – está no fato de que ela é ao mesmo tempo oral e escrita, anônima e autoral, ingênua e cultivada. Houve sempre, pelo menos até o século XVII, uma alegre confluência entre o culto e o popular, entre a poesia do bacharel e a poesia que chegava até o povo. Nesse sentido, é possível pensar que esse sintoma, no caso da cultura nordestina, com sua gama de grandes poetas, tenha florescido graças a uma confluência salutar entre o popular e o culto em algum momento da história de sua poesia.

Como ponto de partida deste trabalho, retomamos a formação da nacionalidade, colocada em prática pelo movimento Romântico, na década de 1830. Foi a partir dessa necessidade do Brasil enquanto nação recém-independente, em busca não apenas de uma identidade, mas de traços definidores de uma cultura própria, que se instituiu a literatura culta à qual nos referimos acima, bem como o seu contraponto, a expressão popular. Sendo assim, no trabalho que apresentamos, voltado para o intercuro entre diferentes níveis de culturas, analisamos as relações entre campos literários distintos observando as suas historicidades, procurando depreender “as relações complexas entre as formas impostas mais ou menos restritivas e imperativas, e as identidades afirmadas, mais ou menos radiosas ou contidas”, tal qual ressalta Roger Chartier (2003, p. 147).

Vemos na arte do povo, o despontar de consciências e a expressão de um desejo de transpor campos literários estabelecidos. Assim, para demonstrar o diálogo entre o popular e o erudito, valemo-nos da produção de Manoel Camilo dos Santos. Identificamos nesse fenômeno popular um diálogo constante com o terreno culto, que se firma não na enunciação de frases claras, mas por meio de estratégias para ultrapassar seu espaço desprestigiado e ascender rumo à consagração e ao reconhecimento.

Manoel Camilo ainda carece de um estudo mais detido na sua produção literária, inferência que fazemos quando investigamos a sua fortuna crítica e verificamos a inexistência de um estudo detido exclusivamente em si e na sua complexa expressão. O que encontramos são entrevistas, referências à atividade de compositor e editor de folhetos ou a figuração em importantes publicações tais quais a de Candace Slater, de Idelette Muzart Fonseca dos Santos, de Mark Curran, de Orígenes Lessa, como mais um ator dentro do variado cenário do cordel brasileiro. Entretanto, o que nos informa profundamente acerca desse sujeito são materiais de sua própria lavra tais quais os folhetos, uma autobiografia e um manuscrito elaborado na década de 1980. Aí identificamos o traço original do nosso trabalho, centrado em um sujeito que apesar de sua relevância no meio popular brasileiro, ainda não obteve o merecido estudo.

Manoel Camilo é um paraibano nascido na cidade de Guarabira, em 09 de junho de 1905. Iniciado na cantoria por volta dos anos 30 do século XX, vivencia o apogeu dessa arte no Nordeste, que se firma no momento preciso em que diversas expressões ligadas ao regional, como arte e costumes, passam a receber um olhar mais interessado de artistas e intelectuais, dentre os quais Gilberto Freyre, Luis da Câmara Cascudo, dentre outros, destacam-se.

Analisar a figura de Manoel Camilo é ver a busca de legitimação, que ganha forma no diálogo estabelecido pelo poeta com a literatura culta brasileira. Cabe-nos, desse modo, evidenciar que seu modelo de culto, ressoa na estilística da escrita, corresponde a uma retórica ornamentada, repleta de adjetivações, superlativos, elogios e distancia-se do modelo contemporâneo de produção literária para aproximar-se da “fala de pena em punho”, da retórica bacharelesca. Isso nos leva a apreender o binarismo entre culto e popular também como uma forma de ultrapassar o espaço que o determina: a região Nordeste, periférica no país, e ser vista nos grandes centros do país.

Desse modo, observamos o pensamento de Manoel Camilo dos Santos a fim de compreender o modo como articula a “alta cultura” com a sua própria forma de expressão nesse universo. Partindo de suas concepções sobre a literatura, encontradas nos materiais que produziu, associadas aos escritos acerca do autor, mostramos a arte e o artifício reunidos para dar forma a uma expressão original e curiosa.

No primeiro capítulo, apresentamos uma contextualização acerca dos acontecimentos que pautaram a construção do Romantismo brasileiro, bem como as bases da noção de identidade, intelectualidade e arte nesse momento divulgadas. É nesse espectro que se difunde uma literatura popular, como algo enraizado na cultura, porém invisibilizado por representar um vínculo entre as tradições portuguesas, que a “literatura em construção” empenhava-se em extirpar. Como uma amostra dessa postura, ressaltamos a figura do indígena revestido do caráter de mito pela estética romântica. Identificamos uma espécie de ofuscamento da matéria popular em prol de uma invenção, uma seleção arbitrária do que deveria ser assimilado como o genuíno nacional ou o que deveria ser considerado literatura. A partir disso, discorreremos sobre a dissonância entre o culto e o popular e discutimos as abordagens sobre a poesia produzida por um estrato social antagônico à elite; os primeiros contatos do homem de letras e a poesia do povo. Nele, retomamos conceitos como cultura, povo e popular sob a ótica de GenevièveBollème, Carlo Ginzburg, Peter Burke, Terry Eagleton, Raymond Williams, cujos posicionamentos convergirão para a noção de culturas plurais.

No segundo capítulo, buscamos expor os diferentes discursos sobre a poesia do povo. Ressaltamos, inicialmente, a questão do bacharelismo no Brasil, título que designou boa parcela dos homens de letras, que tinham por função explicar e “definir” a cultura brasileira. Nossa primeira abordagem se detém em *O Nosso Cancioneiro*, de José de Alencar. Tal obra demonstra o primeiro contato do intelectual brasileiro com as “trovas populares”, conforme denomina e, nele, já antevemos a relação nostálgica que predominará em grande parte das abordagens da poesia do povo. Logo em seguida, expomos a ruptura realizada por Silvio Romero, que dá corpo a sua metacrítica, cujo alvo são as pesquisas alencarianas, bem como o método empregado pelo literato na coleta e reprodução de trovas populares. Na sequência, apresentamos a crítica de Romero a Celso de Magalhães, direcionada à questão racial e, ainda, nos detemos nos postulados de Leonardo Mota e Luís da Câmara Cascudo.

No terceiro capítulo, adentramos de fato na poesia popular e tomamos como veículo a poética de Manoel Camilo dos Santos. Aqui, apoiados nas discussões de Pierre Bourdieu, apontamos os artifícios utilizados por Camilo para circular entre diferentes campos literários. Nossa análise começa a ganhar corpo com o estudo do folheto *Viagem a São Saruê*, um marco na vida do artista; uma expressão que, disfarçada de alegoria, assinala a busca por um espaço de maior prestígio. Lemos o texto literário buscando a intenção daquele que o produziu, pois Manoel Camilo dos Santos permite visualizar com minúcias a relação entre o culto e o “inculto”, bem como os intercâmbios e intertextos presentes no mito da Cocanha.

No quarto capítulo, detemo-nos na *Autobiografia do Poeta* (1979) e passamos a circular pela bio/grafia de Camilo, orientando-nos da vida rumo à grafia e da grafia rumo à vida, assim como propôs Dominique Maingueneau ao dar forma a tal conceito. A partir desse intercurso será possível tecer uma série de entrecruzamentos entre os folhetos e a escrita autobiográfica, balizados ainda pelos postulados de Philippe Lejeune. Ademais, daremos ênfase à poética de Camilo como um terreno de experimentação, portanto, inovador. Assim, ainda que haja um espaço previamente demarcado para o popular, veremos nesse poeta o desejo e o empenho constante em transcendê-lo.

No quinto capítulo, trataremos das inovações formais empreendidas por Manoel Camilo dos Santos no seio da literatura popular. Assim, as contracapas constituirão o meio em que as estratégias formais darão forma às peripécias do poeta em busca de reconhecimento. Nessa empreitada, Camilo terá o auxílio de alguns pares da poesia, tão notáveis quanto ele próprio, porém, com artifícios menos egocêntricos em relação aos propósitos almejados. No capítulo, ainda nos deteremos em Rodolfo Coelho Cavalcante como um parceiro de Manoel Camilo na busca de legitimação para a arte que desenvolvem. Aqui, apontaremos como a

rejeição ao popular permite, no seio dessa camada, o desenvolvimento de estratégias para validar a arte e angariar prestígio.

Finalmente, no sexto capítulo, analisaremos um manuscrito do poeta: *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*. Tal livro, ainda que praticamente relegado ao esquecimento pela não publicação, adquire extrema relevância nessa pesquisa, pois datado de 1985, dois anos antes da morte de Camilo, permite que tenhamos uma ideia de totalidade da obra do referido poeta pelos elementos e tons que carrega. Ainda identificamos o popular como cerne, mas percebemos a tendência a imitar o modelo culto de prosa e de poesia. Por fim, vemos o desejo de reconhecimento ceder lugar à resignação do artista (assim como do homem) diante da realidade que se coloca: o seu esquecimento em vida.

Antes de passarmos ao texto, inspirados por Ginzburg e o seu olhar direcionado ao detalhe, ousamos dizer que Manoel Camilo dos Santos é o nosso Menocchio. Visualizamos a nossa história literária repleta de “microcosmos” tal qual Camilo e defendemos que estes precisam ser redescobertos pela crítica brasileira a fim de observar, desde a ótica do sujeito simples, a história eclipsada da literatura popular.

1. ORIGENS DA DISSONÂNCIA ENTRE O CULTO E O POPULAR

Nossa tarefa soa um tanto ambiciosa: percorrer a história da literatura brasileira a fim de apontar, desde o surgimento de uma literatura nacional, as bases de um parentesco entre a poesia popular presente na região Nordeste¹ do país e a literatura culta, legitimada através dos anos. Movidos por tal intuito, iniciamos a discussão reconstruindo o contexto histórico do Brasil romântico, retomando conceitos relevantes para a compreensão do pensamento do brasileiro no momento em que, paralelamente à elaboração de um nacionalismo, elementos presentes neste espaço geográfico foram selecionados de modo a dar forma ao “nacional”. Junto aos conceitos assertivos e definidores que determinam atitudes e colocam-nas em categorias estanques, valemo-nos do termo “invenção”², postura mais flexível, que relativiza e expõe as contradições internas do processo que deu concretude à literatura brasileira, ao mesmo tempo em que expõe o que dela foi afastado, em prol da construção de uma literatura sem máculas.

1.1 Uma nação inventada

A noção de nação esteve durante dois séculos no centro das discussões sobre literatura e cultura no Brasil. Nos idos de 1952, Oliveira Vianna (1987, p. 68) baseado nas ideias de Alberto Torres, assinalava que questões político-constitucionais, sociais, educacionais e econômicas - e por que não literárias? – tiveram como ponto crucial o conceito de Nação. Naturalmente, que depois dos terrores causados pela noção de Estado Nação na Europa a insistência brasileira em explorar esse viés teve de algum modo de recuar e ser substituído por variantes dessa mesma noção. No entanto, a história da poesia popular no Brasil está

¹Utilizamos Nordeste num sentido moderno, com base na leitura de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, historiador que ancora o surgimento do referido termo nos anos 30 do século XX. Anteriormente, predominava a designação Norte.

²Baseamo-nos na ideia de “Invenção” a partir da perspectiva apresentada por Durval Muniz de Albuquerque Junior em *A invenção do Nordeste e A feira dos mitos*. O historiador discute e relativiza conceitos amplamente empregados, revelando nuances que nos permitem compreender que certas posturas não são criadas naturalmente, pois antes passam por uma seleção arbitrária e hegemônica daquilo que deve ser incluído para que um modelo teórico tome forma. Assim, Albuquerque Junior opera, em 2008, com a elucidação do conceito de Nordeste e, em 2013, com a fabricação do folclore. Essas perspectivas, pelo léxico utilizado para apreendê-las, revelam certo mecanicismo empregado para definir matérias das ciências humanas. Tais invenções carregadas de estereótipos são desconstruídas pelo historiador e instigam o leitor a refletir acerca de construções prontas e consagradas.

intrinsecamente ligada à necessidade de definição identitária da nação, é um de seus capítulos mais importantes. Então, que nos seja permitido adotar a história do nacionalismo como fio condutor, que nos permite apreender no movimento romântico, surgido na primeira metade do século XIX, a busca de afirmação do brasileiro, assim como certas escolhas e negações com as quais nos deparamos no florescer de uma literatura também com pretensões de ser independente. No entanto, a antropologia nos revela as contradições óbvias da noção de nacionalismo. Na aparente “uniformidade” que essa noção institui, são óbvias as contradições do nacionalismo entendido como postura. Vejamos o que Benedict Anderson (1989, p. 14-15) indaga sobre o fator nacional, que, segundo ele, é o mais legitimado entre os valores da vida política das sociedades modernas. Para ele, a ideia do nacional estabelece uma estrutura de base, mas possui um equilíbrio delicado, estando prestes a ruir. A razão disso está no fato de que o seu sentido é depreendido a partir de um recorte de uma “comunidade política imaginada”, ao mesmo tempo limitada e soberana, mas onde a vida não é tão partilhada, pois os componentes da referida comunidade jamais se conhecerão de fato, embora todos tenham “a imagem viva da comunhão entre eles” e pensem gozar de um “companheirismo profundo e horizontal” (1989, p. 16). Retomando um posicionamento de Gellner, Anderson destaca: “O nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem”. Nessa “construção”, impera a lógica da coleta e do descarte, com vistas a uma utópica homogeneidade. Assim, se pensarmos no Brasil como terreno de aplicação do conceito de “comunidade imaginada”, verificaremos uma diversidade muito grande que impede o estabelecimento de tal condição em seu território. O Brasil dispõe de várias comunidades, não menos imaginadas, que refletem de algum modo a tendência do nacionalismo brasileiro em dirimir e agregá-las com base em uma ilusória homogeneidade.

Sabemos que o Romantismo enquanto movimento estético consolidou-se imbuído pelos ideais da Independência conquistada em 1822 e inspirado na liberdade preconizada pela Revolução Francesa. O movimento ficou marcado pela seleção de traços individualizantes do brasileiro, bem como de raízes ainda ignoradas ao longo dos quase dois séculos de colonização portuguesa. No seu aflorar, os literatos brasileiros, à procura de elementos que os particularizassem em relação às expressões europeias, primaram pela busca de uma identidade própria, desvinculada de qualquer traço ligado à antiga metrópole³. Sob o calor da Independência, os intelectuais brasileiros - guarnecidos por títulos de nobreza, funções públicas, tendências para as artes e para a retórica - romperam o elo político que os conectava

³ Leyla Perrone-Moisés, no ensaio “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”, integrante da obra *Vira e Mexe Nacionalismo*, esboça esse panorama.

a Portugal e transfiguraram a barreira geográfica que os separava em uma barreira estética, afastando-se das influências portuguesas de séculos⁴, assim como de uma produção literária luso-brasileira comum que caracterizou o período colonial (COUTINHO, 2011, p. 14). Despontava, desse modo, a literatura “genuinamente” nacional, inaugurada após a independência de 1822.

Essa postura, ao mesmo tempo em que mostra a sua complexidade, esclarece-se quando consideramos o contexto político-econômico-social vigente no Brasil no período que antecedeu o surgimento do Romantismo.

1.2 Um Brasil independente e uma literatura a ser urdida

Consolidada a Independência, Dom Pedro I colocou em prática no Brasil uma política de desenvolvimento intelectual. Nessa expedição, entre as décadas de 20 e 30, deu-se a fundação de faculdades de direito, reformulação das escolas de medicina e, anos depois, a criação de um estabelecimento dedicado às letras brasileiras. A investida do imperador deu concretude a institutos inspirados em modelos europeus, como o Instituto Histórico Francês, construído em 1834. Baseado nesse exemplo, em 1838, foi fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), entidade na qual se reuniu a elite econômica e literária do Rio de Janeiro e que se consolidou como o espaço que acolheu os românticos após a década de 40 (SCHWARCZ, 1998, p. 126).

Figura central no âmbito histórico e seguidor dos desígnios culturais do imperador Pedro I, D. Pedro II, coroado, em 1840, como o segundo imperador do Brasil após a renúncia de seu pai, sagrou-se como uma personalidade de destaque na solidificação do Romantismo enquanto movimento literário, visto que seu império viu florescer essa estética no Brasil. Nesse período, o Romantismo transformou-se em projeto oficial, em “verdadeiro nacionalismo”, e, como tal, pautou o que seriam as "originalidades locais" do país (SCHWARCZ, 1998, p. 131).

Embora distante da Europa, berço dos modelos que direcionavam as artes, as letras, os modismos, bem como todos os aspectos ligados ao cultivo do ser, a ideia que se popularizou a

⁴ Sob esse aspecto, é importante frisar que a língua não obteve o mesmo protagonismo de outros processos de construção do nacionalismo, visto que tanto o ex-colonizador, quanto o ex-colonizado eram falantes da mesma língua portuguesa (cf. Anderson, 1989, p. 57).

respeito de D. Pedro II deixava evidente a sua erudição e a ligação com a cultura. De fato, a atitude do imperador fez brotar no Brasil a semente do desenvolvimento intelectual plantada pelo pai. Nesse processo, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) representou um espaço importante de fomento e difusão de ideias, ao mesmo tempo em que a história do país começava a ser registrada. O intuito de Pedro II, além do financiamento de Institutos, tinha por meta a criação de gramáticas e de dicionários em línguas indígenas, feitos que firmaram o imperador como uma espécie de líder do movimento romântico. Essa postura consolidava-o como o patrocinador individual de “projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro” (SCHWARCZ, 1998, p. 131). Tais desígnios levaram o IHGB, a partir dos anos 50, a consolidar-se “como um centro de estudos bastante ativo, favorecendo a pesquisa literária, estimulando a vida intelectual e funcionando como um elo entre esta e os meios oficiais”. Desse modo, aos vinte anos, Dom Pedro II revelava-se não uma “marionete”, mas “um estadista cada vez mais popular e sobretudo uma espécie de mecenas das artes, em virtude da ambição de dar autonomia cultural ao país” (SCHWARCZ, 1998, p. 126).

Em consonância com as ponderações anteriores, na visão do historiador João Miguel Pedreiras, o IHGB teve uma ampla importância na divulgação do nacionalismo, pois a ideia de uma “nação à espera de ser” ou de “aspiração de um povo” começou a ser delineada posteriormente à Independência, nas pesquisas promovidas pelo instituto que “enraízam no tempo a legibilidade do jovem império” (PEDREIRA, 2006, p. 56).

Olhar o Romantismo brasileiro implica considerar a disposição de caráter que se disseminou juntamente ao despontar do movimento, temperamento que Antonio Candido ressalta ao defini-lo. Na visão de Candido, o movimento estético iniciou-se no Brasil, por volta de 1836, como uma negação que se voltava para a literatura luso-brasileira. Para o crítico, o movimento, tendo um caráter mais profundo e revolucionário, objetivava “redefinir não só a atitude poética, mas o próprio lugar do homem no mundo e na sociedade” (1981, p. 23). No rechaço à influência do classicismo greco-romano, direcionou um novo olhar sobre a literatura nacional, sobre o papel do artista e o sentido da obra de arte que, para se adequar ao momento que despontava, deveria estar em conexão com “um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* em lugar do *perene*”. Candido ressalta que o movimento romântico, de maneira geral, primava pela “impressão de um novo estado de consciência”, cujos aspectos mais marcantes eram “o conceito do indivíduo e o senso da história”. A partir da perspectiva de Candido, inferimos que, no âmbito brasileiro, o senso de história parece associado ao ressentimento provocado pela relação metrópole e colônia, a

elevação a Reino Unido e, uma década depois, à tentativa de recolonizar o Brasil, conforme mencionamos anteriormente. A memória de um passado não tão distante gerou, no Brasil independente, a tendência de romper os elos não apenas políticos, mas também culturais. Elos que nos fazem compreender, mais uma vez, as escolhas dos elementos representativos da jovem nação, em que qualquer associação à ex-colônia tinha por norma ser abolida.

De acordo com Candido (1981, p. 9), no período situado entre 1838 e 1840, o Brasil teve, na estética romântica, a sua principal manifestação artística. A independência política e o Romantismo geraram a necessidade de uma nova expressão, construída a partir de certas rupturas: o surgimento de novos gêneros e de novas concepções formais; além disso, a necessidade de apresentar uma temática e uma disposição inovadoras para representar outros aspectos da realidade individual ou social. Assim, o sentimento de nação ganhou relevo, do mesmo modo que a adoção do indianismo como tema propiciou a ancoragem em uma realidade particularmente brasileira. Movidos por tal intenção, os românticos materializaram uma “fratura salutar”, uma mudança de perspectiva em relação ao sentimento de nação que possibilitou a substituição ou mesmo o reajuste de normas que regiam as manifestações literárias anteriores à escrita romântica, assim, puderam dar uma nova expressão às letras nacionais, por meio da abdicação de um pretense “universalismo” e do “equilíbrio clássico” e adaptação da literatura aqui produzida para um cenário local, permitindo, assim, a “manifestação do espírito novo na pátria nova”. Nas palavras de Candido, foi, portanto, graças ao Romantismo, que a nossa literatura pôde adequar-se ao presente.

Candido ressalta que a tendência ao nacionalismo vinha se acentuando desde a segunda metade do século XVIII. A ilustração permitiu a “aplicação social da poesia, voltando-a para uma visão construtiva do país”; em decorrência disso, a independência foi propiciada por essa nova perspectiva apresentada tanto nos versos quanto no romance e no teatro. Predominava um “intuito patriótico [...] por sobre a fratura expressional, na mesma disposição profunda de dotar o Brasil de uma literatura que exprimisse de maneira adequada a sua realidade própria, ou, como então se dizia, uma ‘literatura nacional’” (1981, p. 9-10). O significado da nova postura em busca da literatura nacional foi entendido por uns como a “celebração da pátria”, por outros, como indianismo, ou então, como “algo indefinível capaz de exprimir o brasileiro”. Para Candido, tais entendimentos não estavam dotados de precisão, porém, todos tinham uma “noção aproximada”, percebida na leitura de várias manifestações orientadas pelo propósito da criação de uma literatura, “algumas bastante compreensivas para abranger vários ou todos os temas reputados nacionais” (1981, p.10).

No esboço traçado até aqui, mesmo marcado por incompatibilidades, fica evidente que o século XIX marcou o momento em que a elite - se pouco intelectualizada, profundamente egocêntrica - amparada no poder econômico, “conscientizou-se” acerca do Brasil. A partir disso, ocorreram várias reformas políticas que se desenvolveram lado a lado com a literatura. Essa aproximação foi mediada pelo conceito de Pátria, aspecto enfatizado por Gonçalves de Magalhães na revista *Niterói*: “ela domina tudo, tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, Liberdade, instituições sociais, reformas, política, enfim, tais são os objetos, que atraem a atenção de todos, e os únicos, que ao povo interessam” (MAGALHÃES, 1836, p. 152)⁵. Na retórica de Magalhães, fica visível a proximidade entre os conceitos de patriotismo e de nacionalismo.

Apesar de não ter sido uma invenção do século XIX, “o nacionalismo adquiriu a força de um conceito e, por uma coincidência histórica, foi naquele momento que os povos latino-americanos o acolheram”, afirma Leyla Perrone-Moisés (2007, p. 35), e ressalta que o “apego de um grupo a seu território e a seus valores” já existia na forma de patriotismo, visão que é corroborada por Marilena Chauí em *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2000, p. 15). De tal maneira, simultâneo à eclosão do romantismo literário, o sentimento transfigurado em conceito, parece ter provocado certo vazio, visto que o nacionalismo desenvolvido em países europeus fundamentava-se no patrimônio cultural que estes possuíam, portanto, justificava tal “apego”. Em contrapartida, o Brasil carecia de uma cultura própria que o identificasse, necessidade que o Romantismo propôs-se a “construir” por meio da valorização do sentimento e forjando, portanto, uma “identidade nacional”, ainda que nos países latino-americanos não se tratasse apenas de “dar uma forma a elementos preexistentes, mas de verdadeiramente inventar essa forma, destacando-se das antigas metrópoles” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35).

A busca romântica derivou em paradoxos, na visão de Leyla Perrone-Moisés, pois as exigências nacionalistas nasciam e mantinham-se calcadas pela rejeição de “um outro opressivo” que impunha seus princípios e valores mitigando os elementos da cultura autóctone. Um “outro” que, inicialmente, foi representado pelo invasor, o colonizador e explorador e que, entretanto, com a consolidação do movimento romântico, assumiu caracteres de algoz de uma literatura herdada, porém adaptada à realidade local, que se desenvolvia, desde o período colonial, em paralelo com a literatura dos eruditos. Assim, tendo

⁵ A citação faz parte do “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil, de D. J. Gonçalves de Magalhães”, publicado na *Revista Niterói*, no ano de 1836, (p. 132 - 159). Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810>. Acessado em 31 mai. 2011.

a América Latina vivenciado uma colonização exploratória, o nacionalismo surgido após a independência “não perdeu a sua razão de ser depois da conquista da autonomia política”, porque perduraram outras formas de subordinação profundamente enraizadas, a dependência econômica e dependência cultural, esta ainda mais insidiosa, pois fora incorporada enquanto a cultura e a língua do colonizador eram compartilhadas e difundidas (2007, p. 36).

Na empreitada em busca do estabelecimento de uma cultura, os partidários do nacionalismo brasileiro voltaram-se “contra inimigos mal definidos, oscilando segundo as circunstâncias, misturando etnia, cultura, política e economia, atribuindo aos desígnios funestos de outros todas as nossas dificuldades” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 36). Por conta disso, parece ser em decorrência de tal postura que Perrone-Moisés define o nacionalismo, independente da sua historicidade, como uma reivindicação que não avalia com habilidade “os limites dos direitos e das recusas, correndo sempre o risco de misturar razões políticas e econômicas com razões estéticas, e de querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade” (2007, p. 37). Na esteira dessa reflexão, Perrone-Moisés expõe que todas as culturas, assim como as literaturas, constituem-se pelos empréstimos e assimilações de outras⁶:

As próprias metrópoles colonizadoras – Espanha e Portugal – tinham, no momento do Descobrimento ou Conquista, culturas resultantes de numerosas mesclas. Além disso, é preciso considerar que os americanos, desejosos de recuperar as fontes puras de antes do Descobrimento, se esqueceram de que estas não eram puras [...] e que a América, como um *continuum* geográfico e cultural, é uma invenção dos descobridores e conquistadores europeus. E que, por maior que seja nosso desejo reencontrar essas fontes, elas estão perdidas ou soterradas há séculos (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 40).

É com base nessa postura que vemos a poesia popular um tanto ofuscada. Houve, no Romantismo brasileiro, a marca regional apresentada em um primeiro momento. Antonio Vale Caldre Fião, na obra *A divina pastora* (1847), introduz a matéria regional e as quadrinhas populares. No entanto, no período em que a literatura nacional começa a ganhar forma, essa expressão perde força para um popular selecionado, presente na obra de Gonçalves Dias, por exemplo.

⁶ A perspectiva de Perrone-Moisés reporta-nos ao conceito de transculturação literária, cunhado por Ángel Rama em *Transculturación Narrativa en América Latina* (2008) a partir da teorização de Fernando Ortiz, para a antropologia. Sendo assim, imerso em um profuso caudal cultural, a mescla da cultura do outro (o europeu, o africano) com a cultura local (indígena) convergiram para uma espécie de simbiose de culturas.

Na leitura que fazemos, a partir da escolha dos traços ou elementos que deveriam ser convencionalizado como nacionais, o que Caldre Fião mostrava como romântico, parece perder terreno para elementos que também constituíam uma tradição. De alguma forma, tais escolhas pareciam tornar invisíveis a herança portuguesa constitutiva da própria identidade do brasileiro e, em decorrência disso, a existência de uma cultura paralela à erudita, de raiz tradicional⁷ e popular. Ao adotarem tal prática, os românticos corroboram a postura purista criticada por Perrone-Moisés:

[...] O nacionalismo, para se afirmar, é purista: rejeita o outro e acaba por tender ao racismo. Um nacionalismo que reconhece e exalta a mestiçagem defronta-se com o problema da definição dos limites na acolhida alteridade. A mestiçagem, como ideologia, apresentou-se frequentemente como racismo disfarçado. No fim do século XIX, certos pensadores latino-americanos encararam-na como possibilidade de 'branqueamento' e 'melhoria da raça'. No Brasil, a aliança do branco com o índio, idealizada porque remota, era mais facilmente admitida do que a aliança com o negro, demasiadamente presente e visivelmente outro. (2007, p. 44).

Para construir uma “identidade nacional” equivalente à idealização romântica, parecia necessário ofuscar elementos que ameaçavam a sua pureza. Sendo assim, esse é um dos fatores que nos faz apreender o Romantismo brasileiro como a manifestação de um sentimento que solidificava a resistência diante da cultura popular, de proveniência portuguesa. Em contrapartida, é visível a crescente influência francesa, presente, inclusive, na adoção do índio como símbolo da nação.

Com o mesmo sentido exposto por Perrone-Moisés, Roberto Ventura já havia enfatizado o componente eurocêntrico que define o nacionalismo literário do século XIX. Ainda que autonomia e originalidade sejam pontos norteadores da literatura em construção, com o avançar dos anos, a crítica brasileira mostra-se, em algum sentido, conservadora ao apropriar-se da “ideologia civilizatória” e das “teorias climáticas e raciais” de raiz eurocêntrica, assim como a abordagem etnocêntrica das culturas populares. Ventura (1991, p. 37-38) detectou nessa investida que “os críticos brasileiros internalizaram a ambivalência do discurso europeu perante o mundo selvagem e as realidades exóticas, idealizando os padrões

⁷ Acerca da postura “purista” vale frisar a discussão realizada por Raymond Williams sobre o termo tradição. O crítico expõe, no âmbito das ciências sociais, a existência de uma “tradição seletiva”, que escolhe elementos de um passado configurativo e de um presente pré-configurado. Essa exposição chama-nos a atenção para a arbitrariedade de tais escolhas do que deve ou não ser compreendido como tradicional. De acordo com Williams, isso resulta “‘poderosamente operativo’ dentro do processo de definição e identificação cultural e social” (2000, p. 137).

metropolitanos de civilização”. Por conseguinte, o que se deu foi uma invenção do “branco”, uma rejeição do negro e uma idolatria do indígena. A respeito disso, vale lembrar as palavras de Caio Prado Junior ao conjecturar que “uma gota de sangue branco, faz do brasileiro um branco” (2008, p. 107), por essa concepção de etnia, resvala uma série de preconceitos que se enraízam não apenas na visão de sociedade, mas também de cultura brasileira.

1.3 O indígena revestido do caráter de mito

Ao retomarmos a questão do indígena na literatura brasileira, justificamos essa observância na seguinte questão: é a figura do índio que, no Romantismo, cumpre o papel de suavizar resquícios lusos presente na cultura nacional, além de marcar uma separação dentro da América Latina, ainda que isso signifique abrir mão de elementos que o constituíam.

Sabemos que a poesia oral presente no Brasil desde o período colonial era procedente da poesia ibérica oral ou impressa, que se adaptava ao mesmo tempo em que era recriada no cenário local, sobrevivendo no meio de camadas mais humildes da população. Entretanto, de maneira figurada, com o despontar da estética romântica, o nacionalismo e o patrimônio cultural foram “desbastados” de modo a desarraigam qualquer “erva daninha” que prejudicasse o florescimento de uma literatura aparentemente “cultura”, além de “genuinamente” brasileira. O referido condicionamento tornou-se evidente nas manifestações de Gonçalves de Magalhães e, sobretudo, na proposta de literatura apresentada no seu “Ensaio sobre a história e a literatura do Brasil”, publicado no primeiro volume da revista *Niterói*, em 1836.

Desde os primeiros anos do reinado de Pedro II, o Imperador agraciou Magalhães fazendo dele objeto de sua política cultural, sublinha Alfredo Bosi. Assim, sob o amparo de D. Pedro, o literato que já havia dado forma à lírica e ao drama, aventurou-se no gênero épico ao compor *Confederação dos Tamoios*, após a publicação dos cantos indianistas de Gonçalves Dias e, concomitantemente, com elaboração de *O Guarani*, por José de Alencar. Esse pormenor leva Bosi a declarar que o atraso na publicação do poema épico de Magalhães privou-o do “mérito cronológico”, visto que a “essa altura, o indianismo já caminhara além das intuições dos árcades e pré-românticos e se estruturava como uma para-ideologia dentro do nacionalismo” (2006, p. 99).

Contudo, é impossível negar a importância que Magalhães obteve com a publicação de seu ensaio na revista *Niterói*, veículo que representou o marco inaugural do Romantismo

brasileiro e, embora sua divulgação tenha sido realizada na França, na revista foram expostas as balizas que orientariam o movimento a ser desenvolvido na nação recém-independente. Magalhães firmou-se como uma das principais figuras a empenhar-se esteticamente com as “raízes ideais”: defendeu o nativismo, reivindicou a exaltação da pátria e marcou a sua posição como defensor do indígena como símbolo do Brasil, fixando-o como o grande tema da literatura nacional. Propôs, portanto, um novo lugar para o índio (influenciado pelos franceses) no seio da sociedade que se descolonizava e buscava a emancipação cultural, política e econômica, e, orbitando sob tais questões, pleiteava a afirmação de uma tradição própria.

A valorização do indígena parecia carregada de intenções ocultas, visto que, superficialmente, representava uma compensação pelo tratamento dispensado por três séculos desde o descobrimento, condição que Magalhães mencionou ao denunciar a crueldade, a usurpação de terras, bem como o rapto de índios empreendido pelos portugueses. A violência demasiada, que tomou conhecimento por meio das leituras de Ferdinand Denis, dentre outros viajantes e pesquisadores, levou-o a proferir que os indígenas, compreendidos como seres degenerados, “perseguidos eram com ferro, e fogo, como se fossem animais ferozes” (MAGALHÃES, 1836, p. 139). Em contrapartida, vinha à tona a exaltação do aborígene por uma classe letrada e pretensamente culta, que buscava afirmar o próprio nome não apenas naquele momento específico, mas para a posteridade.

Entretanto, é por meio do argumento do desprezo do português em relação à cultura autóctone que os românticos, representados por Magalhães, tomaram para si o compromisso de restituir a importância do índio, ao mesmo tempo em que construíam culturalmente uma nação. Os autores românticos lançaram mão de uma “crescente utilização alegórica do nativo na comemoração plástica e poética” (CANDIDO, 1981, p. 18). Essa nova feição teve início no período joanino - entre 1808 e 1821, com Santa Rita Durão e Basílio da Gama, autores de *O Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), respectivamente -, entretanto, sofreu um processo de intensificação a partir da Independência, “pela adoção de nomes e atribuição de títulos indígenas; pela identificação do selvagem ao brio nacional e o seu aproveitamento plástico” (1981, p. 18). Contudo, o momento áureo do índio como matéria poética e romanesca perdurou entre as décadas de 40 e 60 dos oitocentos, período em que obteve realce nas obras de Gonçalves de Magalhães, de Gonçalves Dias e de José de Alencar.

Na adoção do indígena como símbolo do movimento, ressoa a forte influência francesa, relativizando a autonomia almejada pelos românticos e revelando que o nacionalismo e o indianismo representavam ecos da influência europeia. A sugestão dos

franceses Ferdinand Denis e Eugène de Monglave (o primeiro um historiador e pesquisador e o segundo o tradutor do poema *Caramuru* para o francês) foi aceita com encanto. Ambos intelectuais nutriam uma simpatia pela cultura brasileira, possuíam um interesse real e mantinham uma postura que “não era arrogante mas receptiva” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 60). Diante disso, em função da empatia que tomou forma entre os jovens românticos brasileiros e os franceses, o indígena foi adotado como símbolo da nação recém-fundada.

Evidenciando outra perspectiva, Lilia Schwarcz percebe o indianismo romântico como o maior traço da ruptura, fruto da incorporação do índio como a expressão máxima do homem da terra. Para a autora, o Romantismo despontava como “o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada”, visto que se orientava por expressões que afirmavam “a universalidade, mas também o particularismo, e portanto a identidade”, trazendo à tona o contraste com a metrópole, conectada à forma de expressão da tradição clássica. Nesse viés, o Romantismo vinha ao encontro do anseio de “manifestar na literatura uma especificidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria, sem deixar de lado a feição oficial e palaciana do movimento” (SCHWARCZ, 1998, p. 128).

Com mais realce do que nas manifestações anteriores, no Romantismo, “o índio despontava [...] como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido” (SCHWARCZ, 1998, p.136). Na escolha de uma origem condizente com a proposta romântica, materializava-se um limite tênue entre “a literatura e a realidade, a verdadeira história nacional e a ficção”. Em decorrência disso, para os românticos e independentistas que (re)construíam o país, o índio teve suas características destacadas e consagrou-se como um mito, que “diante de perdas tão fundamentais - o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre os seus –”, materializava-se na forma de uma representação idealizada.

No ensaio “Galofilia e galofobia na cultura brasileira”, Leyla Perrone-Moisés debate a relação cultural entre Brasil e França e aponta que tal afinidade não ocorreu de forma pacífica assim como grande parte da crítica debruçada sobre o Romantismo faz entender. Houve tensões e discordâncias, ainda que a França fosse extremamente admirada pela intelectualidade brasileira, visto que, na leitura de Perrone-Moisés (2007, p. 58), as ideias francesas consolidaram-se desde os movimentos preparatórios para a independência do Brasil. Um possível motivo de tal influência assenta-se no fato de a França não ter sido nossa colonizadora histórica, permitindo todas as idealizações a seu respeito, além disso, pelo fato de representar, no século XIX, “a pátria da Revolução e da Liberdade” (2007, p. 37), portanto, situada em posição oposta às metrópoles ibéricas colonizadoras da América.

Mostrando uma nuance do nacionalismo brasileiro, que ressoa inclusive na temática do indianismo, Perrone-Moisés destaca que nas metáforas e qualificativos usados pelos latinos reside uma espécie de “autorreconhecimento de seu caráter atrasado e subdesenvolvido”, que se evidencia no sentido biológico, econômico e cultural do termo. A consciência de atraso leva ao desenvolvimento de um nacionalismo “vivido como ressentimento e recriminação de si mesmo e do outro, numa oscilação entre o ufanismo e o complexo de inferioridade” (2007, p. 35). Assim, visualizamos o retrato sintomático da estética romântica no Brasil: a aversão ao luso; a busca de um símbolo de originalidade, logo atribuído ao índio; além do evidente ignorar das tradições portuguesas assimiladas no período colonial, configurando o que, anteriormente, denominamos como um recalque.

Apesar do retrato esboçado até aqui, fixando-nos no indígena projetado pelos autores, percebemos que a rixa entre o brasileiro e o lusitano neutralizou-se em determinadas obras. Na discussão da problemática do índio na obra de José de Alencar, Bosi (1996, p. 177) ressalta que “o índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador”, assim, destoa do protótipo de indígena de Santa Rita Durão, de Gonçalves de Magalhães e de Gonçalves Dias. Nas narrativas de Alencar, sobretudo nos romances que têm como protagonistas Peri e Iracema, o índio parece abdicar do caráter combativo direcionado ao “invasor”/ colonizador. O índio entrega-se de corpo e alma ao branco, torna-se um liberto cativo, empreende sacrifícios como o abandono das próprias origens para executar uma subserviência voluntária aos portugueses, bem como seus descendentes radicados em terras brasileiras (BOSI, 1996, p. 178-179). O autor concentra-se na verificação de como “a figura do índio, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador”. Por tal motivo, na perspectiva sensata de Alfredo Bosi, “essa conciliação dada como espontânea por José de Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [...], toca o inverossímil, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial” (1996, p. 179).

Nesse sentido, no caso esboçado, apreendemos na mitificação do índio um elemento de mediação entre o português e o brasileiro. Contraditoriamente, é o índio que divulgará a bondade ambivalente do português e colocar-se-á na posição de subalterno. Visualizamos essa postura em Peri, o mito alencariano que percebe a imagem do herói no colonizador, o justo e generoso Dom Antonio Mariz. O próprio Peri, o colonizado, reveste-se das peles de súdito fiel e de bom selvagem, exemplificado na sua devoção à Ceci. Na visão de Bosi, essa pintura do índio conforma-se como uma imagem poética e, além disso, cumpre uma função especial: “na medida em que alcança essa qualidade propriamente estética, o mito resiste a integrar-se,

sem mais, nesta ou naquela ideologia” (1996, p. 180). Por tais evidências, é possível dizer que o indianismo alencariano “não constitui um universo próprio, paralelo às fantasias medievais europeias, mas funde-se com estas” (BOSI, 1996, p. 180).

Em aparente sintonia com Alfredo Bosi, os escritos de Durval Muniz de Albuquerque Junior apontam, no índio alencariano, o resgate da figura do ser incorrompido:

contraditoriamente, aparece como uma força civilizadora, longe de ser tomado como um "selvagem" ou “bárbaro”, o índio expressaria os valores humanos considerados mais altos, valores que estariam sendo corrompidos pela sociedade burguesa, pela civilização capitalista que vinha emergindo na Europa. A pureza, a autenticidade, a valentia, o sentido de honra, a coragem, a bravura, o heroísmo, caracterizariam estes homens, distantes da corrupção trazida pelo mundo moderno, pelas cidades. (ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 54).

Dando corpo às interpretações mencionadas, Karin Volobuef destaca que, ao representar o índio como um ser forte, corajoso, inteligente, além de dotado de pureza, nobreza e sinceridade, Alencar estaria sugerindo que tais qualificativos seriam atributos do próprio brasileiro. Em suma, o indígena ficcionalizado por Alencar pode ser entendido, metonimicamente, como a extensão do brasileiro (1999, p. 174).

No exposto, apesar de o indianismo não ser o nosso foco, valemo-nos dessa temática romântica na tentativa de realçar as manifestações populares que o Romantismo suprimiu da sua construção e daquilo que propunha como literatura nacional. Essa supressão deu origem a um grande hiato no que se refere à cultura e à literatura populares, provocando um sintoma que denominamos como dissonância entre o culto e o popular.

1.4 A dissonância entre o culto e o popular

Pensar a literatura popular e sua relação com a literatura culta implica estabelecer os elementos formadores de uma relação de alteridade e, ao mesmo tempo, de fixar espaços onde predomina uma lógica hierárquica, que demarca posições de superioridade e de subalternidade. Nessa prática, vale frisar tal dicotomia e, para tanto, valemo-nos da formulação de Paul Zumthor ao refletir que o popular existe em oposição ao culto ou o letrado, pois ao mesmo tempo em que o letrado percebe o popular como alheio e preocupa-se

com ele, seja como matéria de crítica, atribui-lhe um sentido (1987, p. 24) e estabelece a pertença ou não ao espaço instituído como hegemônico. Desse modo, na presente investigação, que consiste em analisar como se desenvolve uma literatura cuja voz é abafada, em detrimento de outra “superior”, vemos que a visão dicotômica persiste, mas compreendemos que, o que pode revelar uma conformação nova, é o choque produzido quando essas duas linhas interseccionam-se e é essa a busca que empreendemos.

Ao percorrermos o caminho da literatura popular em paralelo com o da literatura culta, visualizamos o Romantismo brasileiro como o marco inicial da dissonância entre dois estratos que se firmam como pares dicotômicos. Nas ideias norteadoras do referido movimento, é visível a desarmonia que vigorou entre a estética romântica e a literatura oral ou escrita de caráter popular aqui produzida. Enquanto o Romantismo brasileiro buscou edificar a literatura nacional atribuindo ao índio simbolismos e um caráter mítico, renegou parte de sua história não apenas social, mas artística, ao ignorar a poesia do povo desenvolvida, sobretudo no, então, Norte do país.

A postura dos intelectuais brasileiros do século XIX contrariou o movimento ocorrido na Europa desde o século XVII, uma investida política e estética em que o contato com a poesia do povo, provinda da natureza, passou a preencher o imaginário do artista, bem como dos estudiosos, servindo de modelo para uma expressão erudita, num momento de reconstrução do sentimento nacionalista. Retomamos essa história a fim de, pelo método comparatista, visualizar os contrastes entre a atitude do brasileiro frente ao europeu.

Ao redor das questões antes tratadas – a ideia de nação e de invenção de uma literatura oficial – orbitam conceitos deveras significativos, que se fazem presentes tanto no contexto europeu como no brasileiro. Tantas vezes usados indiscriminadamente, “cultura”, “povo” e “popular” são termos que concentram posicionamentos definidores, qualificadores e, ao mesmo tempo, classificadores acerca de quem deve ser o produtor, o valor do produto e aquilo que deve ser incluído no seio de uma “literatura culta” ou hegemônica. Embora tais seleções não sejam definitivas e possam ser incluídas ou retiradas de acordo com a sociedade e os movimentos que realiza, o real entendimento dá-se quando identificamos as tensões e as rupturas internas que provocam tais mudanças. Esse é o caminho que pretendemos trilhar, cientes da historicidade de tais conceitos-chave, partimos do uso primeiro, a fim de compreendê-los nos diferentes contextos em que são empregados.

1.4.1 Culturas plurais

Raymond Williams frisa que a complexidade de fazer uso do termo “cultura” assentasse no seu “intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias”. No entanto, essa não seria a única dificuldade para o seu emprego, mas sim o fato de ser amplamente utilizado em várias áreas ligadas a intelectualidades diferentes, caracterizadas por “sistemas de pensamento distintos e incompatíveis” (WILLIAMS, 2007, p. 117). Esse posicionamento faz-nos considerar o termo cultura sempre vinculado a uma historicidade específica, cujas variações e complicações do conceito centralizam-se sobre as contradições através das quais ele desenvolve-se: “el concepto funde y confunde a la vez las tendencias y experiencias radicalmente diferentes em su formación” (WILLIAMS, 1980, p. 21).

No trajeto etimológico da palavra, Williams (2007, p. 117) faz um percurso desde a denominação latina de “cultura”, derivada de *colere* e, portanto, ligada a significados como “habitar, cultivar, proteger, honrar com veneração”, até o sentido moderno. Nesse percurso, destaca um sentido “aproximável” da concepção atual, como *cultura animi* – extraído de Cícero -, ainda que, com tal designação, denominasse sentidos como honra e adoração, assim como enfatiza. Do termo inicial, derivaram tanto a acepção francesa *couture*, quanto a inglesa *culture* e todas elas propõem um sentido muito atrelado à lavoura e ao crescimento natural, um cuidado que se referia tanto à agricultura quanto aos animais. Já no século XVII, com base no pensamento filosófico de Thomas More e Francis Bacon, o sentido de cultura passou a ser estendido ao “cultivo das mentes”, aproximando-se do emprego moderno.

Williams salienta duas mudanças cruciais na trajetória do vocábulo cultura: primeiramente, “certo grau de adaptação à metáfora, que tornou direto o sentido de cuidado humano”; em seguida, “uma extensão dos processos específicos ao processo geral, que a palavra poderia carregar de modo abstrato” (2007, p. 118). Assim, esclarece que foi a partir dessa acepção que o substantivo cultura “iniciou sua complicada história moderna”, sentido esse que só passa a ser importante no final do século XVIII (2007, p. 118).

Na acepção francesa, até o século XVIII, o uso do referido substantivo costumou ser empregado junto ao assunto que se cultivava e a utilização independente deu-se na metade do mesmo século. No mesmo período, na Alemanha, houve um desenvolvimento importante do vocábulo, que passou a ser associado à *civilização*, no sentido de tornar-se “civilizado” ou “cultivado”; logo depois, como uma forma de desenvolvimento humano. Nesse contexto, Herder exerceu um papel importante de modificar o uso de tal palavra. Conforme recorda

Williams, Herder criticou duramente o emprego de cultura como um termo homogêneo que desconsiderava as especificidades sociais, visto que era aplicado “a todas as nações e a todos os períodos” (HERDER apud WILLIAMS, 2007, p. 120). O sentido que nos interessa nessa investigação, a noção de “culturas no plural”, foi pensado por Herder como “culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (2007, p. 120). A partir dessa concepção, o termo foi amplamente utilizado no romantismo europeu, para definir as culturas nacionais e tradicionais.

Na noção exposta por Williams, a complexidade do desenvolvimento e do uso modernos da palavra desdobra-se sobre três amplas categorias em que o vocábulo é empregado: de forma independente para definir “um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético”, que se desenvolveu a partir do século XVIII; para apontar um modo particular de vida “de um povo, de um período, de um grupo ou da humanidade em geral”; e, por fim, como um substantivo independente e abstrato que delinea “as práticas da atividade intelectual e, particularmente, artística” (2007, p. 121).

Ao operar de forma semelhante a Williams e detectando os paradoxos do conceito de cultura, Terry Eagleton também manuseia-o e articula-o a uma visão marxista. É mapeando o sentido de cultura que entramos em um ponto crucial no que tange ao nosso objeto: o que define a camada popular, situada à margem de uma alta cultura? Na visão de Eagleton, o que está em voga é a reunião de dois estratos interdependentes, que denomina de “base” e de “superestrutura”⁸. Esse entrelaçamento expõe uma contradição que se apresenta nos seguintes termos: “Talvez por detrás do prazer que se espera que tenhamos diante de pessoas ‘cultas’ se esconda uma memória coletiva de seca e de fome. Mas essa mudança semântica é também paradoxal”. O paradoxo releva-se na concepção de que os sujeitos urbanos são “cultos”, enquanto os lavradores da terra não o são, por serem considerados menos capazes de cultivar a si mesmos (2011, p. 10). Por uma ótica marxista, esse entendimento, ao mesmo tempo em que contradiz um sentido primeiro ligado a terra, mostra, por outro lado, a historicidade do conceito.

Na trajetória do conceito, no que se refere às manifestações literárias populares, Peter Burke em sua abordagem da cultura popular fixada na Idade Moderna europeia, expõe que, naquele contexto, os termos “cultura” e “povo” imbricam-se a tal ponto que parece impossível

⁸Grosso modo, desde uma perspectiva marxista, base designa os aspectos econômicos capazes de determinar a superestrutura; esta, na presente pesquisa, pode ser entendida como uma forma de consciência que expressa uma concepção classista do mundo (WILLIAMS, 2000). Na articulação de tais conceitos, ganha corpo a relação entre o culto e o popular.

tratá-los separadamente. Na discussão do historiador, evidenciam-se posicionamentos que parecem oportunos para entender essa manifestação também no cenário brasileiro.

No panorama recomposto por Burke, valemo-nos da elucidação da noção de “povo” no contexto alemão, a fim de compreendermos a sua recepção e emprego no que tange ao nosso objeto de estudo. O mencionado vocábulo, na sociedade contemporânea a J. G. Herder, era atribuído às pessoas incultas, conforme o uso registrado nos ensaios *Kultur der Gelehrten e Kultur der Volkes*, títulos que, em uma tradução livre, significa “cultura dos ensinados” (ou dos eruditos) e “cultura do povo”, respectivamente, estabelecendo a dicotomia entre o culto e o popular. Outra acepção de “povo” referia-se aos camponeses que “viviam perto da natureza, estavam menos marcados por modos estrangeiros e tinham preservado os costumes primitivos por mais tempo do que quaisquer pessoas”. Tal afirmação, entretanto, parecia ignorar as modificações culturais e sociais, pois subestimava a interação entre campo e cidade, entre popular e erudito (BURKE, 2010, p. 48-49).

Apesar da distância cronológica, retomando o uso desse conceito, podemos visualizar possíveis semelhanças em relação ao contexto brasileiro. A semelhança estabelece-se no fato de que o Brasil, em meados do século XIX, também possuía uma cultura à margem, concretizada na forma de poesia tradicional herdada, produzida ou conservada na memória do povo; além de uma população periférica cujos hábitos ainda não haviam sido “descobertos” (ou valorizados pela classe hegemônica, se valemo-nos de um termo ligado à concepção marxista de cultura). Nesse período, na exterioridade do cânone, o que circulava, nos sertões brasileiros, nas comunidades interioranas, era uma poesia anônima, tradicional e oral que, primeiramente, o literato Alencar e folcloristas como Celso de Magalhães, Silvio Romero inventariaram, poemas que davam origem a uma Gesta do Boi, tal qual *O Rabicho da Geralda* ou *O Boi Surubim*. Ao lado de tais narrativas poéticas, mantinham-se romances tradicionais e mnemônicos, histórias de donzelas e de cavaleiros que, ao serem ouvidas e cantadas, ganhavam familiaridade entre a população que a cultivava, rompendo com a noção de estrangeirismo ao serem agregadas, e, pacificamente, aculturadas.

1.4.2 A complexidade de povo e de popular

A dificuldade em definir “povo” é um obstáculo que se impõe quando se observa que ele não constitui um todo “monolítico nem homogêneo”, afirma Burke (2010, p. 49), portanto,

requer considerações apropriadas a contextos específicos. Nessa ponderação, inferimos que, do mesmo modo que o termo “povo”, a manifestação poética desse grupo social também se liga a uma historicidade particular que condiciona mudanças, apesar de certos arcaísmos presentes na poesia popular causarem uma impressão de inércia. Em decorrência disso, ao observarmos essa propriedade, é possível identificar o diacronismo, as mudanças sofridas por tal poética ao longo de seu transcurso. Com efeito, no caso da poesia popular sobre o qual nos debruçamos, compreendemos que observar a poesia desenvolvida no Nordeste brasileiro implica fixá-la em diferentes cronologias, que possibilitam a identificação de sua heterogeneidade. Somente ao apreendermos a expressão artística popular, serão conhecidas as suas nuances.

Na virada do século XVIII para o XIX, alguns países europeus redescobriram o seu povo e as tradições populares no momento em que tal cultura ameaçava desaparecer. Na retomada dessa história, Burke relata que o “povo” (*folk*) tornou-se um tema de interesse dos intelectuais da Europa, que começaram a realizar coletas de materiais entre a população camponesa, registrando canções e narrativas populares. Ao apontar tal interesse, Burke deduz que o público detentor dessas memórias, artesãos e camponeses, “decerto ficaram surpresos ao ver suas casas invadidas por homens e mulheres com roupas e pronúncias de classe média, que insistiam para que cantassem canções tradicionais ou contassem velhas estórias” (2010, p. 26).

J. G. Herder surgiu como um nome de grande destaque nesse contexto. Em seus ensaios, o filósofo e escritor versava sobre as origens do povo alemão e sobre a necessidade de busca das raízes germânicas como fonte de inspiração. A importância do estudioso concretizou-se ainda pelos termos que difundiu como “canção popular” (*Volkslied*), cuja origem está em *Volkslieder*, um conjunto de canções que compilou em 1774 e 1778; além de “folclore” (*folkloringle*), palavra que Herder utilizou no início do século XIX, mas que foi oficialmente registrada em 1846, em língua inglesa (BURKE, 2010, p. 26)⁹.

Assim como a noção de folclore, os demais termos definidores dessa área de estudo ganhavam sentido à medida que eram utilizados. A Alemanha, portanto, presentificada em Herder, configurou-se como um espaço que proporcionou diversas contribuições terminológicas, conforme Burke relata:

⁹Paul Zumthor faz uma discussão semelhante em *Introdução à poesia oral* (1997, p. 22-23). Na obra, ao definir termos como cultura e folclore, revisa os escritos e terminologias empregadas por Herder e pelos Irmãos Grimm no século XVIII e XIX, ressalta os desdobramentos dos mesmos até chegar à vinculação a uma cultura e literatura de caráter popular.

As concepções por trás do termo “canção popular” vêm expressas vigorosamente no ensaio premiado de Herder, de 1778, sobre a influência da poesia nos costumes dos povos nos tempos antigos e modernos. Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendigen Wirkung*), depois perdida. A poesia tivera essa ação entre os hebreus, os gregos e os povos do norte em tempos remotos. A poesia era tida como divina. Era um “tesouro da vida” [...], isto é, tinha funções práticas. Herder chegou a sugerir que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular, que seria descrito posteriormente como “comunidade orgânica”, e escreveu com nostalgia sobre povos “que chamamos selvagens (*Wilde*), que muitas vezes são mais morais do que nós”. O que parecia estar implícito no seu ensaio é que, no mundo pós-renascentista, apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas, ao passo que a poesia das pessoas cultas é uma poesia para a visão, separada da música, mais frívola do que funcional. (2010, p. 26-27).

Na esteira de Herder, a obra dos irmãos Grimm voltada para a poesia do povo também teve grande repercussão. No ensaio sobre o *Canto dos Nibelungos* (*Nibelungenlied*), Jacob Grimm observou a inexistência de um autor para tais poemas e assinalou que eram fruto de uma autoria coletiva, “como é usual em todos os poemas nacionais e assim deve ser, porque eles pertencem a todo o povo”, “o povo cria” (BURKE, 2010, p. 27).

Parece ter havido diversas razões para que o interesse pela referida camada social se efetivasse no momento histórico entre os setecentos e os oitocentos: “razões estéticas, razões intelectuais e razões políticas” (2010, p. 33). Dentre as razões estéticas, Burke frisou que “o ‘artificial’ (como ‘polido’) tornou-se um termo pejorativo, e ‘natural’ (*artless*), como ‘selvagem’, virou elogio” (2010, p. 33). Dentre as motivações políticas, havia a reação ao Iluminismo francês, bem como à disputa por territórios, motivadora das Guerras Napoleônicas. Burke expõe ainda a antipatia ao elitismo, ao abandono da tradição e a ênfase na razão propostos por Voltaire e aponta tal postura como um dos fatores que fará o Iluminismo ser visto com certo desdém na Alemanha e na Espanha, aliado, é claro, ao fato de ser estrangeiro e constituir uma amostra do predomínio francês, num momento em que a descoberta da cultura popular demarcava a ascensão do nacionalismo (2010, p. 35). Sendo assim, diante de tal panorama, a situação política e intelectual contribuiu para a valorização das raízes nacionais presentes, quase inalteradamente, na poesia do povo. Essa descoberta proporcionou “um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados” (BURKE, 2010, p. 35).

Além dos postulados de Burke sobre a cultura popular na Idade Moderna europeia, as declarações de Geneviève Bollème em *O povo por escrito* (1988), também se convertem em uma via de entrada na questão da “literatura popular”. Bollème frisa que a designação de

“popular” não pertence exclusivamente à literatura. Assim, assegura que denominar uma literatura como popular representa unificar com tal designação algo que é móvel e indeciso. Nesse viés, esse ato representa uma redução “à uniformidade de um julgamento, e essa restrição confere-lhe ao mesmo tempo uma glória” resultante de uma situação paradoxal: destrói-a como literatura, ao mesmo tempo em que faz dela um objeto de consumo, “abre-lhe um mercado e a cristaliza”. Por esse aspecto, Bollème conclui que a palavra popular parece-lhe uma faca de dois gumes, que gera sucesso e, concomitantemente, esquecimento, impulsionado pelo fato de o sucesso não se relacionar com as propriedades literárias, mas com a fugacidade da popularidade conquistada (1988, p. 2).

A autora francesa defende que rotular uma literatura como popular é conceder-lhe um futuro de leitura, é recebê-la nele e medi-la nele, pois “popular” não representa um sinal de duração, mas uma maneira de condicionar uma literatura para julgá-la. Assim, tal designação nomeia aquela manifestação que não pertence totalmente à literatura devido ao seu caráter “bastardo” ou “mestiço”, uma espécie de escrita situada entre dois estratos diferenciados, portanto, mal situada, nem uma, nem outra (1988, p. 3). Explicando essa questão complexa, Bollème ressalta que “é na ilegitimidade que se toma o popular, e é nela que aparece”, pois ser popular “significa estar retirado da língua, ser outro”, [...] “popular é uma palavra que impressiona uma língua de um fora-da-linguagem, para falar dele” (1988, p. 3). Apesar do aparente “barroquismo” com que Bollème define a expressão, nas suas frases, pinçamos palavras que atestam fazer muito sentido na construção de um significado para literatura popular, pois, de fato, é um gênero mestiço, uma escrita mal situada. No caso nordestino, trata-se de uma expressão tradicional, assimilada pelo povo e mantida em uma camada socialmente inferior, o que parece desclassificá-la quando julgada pelos “critérios puristas”¹⁰ que qualificaram a literatura culta. Porém, no período que toma forma, já não é mais tradicional, ao mesmo tempo em que não pode ser agregada ao cânone, fixando-se, portanto, em um entrelugar.

Dentro dessa lógica, “dizer que uma literatura é popular é enunciar a própria ambiguidade”, pois se faz necessário reconhecer o pertencimento ao povo, além de concordar que a popularidade é decorrente desse pertencimento ou do fato de ter sido lida por muitos. Essas razões remetem a uma alteração da própria natureza ao mesmo tempo em que a

¹⁰ É certo que se trata de um “purismo” carregado de ironia, visto que a classe que colocou a literatura herdada e mantida pelo povo em um espaço subalterno esteve, desde sempre, composta como uma mescla de influências europeias.

estabelecem (1988, p. 5). Nesse sentido, nomear um objeto como popular representa estudar uma

relação que nos desabitua, nos desengaja da literatura que conhecemos, na medida em que precisamos aprender a considerar mais as trocas do que os acontecimentos ou os fatos, mais as flutuações e as transformações do que os gêneros e o texto, porque é precisamente a não-fixidez que caracteriza a literatura ou o objeto que procuramos. (BOLLÈME, 1988, p. 6).

Nessa reconstituição do panorama europeu, apesar da distância cronológica ou mesmo geográfica que nos afasta dele, apreendemos diversos pontos de contato e, ainda, pontos questionáveis na retomada do popular radicado no Brasil. Como Burke ressalta, a descoberta do povo foi mais visível nos espaços afastados dos grandes centros. Na Espanha, por volta de 1820, a descoberta do folclore deu-se fora dos limites de Castela, mais precisamente na periferia, na região andaluza. Do mesmo modo, na Alemanha, a investida no popular também veio de regiões descentralizadas, através de Herder e Achim Von Arnin, nascidos a leste do Elba (2010, p. 39).

Pelo exposto, a partir das posições aqui observadas, já podemos esclarecer que ao utilizarmos as expressões poesia popular e cultura popular, referimo-nos a um tipo de produção artística produzida e/ou mantida por uma camada social periférica: que habita os ermos dos estados nordestinos; que se dedica à atividade rural e/ou à pecuária; que, em alguns casos, caracteriza-se por certo nomadismo; um grupo de origem mestiça, produto do amálgama das etnias branca, negra e indígena. Assim, ressaltamos que é ao fruto dessa cultura à margem, que a cultura letrada opõe-se por uma diversidade de fatores.

1.5 Os homens de letras brasileiros e o nosso “popular”

A partir da leitura de Burke, passamos a observar a hierarquia social vigente no Nordeste e depreendemos que a camada mais baixa da sociedade também apresentava gradações. Assim, do mesmo modo que Alencar ganhou a honra de “ledor” em Mecejana, alguns vaqueiros, lavradores, cegos e escravos, quando poetas em tempo integral ou nas horas

vagas, constituíram a “elite do povo”. Estes compunham ou recitavam versos alheios, mantendo viva a tradição da cantoria e, dessa forma, ao darem voz ao próprio dom, evidenciavam a democracia da poesia popular, onde não foram raros os casos de sujeitos desprovidos de posses tornarem-se afamados ou ainda os construtores do que seria denominado pelos eruditos de literatura popular.

É o panorama exposto por Burke que possibilita questionar a “ingenuidade” do Romantismo brasileiro ao ignorar a voz do povo, buscando uma falsa erudição. Essa postura veste-se de alienação disfarçada de idealização do indígena. No cenário brasileiro do século XIX, o olhar atento à matéria popular veio a ser lançado por Franklin Távora, autor do romance regionalista *O cabeleira*, e José de Alencar, autor de *O Sertanejo* e *O Gaúcho*, publicados na década de 1870.

No transcurso de dois séculos, o contato dos homens de letras com a literatura popular do Nordeste pôde ser apreendido por inclinações bem marcadas: de descoberta, de rejeição, de sentimentalismo e de uma mescla de aceitação transfigurada na busca de uma identidade. Por mais distantes que tais abordagens pareçam ser, parece predominar semelhante valor de culto.

A relação entre a intelectualidade e a cultura popular estendeu-se por, pelo menos, dois séculos, XIX e XX, carregando historicidades individualizadas e, ao mesmo tempo, visões plurais sobre o popular. Perspectivas que expunham novas influências, porém, o mesmo servilismo em relação às teorias importadas da Europa, aplicadas, agora, ao contexto brasileiro.

Nos escritos inauguradores do Romantismo, Gonçalves de Magalhães revela duas perspectivas que nos parecem importantes: primeiramente, a exaltação do índio como símbolo da nação; em segundo lugar, mas carregado de considerável importância na nossa pesquisa, a menção às formas poéticas existentes no Brasil de meados do século XIX, cujo ponto de vista exprime o seu desprezo a determinados poemas:

Se refletirmos, veremos que não são poucos os escritores para um país que foi colônia Portuguesa, para um país no qual ainda hoje o trabalho dos literatos, longe de assegurar-lhes, com a glória, uma independência individual, e um título de mais, ao contrario parece desmerecê-los, e desviá-los da liga os homens *positivos*, que desdenhosos dizem: é um poeta; sem distinguir se apenas é um trovista, ou um homem de gênio; como si dissessem: Eis aí um ocioso, um parasita, que não pertence a este mundo; deixai-o na sua mania. Aí canta o Vate por mera inspiração celeste, por esta necessidade de cantar, para dar um desafogo a seu coração. Ao princípio cantava-se para louvar a beleza, a virtude, seus amores; cantava-se ainda para adoçar as amarguras da alma; e tanto que a ideia de Pátria apareceu aos poetas, começaram eles a invocá-la para objeto de seus cânticos. Mas sempre, como o

peregrino no meio dos bosques, que canta sem esperar recompensa, o Poeta Brasileiro, não é guiado pelo interesse, e só o Amor mesmo da Poesia, e de sua Pátria o arrasta. (MAGALHÃES, 1836, p. 143)¹¹.

O apreço pelo trabalho dos “literatos” brasileiros é notório, principalmente pelo fato de o próprio Magalhães figurar entre eles. Entretanto, Magalhães chama a atenção para o descuido nas generalizações sobre a atividade poética, em que parece não haver uma distinção entre “Poesia” e “trova”: uma delas “literária”, produzida pelos “homens de gênio”, que se contrapõe às trovas, de caráter popular, que o Romantismo brasileiro fez questão de ignorar. Magalhães põe em destaque um juízo de valor acerca do que considera arte. Na sua prosa, expressa a essência da relação do homem de letras, produtor de Poesia, em contraponto com o “ocioso”, o “parasita” que elabora suas trovas ou recita trovas alheias, o sujeito de origem humilde, cujos versos fogem estilisticamente da retórica bacharelesca apreciada pelos românticos.

Na perspectiva exposta por Magalhães, notamos o estabelecimento claro do “eu *versus* outro”, ideia que Perrone-Moisés utiliza para descrever a relação vigente entre os países latino-americanos e a Europa. Na visão da pesquisadora, os países latinos desenvolveram-se “em línguas de antigas culturas européias” e, devido a isso, obrigaram-se a enfrentar “a questão identitária, a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro” (2007, p. 29). Por extensão, esse aspecto traz à tona a complexa alteridade constituída na relação do intelectual/literato brasileiro em formação diante da cultura do português – ex-colonizador – e dos povos africanos escravizados introduzidos no país no período colonial. Na estética romântica, toda a influência cultural provinda do português e do negro foi renegada em prol do que foi considerado o genuinamente nacional, o indígena.

¹¹ Grafia atualizada.

2. A INTELLECTUALIDADE BRASILEIRA EM UMA SOCIEDADE DE BACHARÉIS

Discutir a intelectualidade brasileira e o bacharelismo associado a ela requer o contato com um conjunto de ideias, um sistema de pensamento de um grupo que, nem sempre concordante, ao mesmo tempo em que definia a cultura brasileira, expunha nas entrelinhas as correntes de pensamento, as principais influências, os ranços, discordâncias e disputas com opositores.

Esse sistema intelectual tomou forma no início do século XIX em torno da figura do bacharel, compreendido, primeiramente, como aquele que se forma em Direito ou Filosofia e, com um sentido figurado e pejorativo, a pessoa que fala constantemente, sem se valer de critério. Tais concepções, no contexto brasileiro, não se excluem, e sim se amalgamam. Mais do que isso, na evolução do termo é relevado o sentido jocoso que a profissão de bacharel ganhou, graças à retórica própria desses indivíduos, desmerecendo aqueles que, um dia, tiveram a pretensão de definir o Brasil.

Em uma crítica mais pontual, o bacharelismo brasileiro teve seu esboço inicial realizado por Gilberto Freyre. Como é corrente na escrita do sociólogo, a miscigenação constitui-se como um importante argumento explicativo. Assim, notamos a figura do intelectual, o “bacharel”, sobretudo nordestino, sendo “edulcorada”¹² por Freyre: um indivíduo em que a pele mulata, os bons modos e a profusão de ideias, fundem-se numa espécie de fala encantatória.

Em *Sobrados e Mucambos* (1936), obra publicada três anos após *Casa-grande & Senzala* (1933) e contemporânea de *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, Freyre relata o declínio da sociedade patriarcal e a ascensão do bacharel. Grosso modo, ambas as produções de 1936 detêm-se na figura do brasileiro, Freyre centrado no homem do Nordeste, enquanto Holanda expõe um brasileiro genérico, um indivíduo de sociedade popularizado como “homem cordial”. O traço comum que aproxima os sujeitos observados

¹² O adjetivo “edulcorado” foi utilizado por Kathrin Rosenfield no capítulo “A secreta presença de Gilberto Freyre no imaginário de J. G. Rosa”, parte integrante de *Desenveredando Rosa* (2006). Ricardo Benzaquen de Araújo também faz uso do termo no segundo capítulo de *Guerra e Paz* (1994), intitulado “Agonia e êxtase”. Tais pesquisadores apresentam pontos de vista divergentes em relação ao uso do termo. Enquanto em Rosenfield parece predominar a visão de que a obra de Freyre carrega em si um sentimentalismo em relação à mescla das três etnias formadoras (2006, p. 167), Araújo renega a miscigenação como um quadro suave e “edulcorado”, afirmando que tal posicionamento, apesar de recorrente, parece-lhe equivocado (1994, p. 43).

pelos estudiosos está concretizado no caráter e nas atitudes polidas utilizadas como estratégias para tornarem-se figuras socialmente simpáticas, embora, muitas vezes, caricatas.

O território nordestino foi o cenário onde brotaram muitos bacharéis. No caso do Nordeste, geralmente, os indivíduos em relevo tinham origem nas camadas abastadas, eram os herdeiros dos senhores de engenho e dos fazendeiros de gado radicados em Pernambuco ou nos estados próximos. Conforme ilustra Capistrano de Abreu em *Capítulos da História Colonial* (1907), em meados do século XVIII, a capitania de Pernambuco, chefiada por Duarte Coelho, era uma área próspera, sobretudo a região litorânea e, dessa região, surgiram inúmeros jovens que se bacharelaram, inicialmente, na Europa e, após 1827, em Olinda e São Paulo.

A estrutura social que deu origem aos bacharéis teve base em uma sociedade patriarcal praticamente feudal, que perdurou ao longo do período de escravidão. Na visão de Freyre “não eram cidadãos nem mesmo súditos que aqui se encontravam como elementos básicos ou decisivos da população, porém famílias e classes” separadas pelas raças que as compunham (1968, p. 353). A hierarquia social organizava-se em torno dos dominadores, “os invasores brancos ou europeus e seus descendentes puros ou insignificamente mesclados com as gentes de cor”; os dominados serviam como “instrumentos de produção, de transporte e de trabalho”, compostos pelos nativos, quando aptos cultural e fisicamente para as tarefas, e pelos africanos e seus descendentes puros ou miscigenados com os nativos ou com os dominadores (1968, p. 353). Essa organização social, além de mostrar-se como um resquício de uma organização medieval, “modernamente” ressoa no clãismo discutido por Oliveira Vianna em *Instituições Políticas Brasileiras* (1955), quando o também bacharel explica a formação de grupos em torno da figura de um “coronel” que apadrinhava a família e a comunidade.

Referindo-se ao contexto do século XVIII, a situação de povoamento da região Nordeste da colônia sob o regime das capitanias hereditárias estruturava-se nos termos que Capistrano de Abreu apresenta:

Os engenhos de açúcar, as roças de fumo e mantimentos cabiam dentro de uma área traçada pelo custo de transporte dos produtos. Além de certo raio vegetava-se indefinidamente, a propriedade real nunca bafejaria o proprietário. Com a economia naturista, o equívoco podia prolongar-se por muito tempo, mas por fim, patenteava-se que só próximo do mar ou no pequeno trecho dos rios navegáveis graças à ausência de corredeiras e saltos, a labuta agrícola encontrava remuneração satisfatória. Queixam-se os primeiros cronistas de andarem os contemporâneos arranhando a areia das costas como caranguejos, em vez de atirarem-se ao interior.

[...] A solução foi o gado vacum.

O gado vacum dispensava a proximidade da praia [...].

[...]

A criação de gado primeiro se desenvolveu nas cercanias da cidade de Salvador; a conquista de Sergipe estendeu-se à margem direita do São Francisco. Na outra margem veio dar menos forte e menos acelerado movimento idêntico partido de Pernambuco. (ABREU, 1982, p. 131).

Desse modo, estabeleceu-se a base da economia colonial da região Norte¹³ do país, cujos donatários das capitanias, na incumbência de desenvolvê-las estrutural e economicamente e detentores do direito explorar suas riquezas naturais, prosperaram e adquiriram poder, deixado como herança a seus descendentes as terras e os títulos, consolidando, assim, uma oligarquia rural de caráter patriarcal.

No século XIX, o panorama começou a sofrer modificações, percebidas principalmente no declínio do patriarcado: “primeiro do rural, que foi o mais rígido, e porventura, o mais característico; depois do semi-rural, semi-urbano, urbano” (FREYRE, 1968, p. 355). A queda provocou novas formas de organização familiar, de economia e de cultura. Dentre os fatores de transformação social, Freyre aponta as guerras ocorridas no Nordeste, que possibilitaram a emergência de grupos sociais anteriormente depreciados: “a participação nos confrontos propiciou o enobrecimento de negros, favorecendo o acesso de homens miúdos à nobreza, por meio do serviço militar e até do ato de bravura” (1968, p. 373).

Na visão do sociólogo, sempre orientada por antagonismos que tendem a fundir-se, o homem que se desenvolveu na sociedade nordestina, sobretudo entre os séculos XVIII e XIX, no ápice da prosperidade regional, tratava-se de um indivíduo híbrido. Muitas vezes, fruto da interação entre a casa-grande e a senzala, portanto, o mulato filho de pai fidalgo e de mãe escrava, indivíduo que transitava pelas duas classes, e que, em alguns casos, financiado pelo pai obteve uma formação acadêmica em universidades europeias. Tornando-se bacharel, “civilizou-se” e retornou ao país natal numa posição privilegiada. Na ótica de Freyre, os bacharéis

¹³ Conforme o título antecipa, em *A invenção do Nordeste* (2001), Durval Muniz de Albuquerque Júnior discorre sobre as visões político-sociais que propiciaram a “invenção” do Nordeste no Brasil. Até as duas primeiras décadas do século XX, predominava a denominação Norte. A partir das reflexões apresentadas pelo historiador, entendemos que essa designação sofreu câmbios, primeiramente, pela observação das frequentes secas, que propiciavam uma geografia particular à referida região. Aliado a isso, havia ainda a existência de uma cultura regional herdada do cruzamento do indígena, do branco e do negro, que (con)fundia tais raízes em expressões artísticas e culturais bastante particulares, passando a operar como uma marca de identidade. Doze anos depois, Albuquerque Júnior amplia essa visão com a publicação de *A feira dos mitos* (2013), na qual discute a fabricação do folclore e da cultura popular do Nordeste no período compreendido entre os anos de 1920 e 1950.

Às vezes eram rapazes da burguesia mais nova que se bacharelavam na Europa. Filhos ou netos de “mascates”. Valorizados pela educação europeia, voltavam socialmente iguais aos filhos das mais velhas e poderosas famílias de senhores de terras. Do mesmo modo que iguais a estes, muitas vezes seus superiores pela educação e assimilação de valores europeus e pelo encanto particular aos olhos do sexo, que o híbrido, quando eugênico, parece possuir como nenhum indivíduo de raça pura, voltavam os mestiços ou os mulatos claros. Alguns deles filhos ilegítimos de grandes senhores brancos; e com a mão pequena, o pé bonito, às vezes os lábios ou o nariz, dos pais fidalgos. (FREYRE, 1968, p. 574).

O esboço do bacharel empreendido por Freyre delineia com nitidez a visão de mundo desses indivíduos no que concerne à própria formação enquanto sujeitos, a concepção da cultura e da literatura brasileiras. Oriundos tanto da classe abastada quanto de uma camada em transição como foi exposto, os mulatos filhos de pais fidalgos (eugênicos, na terminologia adotada por Freyre), compunham o grupo de jovens que partiam para “bacharelar-se”, inicialmente em Coimbra, em Paris, na Alemanha e, posteriormente, em Olinda, Recife, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Formados em Direito e Medicina, em Filosofia ou Matemática, retornavam para as cidades interioranas e, junto ao título, traziam os modos sofisticados, as vestimentas de tecidos nobres como a seda, “trajos quase de casta [...] capazes de aristocratizarem homens de cor, mulatos, ‘morenos’” (FREYRE, 1968, p. 583). Em contrapartida, o refinamento dos jovens acentuava nos pais e avós senhores de engenho “não só o desprestígio da idade patriarcal, por si só uma mística, como a sua inferioridade de matutões atrasados” (1968, p. 574). Na visão exposta por Freyre, predomina a ideia de que a figura de Dom Pedro II como Imperador do Brasil em tenra idade contribuiu para que houvesse uma consolidação da importância dos jovens bacharéis em detrimento dos velhos capitães-mor:

[...] um meninote meio pedante presidindo com certo ar de superioridade europeia, gabinetes de velhos acabocladados e até amulatados, às vezes matutos profundamente sensatos, mas sem nenhuma cultura francesa, apenas latina, aprendida à palmatória ou vara de marmelo, devia atrair, como atraiu, nos novos bacharéis e doutores, não só a solidariedade da juventude, a que já nos referimos, mas a solidariedade da cultura europeia. Porque ninguém foi mais bacharel nem mais doutor neste País que Dom Pedro II. Nem menos indígena e mais europeu. Seu reinado foi o reinado dos Bacharéis. (FREYRE, 1968, p. 575).

No fragmento citado, percebemos a ironia com que Gilberto Freyre caracteriza essa espécie de arrivista social. Nas palavras do sociólogo, “o prestígio do título de ‘bacharel’ e de ‘doutor’ veio crescendo nos meios urbanos e mesmo nos rústicos desde os começos do Império” (1968, p. 583). Freyre define o bacharel plasticamente e situa a sua ascensão no momento de declínio do patriarcado rural no Brasil (1968, p. 586), que, no século XIX, com a perda de poder dos oligarcas, teve como substituto os “jovens doutores”.

Tendo esse quadro delineado, torna-se mais fácil entender questões referentes ao delineamento da literatura brasileira que se estendem desde as concepções sociais até as concepções estéticas, ou seja, em um rápido exemplo, da predileção pelo indígena ao gosto pela retórica.

2.1 A “fala de pena em punho”

A estética romântica desenvolveu-se na esteira do bacharelismo carregando em si a mesma visão acerca das influências estrangeiras e a rejeição à tradição portuguesa. Por tal razão, Freyre afirma que há algo de freudiano na formação desse movimento, “uma revolta de filhos contra pais”, visto que a ascensão do bacharel ou doutor – mulato ou não – afrancesado trouxe para a vida brasileira muita fuga da realidade [...]. Leis copiadas das francesas e das inglesas e em oposição às portuguesas (FREYRE, 1968, p. 581). Em Freyre, esse sentimento é tratado em termos psicológicos, pois o sociólogo apreende as lamentações e gemidos constituintes do comportamento do romântico brasileiro como um sentimentalismo afeminado e, simultaneamente, um senso de inferioridade:

menos expressão de indivíduos revoltados do que de homens de meia-raça sentindo, como os de meio-sexo, a distância social, e talvez psíquica, entre eles e a raça definitivamente branca ou pura; ou o sexo definitivamente masculino e dominador. (FREYRE, 1968, p. 590).

Oliveira Vianna (1987) traz à tona outras facetas do bacharel brasileiro. Em consonância com as considerações de Freyre, Vianna assinala que os homens de pensamento do Brasil intelectualizavam-se à moda europeia, porém, à medida que essa “erudição”

efetivava-se, dava-se concomitantemente uma alienação em relação à realidade local, interiorana, que o circundava:

No Brasil [...], cultura significa expatriação intelectual. O brasileiro, enquanto é analfabeto, raciocina corretamente e, mesmo inteligentemente, utilizando o material de observações e experiências feitas sobre as coisas que estão ao redor dele e ao alcance de seus sentidos, e sempre revela em tudo este inalterável fundo de sensatez, que lhe vem da raça superior originária. Dêem-lhe, porém instrução; façam-no aprender o francês; levem-no a ler a História dos Girondinos, de Lamartine, no original - e então já não é o mesmo. Fica "homem de ideias adiantadas", cai numa espécie de êxtase e passa a peregrinar - em imaginação - por "todos os grandes centros da Civilização e do Progresso". (VIANNA, 1987, p. 16).

A postura delineada por Oliveira Vianna encaixa-se a uma concepção que ressoa no estilo bacharelesco, na retórica empregada pelos bacharéis, bem como na aversão pelo que lhes é realmente próximo.

Complementar à figura do bacharel, o “homem cordial” - termo de Ribeiro Couto¹⁴ que Sérgio Buarque de Holanda popularizou - representa quase um sinônimo ou mesmo um traço de caráter da figura que definimos anteriormente. Holanda (1995) vale-se da expressão para qualificar um indivíduo afeito às relações sociais pautadas pelos laços de afeto e de sangue oriundo de um sistema patriarcal, em que os domínios do público e do privado não apresentam contornos nítidos, portanto, são frequentemente excedidos. O homem cordial é dotado de “um comportamento social emotivo, em oposição ao racional, e impessoal, atribuído ao patriarcado rural como herança do colonialismo. Por conta disso, a expressão passa a ser utilizada de forma ambígua, adquirindo um viés pejorativo” (ASSUMPCÃO, 2006, p. 19).

A relação entre o culto e o popular no Brasil mostra-se balizada pelo sistema intelectual desenvolvido aqui, sistema que Luiz Costa Lima delineia com um notável rigor crítico. Para Lima, a grande questão acerca da intelectualidade brasileira resume-se em dois traços principais: o verbalismo excessivo e a carência de criticidade.

Quando consideramos o espaço em que os bacharéis movimentam-se e os hábitos desses indivíduos, vemos que, até o século XIX, o grupo formado pelos homens de letras

¹⁴ Em nota explicativa, Holanda esclarece que a expressão “homem cordial” foi cunhada por Ribeiro Couto, em uma carta dirigida a Alfonso Reyes. No sentido empregado por Ribeiro Couto, a expressão dirigia-se ao “homem bom”, de gestos gentis, enquanto em Holanda, ela é dotada de certa ambiguidade: uma afetuosidade e, ao mesmo tempo, uma gentileza em âmbito público que tem por objetivo a satisfação de um interesse privado, portanto, contrapondo sempre os pares dicotômicos público e privado (1995, p. 204).

brasileiros “era mais um fantasma que uma realidade”. Na perspectiva de Lima, durante o século XVIII, as academias apresentavam um simulacro de “homens de letras” e, em vez de intelectuais, formavam-se adeptos de uma cultura oral, mais precisamente *auditiva*, que adotavam como espaço de divulgação de ideias o púlpito e a tribuna. Assim, consolidou-se uma geração de oradores, em que não apenas a fala, mas também os textos, os artigos e os poemas produzidos por tais sujeitos estavam carregados de loquacidade (LIMA, 1981, p. 7).

Essa visão vai ao encontro das proposições de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985), obra na qual o crítico pincela um quadro semelhante. Ao referir-se à escrita romântica, Candido define-a como uma “*fala de pena em punho*”, pois os textos apresentam um estilo retórico próprio para ser lido em voz alta (1985, p. 81). Lima, por sua vez, define-a como uma “literatura cúmplice da oralidade”, de fácil apreensão, de grande fluência, “embalada pela ritmicidade dos versos iguais e pela prosa digestiva, de tema nativista e/ou sentimental” (LIMA, 1981, p. 7). Traço facilmente perceptível quando consideramos um narrador alencariano, que direciona a leitura e media as inferências do leitor. Seguramente, por esse motivo, Lima censura: “a forma escrita da literatura fazia-se a sucursal de uma circulação permanentemente oral” (1981, p. 7).

Costa Lima salienta um traço recorrente na personalidade dos homens de letras brasileiros: a aversão ao conflito. Assim, a postura que prepondera entre o círculo intelectual é a de especialista do verbo fácil, de palavra comovente, dificilmente tratava-se de um agente de ideias e de aprofundamento da linguagem (LIMA, 1981, p. 8). Esse quadro manteve-se mesmo com a criação de faculdades e de uma elite pensante, situação que Lima expõe com certo ressentimento. Na sua visão, as faculdades de direito de Olinda e São Paulo “representavam as primeiras instituições que poderiam se contrapor à unanimidade da palavra oralizada, estabelecendo o hábito do texto escrito e a paciência de sua decifração”. Entretanto, a mudança de prática não se verificou, visto que tais instituições “vieram ainda a legitimar a prática da tribuna e da eloquência que cedo caracterizaram os nossos *literatti*” (LIMA, 1981, p. 8).

O diálogo entre Lima e Freyre estabelece-se quando consideramos o efeito que a posição de bacharel, não apenas intelectual, mas social, exerce no sujeito que o possui:

[...] seus títulos eram procurados como meio de legitimação social, a carta de bacharel ora favorecendo a ascensão política de seu detentor, ora dignificando ócio do estamento aristocrata. Para os que se interessam pelas matérias ensinadas, o que recebiam era o conhecimento dos receituários e das legislações positivas. As escolas assim favoreciam o culto da prática, da improvisação das defesas e o horror ao

teórico, algo tido como desligado da realidade e que, dadas as razões que apontamos, de fato era. Vemos, portanto, que nossos primeiros cursos superiores ofereceram, não uma resistência, mas uma via de enlace entre a oralidade vinda de trás e a praticidade que ora se explicita. O intelectual brasileiro por assim dizer receava (e receia) a sua própria profissão e procura a curva de menor resistência quanto à audiência que o espera. (LIMA, 1981, p. 9).

A grande questão, na ótica de Lima, toma forma por meio de uma pergunta retórica: “E como supor que o intelectual se colocasse o problema se também ele se educara nos princípios da praticidade e na confusão entre teoricidade e palavra vazia, sem lastro?” (1981, p. 10). Quando consideramos a formação do sistema intelectual brasileiro, o desejo de definir uma cultura tão incipiente, rejeitando a sua principal base, parece vir à tona a visão excludente e a “recessão da atividade crítica” (1981, p. 10) mantida pelo brasileiro desde a sua formação. O Brasil, “um latifúndio pouco modificado”, viu passar “as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social” (SCHWARZ apud LIMA, 1981, p. 11). De fato, entendemos que, aqui, a questão da crítica não foi posta em discussão e, menos ainda, em prática. O que percebemos são querelas, como a de Alencar e Magalhães, por exemplo, em que os envolvidos apelam para os laços de amizade a fim de obter reconhecimento e validação do próprio trabalho, portanto, o uso de uma estratégia ligada à cordialidade. Nessas circunstâncias, apesar do radicalismo, no nosso Romantismo, torna-se nítida a inexistência da crítica - como um exercício de discussão para elucidar um tema, traço que figura como uma carência do brasileiro, seja ele intelectual ou iletrado.

A partir do exposto, temos um retrato psicológico do homem de letras brasileiro, o sujeito bacharelado na Europa, porém, visivelmente alienado em relação ao contexto social de seu próprio país. Na exposição, ressaltamos termos como rejeição, complexo de inferioridade, alienação, cordialidade, dentre outros que, quando observados em conjunto, refletem o caráter do intelectual: uma postura ressentida em relação às próprias origens. De tal maneira, entendemos que o forte sentimento de nacionalidade não tem base no amor às raízes ou à tradição, mas na nova condição que os homens de letras almejam construir, obliterando os elementos que julgam desabonadores do Brasil enquanto nação e (re)criando uma nova história. Desse modo, a cordialidade e o verbo fácil, ressaltados por Holanda e Freyre, tornam-se as principais ferramentas na busca de concretização de uma nova condição social.

A conduta que, aqui, ressaltamos, a partir da inauguração do Romantismo, estendeu-se aos movimentos que o substituíram. Assim, apesar das discordâncias naturais vivenciadas

pelos movimentos estéticos, uma mentalidade semelhante perdurou nos sujeitos que definiram as artes no país.

2.2 *O Nosso Cancioneiro e a “descoberta” do popular*

O ingresso de Alencar no “estreito mundo dos homens de letras do Segundo Reinado” foi um tanto controverso (ROCHA, 1998, p. 31). Deu-se por meio de seu envolvimento direto na polêmica em torno a *Confederação dos Tamoios* (1856), poema de Gonçalves de Magalhães. Os versos haviam sido patrocinados por Dom Pedro II, que almejava a sua recepção como uma “afirmação definitiva do batismo épico da literatura nacional”, porém, “cerca de oito ou dez dias” (ALENCAR apud MOREIRA; BUENO, 2007, p. x) após a chegada ao público, teve início o desenrolar da crítica. Uma série de cartas passou a ser publicada no jornal *Diário do Rio de Janeiro* e no *Jornal do Comércio*, expondo pontos de vista contrários acerca da “grandeza” do poema de Magalhães (MOREIRA; BUENO, 2007).

Discordando do caráter épico do poema e ressaltando as falhas e controvérsias de Magalhães, Alencar teceu sua crítica assinada sob o pseudônimo de Sr. Ig, e, logo após a publicação das cartas, recebeu réplicas assinadas por dois intelectuais de pseudônimo de “O amigo do poeta” e “Outro amigo do poeta”, tratava-se de Manuel de Araújo Porto-Alegre e de Dom Pedro II. Estes rebatiam as duras críticas e contestavam os argumentos de José de Alencar acerca de *Confederação dos Tamoios*.

Os episódios em torno à referida polêmica foram considerados, pela crítica moderna, uma estratégia discursiva ou mesmo um artifício social característico do homem cordial (ROCHA, 1998, p. 31), ou seja, um expediente que Alencar utilizou para ganhar destaque nas letras nacionais. Desde o envolvimento na polêmica de 1856, é possível ressaltar que, com exceção dos romances, a prosa de Alencar caracteriza-se pelos discursos em tom defensivo visíveis em prefácios, do mesmo modo que em ensaios tal qual *Como e porque sou romancista*, um diálogo com o público receptor de sua obra, o mesmo público que empreendia a crítica se considerarmos o número restrito de leitores do século XIX, referido por Candido em *Literatura e Sociedade* (1985). Um exemplo disso pode ser assinalado em “Benção Paterna” (1872), escrito dirigindo-se ao próprio livro como o seu interlocutor, o “livrinho”, Alencar profere: “Os críticos, deixa-me prevenir-te, são uma casta de gente, que

tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo. O dogma da seita é a contrariedade” (ALENCAR, 1959, p. 692).

Se o que esteve em voga, por trás de todas as polêmicas, foi a afirmação do Brasil como nação e como espaço produtor de literatura, feito que a poesia épica de Magalhães tentou consolidar, parece-nos que a produção romanesca de Alencar também intencionou realização semelhante.

O contato do erudito Alencar com o popular que lhe é próximo dá mostras da tentativa de construção do nacional, porém calcado em bases e temas um tanto diferentes. É a partir dessa inferência que o leitor de Alencar percebe, nas sutilezas de seus enunciados, a mescla do entusiasmo proporcionado pela (re)descoberta da matéria popular em contraste com a necessidade de autojustificar-se por se debruçar sobre ela. A tarefa, além de gosto, exige pesquisa e tempo para realizar “escavações pacientes”, atividade que, para a sociedade contemporânea de Alencar, desabona o sujeito que a executa: “em um país onde as letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave” (ALENCAR, 1994, p. 19-20).

Cientes de tais aspectos, entendemos que, no que tange à relação do intelectual com a cultura do povo, José de Alencar executa um papel significativo dentro do Romantismo nacional, pois, em relação ao popular, é o sujeito que mais se aproxima da disposição de J. G. Herder e dos Irmãos Grimm no cenário romântico brasileiro. No entanto, realiza uma espécie de “descoberta” tardia, dedicando-se a ela no momento em que o nacionalismo romântico já se apresenta delineado e que a referida estética começa a perder terreno frente às correntes realista e naturalista. A obra do escritor, jornalista e advogado tem a propriedade de deslocar-se da corte para os sertões do país e é numa dessas “fugas” que Alencar, por meio de uma série de quatro cartas publicadas no jornal *O Globo* em 1874, sob o título de *O Nosso Cancioneiro*, explicita uma mescla de admiração e interesse pelas expressões artísticas populares do interior do Nordeste: “É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação” (ALENCAR, 1994, p.19). A frase proferida por Alencar ressoa no posicionamento de H. G. Porthan (apud BURKE, 2010, p. 36) de que “nenhuma pátria pode existir sem poesia popular. A poesia não é senão o cristal em que uma nacionalidade pode se espelhar; é a fonte que traz à superfície o que há de verdadeiramente original na alma do povo”.

É certo que a disparidade no uso da terminologia demonstra a incipiência da atividade de Alencar. O escritor denomina a expressão poética como “trova popular”, ou seja, um termo que, durante a Idade Média galaico-portuguesa, foi utilizado como um sinônimo de “cantiga”,

designando toda a forma de poema em que havia união entre a letra e a música, portanto, herdeira da tradição da épica medieval; nos séculos XV e XVI, passou a denominar as composições populares; e, a partir do século XVI, tornou-se sinônimo de quadrinha e formas poéticas em que palavras e pautas musicais estavam desvinculadas (MOISÉS, 2004, p. 454).

Ao tomarmos como base o ensaio de Jorge da Mota Lopes, vemos que a designação adotada por Alencar não é despropositada, pois, ao explicar as afinidades da poesia galaico-portuguesa com o cancionero popular português, Lopes recorda que, embora não pertencessem exclusivamente a um território específico – ou Portugal ou Espanha –, as cantigas nasciam nas atividades práticas como o trabalho agrícola, as feiras ou romarias (1957, p. 6). Eram compostas sobre o amor, o trabalho, dentre outros temas que inspiravam a criação coletiva de tais cantigas e que jograis, cantadores e cantadeiras encarregavam-se de difundir espontaneamente. Assim, as vozes que as propagavam, mesmo não sendo adeptas de improvisos, na repetição das canções de seus jograis, faziam-nas viajar de boca em boca num espaço geográfico em que a fronteira era mais política do que natural (LOPES, 1957). Como negar, então, difusão semelhante no território brasileiro? A cantiga - a Gesta do Boi - discutida por Alencar conduz-nos à tradição portuguesa que, salvo algumas peculiaridades, quando retomada, remete-nos à antiga prática medieval pelo fato de ser difundida e permanecer viva amparada por semelhantes condições. Talvez ciente disso, Alencar enquanto leitor de Garrett, como aponta a crítica (FREITAS, 1994, p. 9), o termo seja empregado como sinônimo de poesia popular tal qual foi usado por Joaquim Serra (1994, p. 15) e pelo próprio Alencar.

No Brasil de José de Alencar, o contato com o popular empreendido pelo autor parece-nos original, algo que nos faz inferir que, somente ao ser convertido em interesse pessoal do literato na pele de pesquisador, tais cantigas ganharam importância. Elas já se faziam presentes no imaginário do autor, nascido no interior do estado do Ceará, mas o contato recente, as leituras de matrizes europeias contribuíram ao apresentarem temáticas e métodos. A motivação de Alencar parece ter sido o ponto de partida para o desenvolvimento de uma narrativa em que o cancionero antes ignorado obtivesse um momento de destaque no seio da literatura erudita. Momento, entretanto, carregado de ambiguidade, visto que tomou forma como uma tentativa de validação da própria obra; um discurso de defesa diante da crítica; e que se firmou como um surto de nostalgia em relação às próprias raízes. Assim, no nosso entendimento, essas diferentes inclinações figuram entre as causas que possibilitaram a publicação de *O nosso cancionero*, ultrapassando o âmbito de uma comunicação privada, no momento em que se tornou de domínio público, quando veiculadas no jornal *O Globo*. Vale

ressaltar ainda que a estratégia de Alencar, em alguns momentos, parece-nos muito próxima do conceito de cordialidade, quando consideramos a utilização de um veículo público como meio de validar um interesse pessoal.

No que tange à postura romântica, embora herdeira da tradição europeia, no Brasil, ela adaptou-se a orientações bem particulares. Em países como a Alemanha, predominou a busca e a inspiração em fontes da cultura popular. Tal presença teve relevo na obra dos irmãos Grimm, como o ensaio sobre *Cantos dos Nibelungos*, uma composição medieval que permitiu que Jacob Grimm observasse a autoria desconhecida dos cantos populares como uma peculiaridade dessa expressão, levando-o a defender essa propriedade como algo usual em todos os poemas nacionais que deveria permanecer assim pelo fato de pertencerem a todo o povo (GRIMM apud BURKE, 2010, p. 27). Tais poemas, na ótica de Grimm, não eram feitos, “como árvores, eles simplesmente cresciam”, levando-o a considerar a poesia popular uma “poesia da natureza” ou *Naturpoesie* (GRIMM apud BURKE, 2010, p. 27). A obra de Walter Scott, por sua vez, também exemplifica a recuperação de baladas tradicionais, traço proeminente em *Ivanhoe* (1819). Burke aponta que o escocês declarou coletar baladas da fronteira a fim de “contribuir um pouco para a história do [s]eu rincão natal” (2010, p. 41). Cientes desses exemplos, percebemos que Alencar esteve mais inclinado em utilizar a poesia do povo ou as “trovas”, como denominou, de forma estética e não como um folclorista ou um etnólogo interessado no registro e no estudo da função dos versos no seio de uma sociedade rural. Nessa simples constatação, visualizamos que, no contato com as trovas, Alencar manejava algo novo e parecia não possuir as ferramentas de classificação e, ainda, terminológicas nesse primeiro contato, o que foi resolvido com uma espécie de análise linguístico-literária.

Na tentativa de responder porque a cultura popular europeia foi descoberta no período romântico e o que o “povo” significou para os intelectuais nesse momento, Burke enfatiza a impossibilidade de explicar tais questões de forma simples. De certa maneira, a cultura popular sempre esteve enraizada às origens de tais sujeitos, visto que

Alguns dos descobridores eram, eles mesmos, filhos de artesãos e camponeses [...]. A maioria deles, porém, provinha de uma classe das classes superiores, para os quais o povo era um misterioso Eles, descrito em termos de tudo o que os seus descobridores não eram (ou pensavam que não eram): o povo era natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade). Para alguns intelectuais, principalmente no final do século XVIII, o povo era interessante de uma forma exótica; no início do século XIX, em contraposição, havia um culto ao

povo, no sentido de que os intelectuais se identificavam com ele e tentavam imitá-lo. (BURKE, 2010, p. 33).

Considerando os argumentos de Burke, podemos pensar que Alencar talvez tenha se movido pelo intuito de recobrar algo essencialmente seu, mas não podemos descartar a hipótese de que a busca de sua essência poderia ter maior validade quando vinculada ao seu projeto literário, representando, portanto, parte da sua motivação.

No impulso de formar o “verdadeiro gosto nacional”, as cartas que compõem *O nosso cancionero* parecem retomar o pensamento crítico-estético de Alencar. Predomina uma investida de “volta às origens” manifesta nos textos do autor, ação que se conecta à busca de um nacionalismo literário, em consonância com as disposições do Romantismo europeu (FREITAS, 1994, p. 7) ao valer-se da matriz popular.

De posse da leitura apresentada por Maria Eurides Freitas, outra visão, agora posta por Gilberto Freyre no ensaio *Reinterpretando José de Alencar* (1955), permite revisarmos leituras próximas do senso comum acerca da postura de Alencar no que se refere às “verdadeiras fontes poéticas da nação”. Olhando com rapidez para a postura do autor, a busca de raízes brasileiras pode ser compreendida como uma aparente repulsa a qualquer traço lusitano. Entretanto, é exatamente essa postura que Gilberto Freyre relativiza e discute sob uma nova perspectiva. Freyre retoma a produção do romancista e coloca-o como um renovador das letras brasileiras, dono de um tropicalismo, marcado pelo empenho de ser quanto possível um brasileiro, mas que, para tanto, não repudia sistematicamente a herança portuguesa. Freyre reflete tal questão e ressalta que Alencar, da “aterradora presença lusa”, descartou apenas elementos dessa herança que lhe soavam como “imposição aos brasileiros, pelos escritores portugueses mais acadêmicos, de uma condição colonial ou subportuguesa”, postura da qual discordava desde o ponto de vista literário até o da linguagem. Fora essa postura, conforme Freyre, o traço que caracterizou Alencar foi o “lusotropicalismo” (1955, p. 3-4).

As discussões de Freyre fazem-se interessantes à medida que expõem as tendências de Alencar sob uma nova perspectiva. O que era visto como um paisagismo, que remetia a um “retorno ao passado”, foi apontado por Freyre também como crítica social, exposta nos seguintes termos: “Seu paisagismo, seu naturismo, seu indianismo parecem representar todo esse esforço socialmente crítico e romanticamente reformador da sociedade e não apenas literariamente romântico” (1955, p. 13). A intenção estava inclinada a resolver as complicações de uma vida social regressando ao natural, ou “avançando para um social mais

próximo do natural”. Assim, o “radicalismo de romântico estava em não desejar a relva brasileira abafada pelo chamado tapete europeu, [...] nem o natural sacrificado ao artificial” (1955, p. 16-17). Nesse sentido, o que o momento reivindicava do artista era “conservar os pés firmes sobre o chão brasileiro” (1955, p. 32). Freyre sintetiza a postura, ou projeto literário de Alencar, em ver o nacional com os olhos de brasileiros, não “com os olhos do europeu”. Segundo Freyre, o que Alencar desejava fundava-se “em uma literatura, e mais do que isso, uma cultura brasileira, que resultasse de um maior contato do brasileiro civilizado com a natureza, as gentes e os valores rusticamente tropicais. Uma cultura luso-tropical” (1955, p. 37).

A partir dessa posição, tornam-se compreensíveis certas representações empreendidas por Alencar. Se, no romantismo, o esforço do artista foi direcionado a retratar o indígena, a paisagem, a história e os costumes brasileiros, capazes de dar forma a uma identidade nacional. Movido pelo mesmo propósito, Alencar pautou grande parte de sua produção artística nesses temas, mas não se restringiu apenas a eles. Conhecedor da realidade dos estados do Norte, José de Alencar deu mostras de seu espírito perspicaz ao realizar pesquisas e coletas de materiais que possibilitassem a elaboração de obras como *O Sertanejo*, em que retomou as práticas de sua terra natal, o Ceará, ultrapassando a figura do indígena - não só um tema, mas um lugar-comum romântico – e dedicando-se ao homem rural, atribuindo-lhe um caráter heroico. É nesse sentido que, talvez cometendo certo exagero, afirmamos que, no que tange ao Romantismo, se houve uma verdadeira “descoberta”, ela deu-se via José de Alencar e o seu interesse pela poesia produzida no sertão, visto que mesmo a adoção do indígena como tema foi fruto de uma sugestão europeia, assim como destacamos anteriormente.

Na escrita ensaística de Alencar apresentada em *O Nosso Cancioneiro*, visualizamos pela primeira vez no Romantismo brasileiro a interação do erudito com o popular, um contato que se dá de maneira conciliadora e sem se afastar da proposta romântica de fuga para um local idílico. Nas camadas do texto, apreendemos a eloquência com que retrata a terra natal, a evocação de um conforto, semelhante à boa lembrança que a natureza cumpre nos romances alencarianos, traço também presente na escrita autobiográfica de *Como e porque sou romancista* (1872), em que as memórias do passado são mencionadas pelo escritor de maneira aprazível. Ao lado disso, o escritor revela o seu interesse pelas composições de procedência popular e, nas posições que defende, é possível perceber a relação que estabelece com a poesia anônima que transita no Nordeste: um misto de curiosidade e de sentimentalismo, que vêm à tona imbricados com o olhar analítico de quem pretende divulgar a própria erudição. O seu contato dá-se com dois romances pertencentes ao ciclo do Boi: *O*

Boi Espácio e O rabicho da Geralda. De tal modo, depreendemos tanto os traços peculiares de uma prosa romântica, quanto a retórica bacharelesca fundidas.

Ao discorrer acerca do cancionero popular (outra expressão que Alencar utiliza para denominar tal manifestação, visto que abarca diversos gêneros de poesia), o autor está centrado nas questões estilísticas das canções anônimas. Essa constatação é relatada por Eduardo Martins que assinala: “as duas matrizes de pensamento — a romântica e a retórica — não permanecem infensas uma à outra, antes se mesclam e se fundem no esforço de compreender o fenômeno literário analisado” (MARTINS, 2002). Dentre as verificações de Alencar, estão o traço incomum de tal poética, a sua falta de lirismo, a ausência de um tom idílico, assim como o desenvolvimento de uma luta do homem com a natureza:

Há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior; rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua rudeza do que muitos laureados com esse epíteto. Estou convencido de que o nosso cancionero nacional é tão mais rico do que se presume. Faltam-lhe sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das famosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o sabor pico e sobram-lhe em compensação o perfume de nossas florestas e o vigoroso colorido da natureza, como do viver americano. (ALENCAR, 1994, p. 19-20).

O contato e aprofundamento na matéria dessa poesia pareciam justificados na coleta de materiais que permitissem a escrita de *O sertanejo*, romance publicado em 1875, portanto, um ano após a redação das cartas: “Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos” (1994, p. 24). Portanto, a inclinação de Alencar tem um propósito motivador, o desejo de retratar uma realidade possível, reconstituindo mimeticamente um cenário, que, se não fora a idealização patente na sua escrita, poderia passar por um documento de época. O estudo que empreendeu Alencar foi bastante metucioso, visava a uma análise da linguagem, do “dialeto sertanejo”, sempre em contraste com a rigidez da língua portuguesa padronizada por Portugal. Ao mesmo tempo em que criticava a retórica afetada, defendia o dinamismo da língua portuguesa em difusão no Brasil.

É interessante observar o contato que Alencar estabelece com as antigas tradições. O romântico detém-se nas “trovas populares”; sendo essas trovas de domínio popular, não há um autor específico, nem mesmo uma versão estanque, pois os versos consistem em conteúdos mantidos na memória devido à forma versada e a constante repetição. Alencar

volta-se para a Gesta do Boi, poética que tem características peculiares como uma voz lírica que se centra na subjetividade do animal perseguido em detrimento do humano que o acossa, uma composição em que a ação sobrepõe-se à descrição¹⁵. Nesse sentido, Alencar ressalta a principal diferença da “primitiva poesia popular” cearense em relação à poesia romântica: a ausência de lirismo. Para o escritor, tal poesia trata-se de uma épica, pois “são expansões, ou episódios da eterna heróida do homem em luta contra a natureza” (ALENCAR, 1994, p. 20). Outro traço importante acerca dessa poética reside no fato de o interlocutor no poemeto do *Boi Espaço* ser o próprio vaqueiro, “que depois de agarrar o foragido, e matá-lo, conta saudoso as proezas do brioso animal” (ALENCAR, 1994, p. 35). Ao mencionar esse aspecto, o escritor descreve com brilhantismo a vivência dos homens interioranos ao mesmo tempo em que revela, nas nuances de uma fala rebuscada, a “marca de doutor” que Costa Lima atribuiu aos nossos literatos e bacharéis:

Como apesar de sua extensão não bastassem os pingues sertões à cobiça dos posseiros que os retalharam entre si; e as concessões de sesmarias obtidas por favor contrariassem pretensões e vaidades; originaram-se daí as lutas sanguinárias que assolaram a nascente capitania no decurso do século dezoito. Foi por aquele tempo que se firmaram as primeiras fazendas do Ceará. O vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso, e de grandes manadas de gado, esparso pelo campo. Este sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante. Livre, tendo para esconder-se brenhas impenetráveis, e o deserto onde refugiar-se, esse gado almargio, se não era de todo selvagem, também não se podia chamar doméstico. O vaqueiro, forçado pelas condições do país a criá-lo às soltas, tinha necessidade de domá-lo, sempre que se fazia preciso amalhar as reses para a feira e outros misteres. Havia além disso, o gado barbatão nascido no mato, ou fugido das fazendas. Era essencial acabar com ele para que não atraísse o outro chamado manso, e o desencaminhasse. Daí as empresas para o cosso das reses silvestres, curiosa e intrépida monteiaria, que estimulava os brios dos vaqueiros e nos quais eles desenvolviam toda a destreza e excelência de sertanejos. (ALENCAR, 1974, p. 23).

Eduardo Martins faz uma leitura bastante coerente sobre a retórica de Alencar em relação às técnicas da oratória greco-latina, que são detectadas nas reflexões do autor acerca da literatura. O crítico ressalta que, em certas passagens de *O nosso cancionário*, a retórica manifesta-se na preocupação com a determinação do gênero no qual as cantigas enquadram-se:

Para ele [Alencar], as cantigas populares cearenses fazem parte do gênero pastoril; contudo, ao contrário do que ocorreria na Europa, essa forma poética não tomaria

¹⁵ Lawrence Flores Pereira ressaltou esse aspecto em *Figurações poéticas na literatura popular nordestina* (1995).

aqui os tons amenos do idílio, e sim as cores mais fortes da epopéia, que lhe seriam infundidas pelo caráter de luta assumido pela pecuária do sertão. Note-se, então, que as duas matrizes de pensamento — a romântica e a retórica — não permanecem infensas uma à outra, antes se mesclam e se fundem no esforço de compreender o fenômeno literário analisado. Assim, para sustentar a afirmação de que as cantigas cearenses possuem caráter épico, o missivista descreve a atividade do vaqueiro procurando ressaltar o “cunho cinegético” de que ela se reveste no sertão, para daí concluir que “as nossas rudes bucólicas cearenses [não podiam] se impregnar da mesma doçura e amenidade das que outrora cantaram Teócrito e Virgílio, e que ainda hoje se reproduzem nos colmos dos pegureiros do Velho Mundo” (1960: 964-5). (MARTINS, 2002).

A relação especial no contato com a matéria popular revela a nostalgia romântica do escritor frente a esse objeto. A retórica romântica de Alencar aproxima-o da forma de expressão de seus narradores, atenuando as suas intenções à medida que amplia a carga de sentimento. É nesse sentido que podemos aproximar essa retórica das colocações de Antonio Candido acerca do romantismo: “um tom verbal ou mesmo verboso, que desperta a emoção” (1985, p. 81), “um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice” (1985, p. 85). Na construção discursiva de Alencar, vemos brotar um lirismo que disfarça a sua intenção de legitimar a sua tarefa:

Em minha infância, passada nas cercanias de Mecejana, tão nomeada agora pela salubridade de seus ares e virtudes de suas águas, quase todas as noites, durante os invernos, ouvia eu ao nosso vaqueiro o romance ou poemeto do *Boi Espácio*. Naquela idade feliz, mais dada aos risos e folgares do que às ternuras, muitas vezes umedeceram-me os olhos lágrimas de tristeza inculida pela toada merencórea e sentida da rude cantiga. (ALENCAR, 1994, p. 31-32).

Postura semelhante é apreendida no momento em que relata ao amigo Joaquim Serra, a quem as cartas que compõe *O nosso Cancioneiro* são destinadas, o seu contato com a poesia da sua terra. Ao mesmo tempo em que um traço afetuoso firma-se na prosa, uma série de aspectos relacionados à construção da poesia popular surgem nas observações:

Tive, no Ceará, ocasião de conhecer e praticar um velho maior de oitenta anos, o Sr. Filipe José Ferreira. (1994, p. 33).

[...]

Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele, do que numa biblioteca onde não encontraria as antigualhas que me contou. Mas a sua memória já se obscurecia com a sombra de quase um século que perpassou por ela. Era preciso esperar com

paciência os momentos em que desnublava-se, e algumas vezes rastrear-lhe o espírito o fio de uma ideia para desenvolver as outras que se encadeavam. Foi ele quem despertou-me os ecos adormecidos, cantando a primeira copla do *Boi Espácio*. (1994, p. 34).

[...]

Aí tive eu ocasião de verificar a virtude da música para a reminiscência. Quando se fazia na memória do velho Filipe os eclipses [...], ele compunha a presença e o gesto, pelo teor dramático; e remontava-se ao trecho anterior, e vinha seguindo a letra pela cantoria. Assim atravessava o passo difícil. (ALENCAR, 1994, p. 34).

A poesia do povo é desvelada. Num impulso análogo ao empreendido na Europa no século XVIII, Alencar retoma a poética popular, bem como as práticas mantidas desde as poesias orais da antiguidade. As técnicas de memorização, a musicalidade, os gestos, em um termo moderno resumidos como *performance*, são elevados à categoria de virtude. Do mesmo modo, ao recuperar a trama de *O Rabicho da Geralda*, Alencar parece romantizá-la. Reconta a trajetória da narrativa, ressalta aspectos ligados à forma e à estilística, define-a como “uma poesia incomum; não alegórica; portanto criadora de um mitologismo”, uma poética em que “o homem reconheceu a grandeza do boi e a celebrou” em seus versos, aspecto que assinala como “o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão” (ALENCAR, 1994, p. 53). Apesar da satisfação de coletar e até de interferir nessa poesia, recriando trechos ausentes, revela que tal divulgação torna-a conhecida, mas não ofusca, nem substitui a beleza da *performance*¹⁶ (1994, p. 54).

O gosto pela realidade local, principalmente aquela desconhecida nos centros urbanos, como o Rio de Janeiro, assenta-se na posição veemente de Alencar, sobretudo, contra as importações da ex-metrópole. O autor faz afirmações acerca da influência da matriz portuguesa: “não alcançarão jamais que eu escreva neste meu Brasil cousa que pareça vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que nos mandam em lata” (1959, p. 701). Entretanto, em romances como *O Guarani*, se opta por retratar a realidade brasileira, cultiva valores portugueses e constrói as suas personagens à semelhança desse protótipo de civilização, conforme expusemos anteriormente.

¹⁶ Utilizamos *performance* com o sentido atribuído por Paul Zumthor (1993, p. 19), que, ao concentrar-se nos efeitos da oralidade, define o conceito. Sob a sua ótica, a situação performática dá-se quando a comunicação e a recepção coincidem no tempo, ou seja, quando o poeta ou seu intérprete cantam de memória e a voz configura-se como o objeto que atesta a *performance*; do contrário, quando a comunicação dá-se por meio da leitura de um texto, o escrito representa a autoridade e, nesse sentido, a escritura é que se liga à *performance*. Zumthor explica que “tecnicamente a performance aparece como uma ação oral-auditiva complexa, pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida, aqui e agora”. Sendo assim, é preponderante que “locutor, destinatário(s), circunstâncias” estejam fisicamente confrontados. Além disso, é na *performance*, que se recortam “os dois eixos de toda comunicação social: o que reúne o locutor ao autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição”. (ZUMTHOR, 1993, p.222).

Em *Nosso Cancioneiro* (1874), a postura romântica do autor perdura em um momento em que as ideias científicas começam a ganhar amplitude no Brasil. Ideias que também se debruçam sobre as produções populares, porém com um olhar embrutecido pela ótica científica, que parece dissecá-la a fim de obter argumentos explicativos do país ou ainda pela visão metacrítica de Silvio Romero.

A relação de proximidade com as trovas observadas forjou uma espécie de comunhão com aqueles que Alencar denomina “nosso povo”, demonstrando a sua postura inovadora: “Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos” (ALENCAR, 1994, p. 26).

Nas ideias expostas, fica visível que Alencar “descobre”, com certo tardar, uma abordagem que, na década seguinte, será a preocupação central das estéticas realista e naturalista, porém observadas por outro viés: como objeto de análise capaz de explicar o brasileiro, um popular que funciona como uma espécie de contraexemplo do civilizado, pois, proveniente de estratos sociais desprestigiados, parece estabelecer e determinar o atraso. O popular positivado somente volta a ser resgatado no século XX, por pesquisadores como Gilberto Freyre, no âmbito da sociologia, por Luís da Câmara Cascudo, nos seus estudos folclóricos e por Mário de Andrade, balizado pelos propósitos de uma literatura modernista.

2.3 Um pensar científico

Em *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi (2006, p. 163) contextualiza a transição do Romantismo para o Realismo e, ao compor tal panorama, observa que, por volta de 1850, havia um Brasil em crise, a região mais rica do país começava a entrar em decadência, pois o açúcar já perdera a sua importância enquanto base econômica. Possibilitado por tais fatores, o eixo de prestígio deslocou-se do então Norte para o Sul do país e, em lugar das oligarquias rurais, uma classe média urbana compôs o novo quadro social. No âmbito intelectual, as ideias liberais, abolicionistas e republicanas fomentaram as mudanças e tornaram-se temas frequentemente debatidos pela elite dos anos de 1870 a 1890. Paralelamente, difundiam-se pensamentos europeus de caráter positivista, que penetravam com força nas posições defendidas pela inteligência nacional. Assim, as leituras de Spencer, Darwin e Haeckel foram assumidas como modelares, em certos momentos acrescidas as

teorizações de Comte, não sem distorções¹⁷, transformando tais cientistas em mestres para a geração de Tobias Barreto e de Silvio Romero.

No âmbito das artes, a nova atitude representou um marco entre uma contemplação romântica e uma observação científicista da sociedade. O Brasil, desde o século XVIII, orientava-se românticamente por uma perspectiva “humanista herdeira da Revolução Francesa, que naturalizava a igualdade humana”; no século XIX, viu-se em confronto com uma “reflexão, ainda tímida sobre as diferenças básicas existentes entre os homens”, pautadas pela questão da raça. A partir daquele século, a postura científicista tornou-se preponderante, “estabelecendo correlações rígidas entre patrimônio genético, aptidões intelectuais e inclinações morais” (SCHWARCZ, 2001, p. 47). Em decorrência disso, esta torna-se a nova diretriz a orientar a ciência e a arte.

A inserção do positivismo no Brasil, enquanto corrente de pensamento, deu-se a partir de 1870, e desenvolveu-se concomitantemente com o evolucionismo e o darwinismo (SCHWARCZ, 2001, p. 43). Teorias conflitantes eram assimiladas como sinônimas por grande parte dos debatedores da filosofia, situados, principalmente, nas faculdades de direito do Nordeste e do centro do país. Assim, as especificidades de cada teoria nem sempre eram arrazoadas pelo senso crítico do intelectual brasileiro, que a utilizava arbitrariamente, aproveitando o que considerava válido e descartando aquilo que não se encaixava, segundo o seu arbítrio, ao cenário local.

A introdução de novas teorias filosóficas modificou não apenas a perspectiva sobre o país, mas fundamentalmente o modo de ver o homem, visto que se puseram em choque duas vertentes: a teoria monogenista e a teoria poligenista. A visão monogenista, com base nas escrituras bíblicas, dominou até meados do século XIX e assegurava que a humanidade apresentava uma única proveniência que, de forma gradual, orientava-se “do mais perfeito (mais próximo do Éden) ao menos perfeito (mediante a degeneração)” (SCHWARCZ, 2001, p. 48). Num ângulo oposto, a partir do século XIX, toma amplitude a visão poligenista, que se encaminhou para uma explicação do comportamento humano como o resultado de leis biológicas e naturais. Nesse sentido, estabelecia a existência de vários centros de criação, que possibilitariam reconhecer as diferenças raciais (2001, p. 48). Diante de tal perspectiva, que observava os traços distintivos entre as raças, o consenso, passou a residir no argumento de

¹⁷ Alfredo Bosi, em “Cultura”, capítulo de *A construção nacional 1830-1889*, ao reconstruir o cenário cultural do Brasil império, a partir de uma mirada literária, expõe as incongruências na assimilação das teorias científicas no final do século XIX (201, p. 259).

que “as raças humanas, enquanto ‘espécies diversas’, deveriam ver na hibridação um fenômeno a ser evitado” (2001, p. 57).

Essa perspectiva teve origem nas teorias de Ratzel e Buckle. Os cientistas definiam um determinismo geográfico, no qual o “desenvolvimento cultural de uma nação seria totalmente condicionado pelo meio”; e também o determinismo racial, baseado no darwinismo social ou teoria das raças, visão que avaliava a miscigenação de forma pessimista. O referido pessimismo fundamentava-se na crença de que “não se transmitiriam caracteres adquiridos, nem mesmo por meio de um processo de evolução social. Ou seja, as raças constituiriam fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo o cruzamento, por princípio, entendido como erro” (SCHWARCZ, 2001, p. 58). Por tais razões, o pensamento desenvolvido a partir da observação das diferenças raciais encontrou no Brasil, devido à formação populacional do país, um terreno propício para o desenvolvimento e a reflexão das teorias deterministas, uma espécie de campo de pesquisa a céu aberto, visto que a população, largamente miscigenada, parecia exemplificar as ideias discutidas.

Lília Schwarcz delinea o meio em que se desenvolvem e consolidam as teorias raciais no Brasil:

Em meio a um contexto caracterizado pelo enfraquecimento e final da escravidão, e pela realização de um novo projeto político para o país, as teorias raciais se apresentavam enquanto modelo teórico viável na justificação do complicado jogo de interesses que se montava. Para além dos problemas mais prementes relativos à substituição da mão-de-obra ou mesmo à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania. É nesse sentido que o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais. Mas a adoção dessas teorias não podia ser tão imediata nesse contexto. De um lado, esses modelos pareciam justificar cientificamente organizações e hierarquias tradicionais que pela primeira vez - com o final da escravidão - começavam a ser publicamente colocadas em questão. De outro lado, porém, devido à sua interpretação pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começara a se montar. (SCHWARCZ, 2001, p. 18).

Na exposição da antropóloga, entendemos que a postura cientificista permitiu que a sociedade se organizasse em termos de hierarquia. Entretanto, as balizas para que a organização social se efetivasse, baseada no argumento racial, consolidavam-se como um argumento impróprio no país constituído pelo amálgama de diferentes etnias. Decorrente da perspectiva racial aqui difundida, a branquidão da pele, por vezes, disfarçava o grau de miscigenação e refletia-se no imaginário de tal sociedade e na falsa imagem de homem

branco, com ancestrais indígenas ou negros, portanto, uma brancura cientificamente inexistente. Assim, os brasileiros que pensavam o desenvolvimento intelectual do país recém-independente assentavam-se em um espaço de contradição: “entre a aceitação da existência de diferenças humanas inatas e o elogio do cruzamento” (SCHWARCZ, 2001, p. 18). As diferentes perspectivas eram expressas com radicalismo por parte dos intelectuais que consumiam uma literatura de caráter científico de procedência europeia e aplicavam-na ao contexto brasileiro.

Na observação do caminho da crítica, percebemos o impasse vivido pelos pensadores de 1870, que os conduzia ao radicalismo de optar por teorias que nem sempre eram condizentes com o objeto de estudo dos filósofos, cientistas, estudantes de direito, de biologia, quando não raro, literatos. Esses intelectuais moviam-se “nos incômodos limites que os modelos lhes deixavam: entre a aceitação das teorias estrangeiras - que condenavam o cruzamento racial - e a sua adaptação a um povo a essa altura já muito miscigenado” (SCHWARCZ, 2001, p. 19).

Dois estudiosos ligados às letras do país destacaram-se na crítica das correntes filosóficas que chegavam ao Brasil: Tobias Barreto e Silvio Romero. Ambos tornaram-se conhecidos como os fundadores da Escola do Recife, movimento ao qual foi atribuída a “transposição de realidade em termos de consciência cultural” (BOSI, 2006, p. 165).

Sílvio Romero, discípulo de Tobias Barreto, teve seu pensamento difundido nesse momento de “viragem”, como aponta Bosi:

O decênio que vai de 1868 a 1878 é o mais notável de quantos no século XIX constituíram a nossa vida espiritual. Quem não viveu nesse tempo não conhece por não ter sentido diretamente em si as mais fundas comoções da alma nacional. Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista, católica e eclética, a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do feudalismo prático dos grandes proprietários a mais indireta opugnação; o romantismo, com seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora. Tudo tinha adormecido à sombra do manto do príncipe feliz que havia acabado com o caudilhismo nas províncias da América do Sul e preparado a engrenagem da peça política de centralização mais coesa que já uma vez houve na história de um grande país. De repente, por um movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez. A guerra do Paraguai estava ainda a mostrar a todas as vistas os imensos defeitos de nossa organização militar e o acanhado de nossos progressos sociais, desvendando repugnantemente a chaga da escravidão; e então a questão dos cativos se agita e logo após é seguida a questão religiosa; tudo se põe em discussão; o aparelho sofisticado das eleições, o sistema de arrocho das instituições policiais e da magistratura e inúmeros problemas econômicos: o partido liberal, expelido grosseiramente do poder, comove-se desusadamente e lança aos quatro ventos um programa de extrema democracia, quase um verdadeiro socialismo; o partido republicano se organiza e

inicia uma propaganda tenaz que nada faria parar. Na política é um mundo inteiro que vacila. Nas regiões do pensamento teórico, o travamento da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso. Um bando de ideias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte. Hoje, depois de mais de trinta anos; hoje é que são elas correntes e andam por todas as cabeças, não tem mais o sabor de novidade; nem lembram mais as feridas que, para as espalhar, sofremos os combatentes do grande decênio: Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e de história literária, transformação da intuição do Direito e da política, tudo então se agitou, e o brado de alarma partiu da Escola de Recife. (ROMERO apud BOSI, 2006, p. 165-166).

No discurso de Romero, visualizamos o tom de uma época, a mudança de perspectiva que parte de uma idealização da nação, porém nada combativa, para uma postura mais rígida, conectada às correntes de pensamento europeias e em busca de uma explicação para a nação recém-independente. Optando por uma postura arraigada às necessidades reais do Brasil, consolidou-se uma escrita antirromântica, assim surgiu “uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século” (BOSI, 2006, p. 167). Nessa empreitada, movidos pela aspiração de empreender uma verdadeira crítica, os intelectuais brasileiros buscaram argumentos científicos capazes de explicar o país em termos étnicos, culturais e políticos fundamentados nas teorias importadas da Europa.

Na retomada dos estudos de Silvio Romero, o ponto que se destaca é o da representação do país como uma nação multiétnica e é nesses termos que Schwarcz reproduz as palavras do pesquisador: “Formamos um país mestiço... somos mestiços senão no sangue ao menos na alma”, afirmação proferida por Romero “ao comentar a ‘composição étnica e antropologicamente singular da população brasileira” (ROMERO apud SCHWARCZ, 2001, p.11). Pelo exposto acerca do intelectual, a relevância de Romero evidencia-se na abordagem das raças; no reconhecimento do mestiço como o genuíno brasileiro; na sua observação singular da poesia popular, tratada de modo crítico pela primeira vez no cenário nacional.

2.3.1 Os “traços ligeiros” de Celso de Magalhães

A Celso de Magalhães foi atribuída a importância de inaugurar, no Brasil, a crítica à poesia de caráter popular. As concepções acerca de tal matéria foram divulgadas em um curto espaço de tempo, o ano de 1873, período em que o jornal *O trabalho*, de Recife, esteve em atividade. Nesse ano, os escritos do bacharel investido do papel de pesquisador deram

visibilidade a uma literatura herdada e difundida no Brasil, uma literatura que se constituía como um resíduo do período colonial, uma expressão das camadas populares, que não era percebida como um fenômeno local, mas, nas declarações do crítico, dotada de uma dimensão maior, extensiva a todo o território nacional ao ser definida como “poesia popular brasileira”. Essa poesia não tinha seu lirismo exaltado, nem era vista com orgulho, mas, em muitos momentos, como prova de um fracasso presente desde a mais profunda raiz, a indígena, passando por diferentes estágios da nação que aqui se consolidava, como seu povoamento pelos portugueses e a inserção de escravos africanos.

É inegável que a postura de Magalhães parecia inovadora no Brasil, mas ao mesmo tempo em que se detinha nela, carregava certo estranhamento em relação à poesia oral carente de registro, parecia demasiadamente fluido para ser manipulado¹⁸. Apesar disso, inovou pelo rigor que buscou transmitir, traço impresso em diversos ensaios publicados, nos quais apontou caminhos metodológicos, usava jargões científicos, fez críticas, lançou hipóteses e tentou demonstrá-las. O fato é que, quase simultaneamente a Celso de Magalhães, a maior atenção dada à matéria popular havia sido a investigação de Alencar, mais inclinada à curiosidade estética e às explicações intuitivas para um uso como matéria romanesca do que detentora de um método. Assim, a empreitada do crítico foi vista e definida como a “[...] primeira tentativa consequente de sistematização do nosso romanceiro tradicional, analisado em suas raízes ibéricas de além-mar, de onde naturalmente proveio com a descoberta e a colonização” (LOUSADA, 1973, p. 5).

No momento que se enunciava, Magalhães demonstrava amparar-se sobre três argumentos principais: o meio, a raça e as correntes científicas estrangeiras¹⁹. Assim, esses pontos converteram-se em balizas, cedendo à raça, o maior destaque: “Para nós, em literatura como em política, a questão da raça é de grande importância, e é ela o princípio fundamental, a origem de toda a história literária de um povo, o critério que deve presidir ao estudo dessa mesma história” (MAGALHÃES, 1973, p. 35). Contudo, o pessimismo em relação ao uso desse critério, e o que ele impunha reconhecer acerca da própria formação, aparecia na

¹⁸Sobre semelhante postura, a de certo embaraço ao manusear uma matéria diferente, Paul Zumthor, em *Introdução à poesia oral*, coloca:

Essas classificações sumárias [literário x não literário; oral x escrito], tentativas de classificação desprovidas de valor interpretativo, pressupõem haver no etnólogo, no folclorista ou no historiador da literatura, a convicção e que a poesia oral, para eles, é uma *outra coisa*, enquanto que a escrita lhes é *própria*: outra no tempo ou no espaço, para o etnólogo; outra qualitativamente, para o sociólogo do folclore urbano (ZUMTHOR, 1987, p. 26, grifos do autor).

¹⁹ Conforme apontam Silvio Romero e João Ribeiro na introdução de *História da Literatura Brasileira* (1909, p.vii).

declaração: “Pensando assim, já se vê que, estabelecidos os princípios, as consequências e as conclusões devem ser fatais” (1973, p. 35). Daí depreendemos o tom de suas críticas.

Lilia Schwarcz aponta que “ao lado de um discurso de cunho liberal”, no final do século XIX, tomava força, praticamente como um consenso, “um modelo racial de análise” (2001, p. 13). Nesse contexto, amparar-se no critério de raça, induzia Celso de Magalhães a reproduzir a visão positivista em vigor na Europa, estendida ao Brasil nas últimas décadas do XIX e divulgadas, sobretudo, nas universidades do país, como o argumento explicativo para as possibilidades de progresso econômico, moral, intelectual, biológico, etc., ideia imposta pelo cientificismo de Lamarck, aqui recebido e amalgamado a juízos já existentes. Nas teorias lamarckianas, os descendentes herdavam de seus pais os caracteres mais evoluídos ou não, o que, no caso das raças julgadas “inferiores”, mostrava-se como uma análise bastante tendenciosa, que apontava com frequência para uma “involução”. Apoiado nesse argumento, Magalhães explica a quase dissolução da raça indígena, “a caboclagem vadia e indolente”, que mesmo ao ser cruzada com raças “superiores”, degenerou-se devido a um processo de seleção natural (1973, p. 37).

Dedicado ao tema da poesia popular, a primeira crítica empreendida por Magalhães está voltada para o elemento indígena. Sendo o índio o habitante primevo do Brasil, e após Magalhães constatar que “na nossa poesia popular não existe um só resquício da população indígena” (1973, p. 40), esta se converteu na prova cabal de que aqui houve um processo de transplantação de uma tradição europeia para as terras da América. Sendo assim, segundo o escritor, a “tradição” ganhou forma a partir da adoção pacífica de uma tradição alheia que nada tinha de autóctone.

É certo que nos escritos de Magalhães há o predomínio de uma crítica ferrenha direcionada, muitas vezes, às condições da colonização, que não são vistas favoravelmente. Uma crítica que se estende à fraqueza do povo conquistador, à qualidade da população que povoou a costa brasileira, aliada à religiosidade, fatores que o levam a afirmar: “se por ventura outra fosse a nação que descobrisse o Brasil, talvez que ele sentisse mais fortemente o influxo da evolução que operava-se no século XVI” (1973, p. 41). Magalhães reconhece que o povo português era forte nesse tempo, mas aponta o século XVI como princípio da sua decadência. O dado relevante acerca de tal discussão é vê-la tomar forma na posição “cientificista” do estudioso, que compreende, no português, a fraqueza da raça latina, inclinada para o caráter sacerdotal, em detrimento do “espírito empreendedor da raça germânica” (1973, p. 42). Essa visão é justificada pela constatação do gosto português, proveniente de uma herança latina que o conectava a ideias atrasadas, a superstições, à

filosofia, à literatura não original, mas reflexo das estrangeiras; como promotores desse pensamento, “os seus guerreiros e navegadores ignorantes e os seus frades” (1973, p. 42). Nessa argumentação, é visível a postura antirreligiosa do crítico, que, em muitos momentos, mescla-a com o evolucionismo e materialismo e propõe o que Claudia Neiva de Matos define como “uma equação da história etno-cultural do Brasil estigmatizada pela negatividade de seus fatores constitutivos” (1994, p. 42).

Vários são os momentos em que Magalhães critica o português, mas a afirmação mais dura baseada no critério de raça e de evolução é dirigida ao elemento africano. Apesar do senso crítico aguçado, por vezes, Celso de Magalhães demonstra uma visão demasiadamente estreita e excludente, por isso tornou-se alvo das observações de Romero, que avaliou as superestimações do papel do fator racial²⁰ cometidas pelo maranhense: “Ele negou, como se viu quase completamente, a influência índia em nossas tradições. Trabalhos posteriores ao seu tiraram a limpo este ponto. O índio influiu e deixou vestígios em nossa língua, costumes lendas e tradições” (ROMERO, 1977, p.59). Logo em seguida, desprezou o elemento negro, comprovando a escolha pelo elemento branco. Tal exclusão não ficou desprovida de uma visão depreciativa por parte de Magalhães, que demonstrou certa imaturidade crítica ao considerar apenas os defeitos do povo africano e perceber negativamente o cruzamento de raças:

Ainda há um fato que influiu muito sobre o povoamento do Brasil: a introdução do elemento africano. Se há na raça humana alguma coisa de bestial, o africano a possui. Entretanto, ele entrou, cruzando-se na formação de nossa população, e com ele entraram também os costumes, as suas festas, os seus instrumentos, o seu fetichismo e até a sua língua. Este cruzamento não nos podia trazer bem algum. Trouxe mal. Deturpou a poesia, a dança e a música. (MAGALHÃES, 1973, p. 45)

A consciência do erro e rebaixamento das considerações de Magalhães fizeram Romero censurar a abordagem do moço crítico ao constatar seu “exagero reacionário”:

Estas palavras podem ser verdadeiras no seu sentido geral, o barbarismo dos negros; encerram porém uma grave lacuna. Não basta dizer que o africano era atrasado ou estúpido, e que ele influiu desagradavelmente na formação de nosso povo. É mister mostrar o que lhe devemos; é preciso indicar qual a parte que lhe cabe na compreensão total de nosso caráter nacional. É a maior falta do trabalho de Celso de

²⁰ Ver Claudia Neiva de Matos, *A poesia popular na República das Letras* (1994).

Magalhães, defeito tanto mais lastimável, quanto nenhum dos outros escritores que trataram do assunto fornece dados para preencher-se essa falha, e o moço crítico, se o tivesse querido, tinha competência bastante para acabar de uma vez com a eterna injustiça que pesa sobre os nossos pretos. (ROMERO, 1977, p. 59-60).

As leituras feitas à obra de Magalhães apontam para um privilegiar da raça branca, o que, de fato, dá-se ao selecionar a poesia herdada da metrópole europeia como base de um romanceiro presente em terras brasileiras. Essa escolha reforça a posição de Celso de Magalhães ao desdenhar o caboclo e o negro e, conseqüentemente, privar-se de conhecer o mestiço, perdendo, portanto, “a melhor base que poderia encontrar para o desenvolvimento de sua teoria”. Assim, “concentrando a sua análise no elemento português, não pode avaliar a importância dos outros fatores e estabelecer com segurança o caráter da genuína poesia popular brasileira” (ROMERO, 1977, p.61). As afirmações de Romero em relação à postura de Magalhães soaram polêmicas e colocaram em xeque a validade das conclusões do maranhense: “O moço crítico foi, neste ponto, vítima de um exagero reacionário. Sabe-se que o romantismo nacional, com o seu gentilismo, deificara o caboclo pelo órgão de nossos poetas e romancistas, atribuindo-lhe grandezas que nunca tivera!” (1977, p. 59).

O conjunto de dez artigos que compõem *A poesia popular brasileira* (1973) dão forma a um Celso de Magalhães que apresenta maior antipatia em relação ao contexto de construção da poética popular - uma cultura que parece desprezar - do que com a poesia em si. Suas análises, que apontam as carências e a falta de raízes profundamente disseminadas na terra fértil do país, em muitos momentos, primam pela superficialidade, pois detecta os traços rudes e analisa-os desde uma perspectiva arrogante e elitista, e, em certos momentos, pouco fundamentada ou reduzida. Isso pode justificar-se no veículo utilizado para a exposição de seus posicionamentos, uma página de jornal, em vez de um meio que lhe concedesse espaço para ampliar tais impressões, mas não acreditamos que o teor de tais ideias e o ranço modificar-se-iam.

No terceiro artigo, o qual se concentra na comparação de romances portugueses e romances herdados no processo colonial, o crítico vai adotar, como base, a coleta realizada por Teófilo Braga e desprezar a de Garrett, “remendada e aperfeiçoada”, com o seguinte argumento:

Se fizéssemos um trabalho de recreio e mera diversão, adotaríamos o método e as recomendações de Garrett; porém, [...] como este estudo tem por fim mostrar o que é verdadeiro, o que é peculiar ao povo, o que lhe é congênito, desprezamo-la de boa

vontade, essas recomposições, tomando delas somente o que é necessário. (MAGALHÃES, 1973, p. 47).

Magalhães é contundente ao criticar alterações de qualquer tipo nos poemas coletados, o que, para o pesquisador interessado na versão original, impede o rigor da investigação. Entretanto, carece de polidez não apenas para referir-se aos folcloristas, sobretudo a Almeida Garrett, mas também às suas fontes. Assim, ao lançar-se à atividade de coleta, critica a técnica de memorização dos versos presentes na memória da população, que lhe diz ser capaz de reproduzir um romance “só encarrilhado”. O pesquisador cita ainda a má vontade, a grosseria e os medos da maior parte de seus informantes, mas essa ainda não constituía principal dificuldade: “No meio disso tudo, havia um novo elemento com que lutar – forte, invencível e desanimador: a estupidez do nosso povo. Muitas vezes não entendíamos parte dos romances cantados, por causa dos inúmeros barbarismos neles introduzidos” (1973, p. 48). Em afirmações com tal teor, fica evidente a rigidez de Magalhães para manejar uma matéria maleável que circula e é constantemente modificada pela oralidade.

Em certas análises, há uma comparação lexical entre versões portuguesas e versos que “sobreviveram” no Brasil; comentários como a propensão ao uso de diminutivos, uma marca dos brasileiros; ou mesmo a influência dos costumes e dizeres locais sobre o romance português. Não raras vezes, Magalhães faz comparações depreciativas como “é inegável, porém, que o elemento chulo introduzido [...] torna-o destoante e fá-lo menos nobre”, referindo-se à substituição do termo “criado”, usado no romance português, por “moleque”, como influencia do “elemento negro tomando conta da poesia” (MAGALHÃES, 1973, p. 51). Assim, ao mesmo tempo em que desconsidera a modificação da linguagem, renega a modificação operada pelo negro.

Magalhães evidencia muitos pudores na qualidade de pesquisador. Quando reproduz passagens de um romances antigo descreve certo trecho como “inqualificável e repulsivo de torpeza”. O crítico refere-se a uma composição portuguesa, possuidora de variantes e bastante difundida no Brasil, mas, pelo fato de ser relativamente obscena, é vista com abjeção: “A mulher do nosso mestre/ foi se lavar na enxurrada; [...] / pegou no peixe-espada./ Ao cabo de nove meses/ manda chamar a parteira:/ - Venha cá, sinhá comadre” (MAGALHÃES, 1973, p. 64). Para ter uma ideia da repercussão de tal romance, ele manter-se-á, na forma de variante, como “Dom Carlos de Montealbar”, desde o primeiro registro, por Magalhães, passará por Silvio Romero, em *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), até a contemporaneidade. Ariano Suassuna utiliza-o na composição *O homem da vaca e o poder da*

fortuna (1974), cuja nota esclarece tratar-se de um “entremez popular adaptado de um folheto de Francisco Sales Arêda e de uma peça nordestina para mamulengos, assim como de um romance medieval ibérico, ainda hoje cantado no sertão” (SUASSUNA, 2007, p. 80). Estamos cientes da distância cronológica que os distancia, assim como dos valores que pautam sociedades temporalmente tão afastadas, mas nos valemos de tal exemplo para apontar o valor da obra nesse perdurar por cerca de dois séculos.

Discutindo negativamente o aspecto da transplantação cultural, Celso de Magalhães parece condenar o fato de o Brasil ter adotado passivamente as narrativas orais, poéticas, ficcionais da nação invasora. Com essa adoção, deixou de criar manifestações com a sua própria personalidade e, ao mesmo tempo, consolidou a sua pobreza poética. Magalhães parece não ponderar as condições, mas emitir julgamentos rápidos: “A poesia popular é um ato sério e fatal, que se origina do vasto complexo de circunstâncias, que presidem à civilização e ao desenvolvimento de um povo.” (1973, p. 69). Se seguirmos a lógica exposta pelo crítico, não encontraremos poesia popular no Brasil, mas um pastiche.

Mas o nosso crítico não é de todo tão radical... quando analisa as *Janeiras*, cantigas entoadas no Maranhão e na Bahia, por ocasião do dia de Reis, parece mudar de tom e apontar certo sentimentalismo ao falar de tais composições:

As festas do Natal, do Ano-Bom (*Janeiras*) e de Reis são as mais populares em nossas províncias, e cremos que muito semelhantes às de Portugal. Pelo mesmo sentido das cantigas que nelas se cantam é o mesmo que o das Portuguesas. Nas províncias do Maranhão e da Bahia, onde nos parece ter encontrado o mais puro o espírito popular, nessas festas, elas são feitas de um modo que alegra o coração e faz bem à alma.

Os bandos de pastores, uma lembrança talvez do teatro hierático, o canto dos Reis, os bailes e bandos de S. Gonçalo, outro arremedo dos antigos *Autos*, as festas do arraial, do Espírito Santo, tudo isso é de um sabor tão campestre, tão do povo, que encanta.

No Maranhão e na capital da Bahia a cantiga de Reis já intrometeu-se pela sociedade abastada, e é uma diversão da lata burguesia. (MAGALHÃES, 1973, p. 84).

Na conclusão do oitavo artigo, frisa um aspecto que apontamos como justificativa de sua rapidez: “Estas considerações são apenas traços ligeiros para fazer conhecido o gênero de divertimento da população dessas províncias. A razão histórica desses fatos caberia num estudo mais vasto, mais completo, que não aqui” (1973, p. 88).

É certo que a sua inflexibilidade ao tratar do popular torna-se o principal ponto de questionamento aos seus escritos, ainda que a sua coleta converta-se em base para pesquisas

posteriores, porém, é importante enfatizar que, apesar das posições tão rígidas, tornou possível, a partir dos estudos empreendidos, construir um diálogo entre a crítica do século XIX em torno a uma literatura sempre tratada como periférica.

2.3.2 O popular pelo filtro da metacrítica

Uma crítica da crítica foi o método empreendido por Silvio Romero na discussão do que adotou como objeto, a literatura brasileira²¹. O sergipano, bacharel em direito pela Faculdade do Recife, constituiu-se como um dos mais renomados estudiosos brasileiros a debruçar-se cientificamente sobre a matéria popular. Não poderia ser diferente, visto que, na posição de estudante da Faculdade de Direito do Recife, a partir 1868 (PAIM, 1966, p. 26), Romero passou a ter contato com as correntes científicas em incipiente divulgação no Brasil. Essa não era uma tendência apenas desse sujeito, mas de um grupo de jovens - alcunhado posteriormente de Escola do Recife -, que no final da década de 1860, esteve dedicado a discutir a sociedade e a cultura e, ademais, a adensar a intelectualidade brasileira. Para tanto, o método ideal parecia ser a crítica e o objeto, em muitos dos casos, a literatura aqui produzida (CANDIDO, 2006, p. 39). Romero e seus pares, a partir da leitura da obra de filósofos de correntes científicas do Evolucionismo e do Positivismo influenciaram-se cientificamente a ponto de ter suas opiniões balizadas e legitimadas pelas frequentes menções a Comte, Taine, Darwin, Haeckel e Buckle. Essa postura não passou em branco e, conforme avalia Candido, Romero esboçava-se como um “bacharel sem preparo suficiente, como tantos dos seus contemporâneos”, que ao nutrir pelo cientificismo uma extensa admiração, “até o fim da vida, não perdeu certo ar de novo-rico da cultura” (2006, p. 42-43).

Ironicamente, a admiração fervorosa de Romero e seus pares pelas teorias científicas não disfarçava o despreparo para tecer a crítica, que se manifestava na mistura, na abordagem eclética, cuja mescla evidenciava certa falta de domínio do conteúdo, validando, portanto, polêmicas quanto aos juízos emitidos a partir dessa assimilação. Nesse sentido, um dos traços controversos das discussões aqui radicadas, de acordo com Antonio Paim (1966, p. 18), assentou-se na tendência ao espiritualismo em concomitância com a explicação científica e racional de questões práticas.

²¹ Silvio Romero, sob a denominação *Literatura Brasileira*, abarca discussões relacionadas à literatura popular brasileira. A classificação que poderia passar despercebida, interessa-nos na medida em que agrega ao grande terreno da literatura brasileira, uma expressão que desde sempre lhe foi afastada.

Os estudos de Romero estiveram inclinados na “busca de leis, princípios ou regularidades, a partir dos quais se pudesse explicar os fenômenos sociais”. Nessa tentativa, preponderava a investigação centrada não em uma sociedade genérica, mas na brasileira; na observação que não privilegiava apenas um fenômeno social específico, mas a sua totalidade, “desde a história mesma às diversas manifestações da consciência social do povo brasileiro” (PAIM, 1966, p. 50). Romero, em 1888, esquematizava a sua visão do Brasil em três estágios bem definidos e assim apresentados:

Com relação à querida pátria, o autor tem passado por três fases diversas: a primeira foi a do *otimismo* da meninice e da primeira juventude, idade em que toda a gente lê nos livros das classes a famosa descrição do Brasil em Rocha Pitta e acredita em tudo aquilo como numa dogmática infalível; a segunda foi a do *pessimismo* radical e intratável a que deu curso em seus primeiros livros; a terceira é a atual, a da *crítica* imparcial, equidistante da paixão pessimista e da paixão otimista, que nos têm feito andar às tontas. (ROMERO, 1888, p. xi, grifos do autor)²²

Nas discussões que põe em prática, depreendemos que Romero vincula-se em dois estágios dessa história: o segundo, marcado pelo “pessimismo radical” em relação à formação do Brasil e da cultura enraizada nele; e o terceiro, cuja norma está baseada na prática do critério científico. É nesse terceiro momento que, por meio do exercício da crítica, procura tratar de forma científica o desenvolvimento da sociedade e de suas manifestações artísticas, revisando o papel do mestiço, bem como da arte por esse sujeito produzida, o que se converte no seu traço diferenciador em relação às abordagens anteriores.

Quando observamos a obra de Romero a partir do exame de Candido, deparamo-nos com uma espécie de resumo sistemático, que facilita a compreensão das abordagens do sergipano. Candido aponta que Romero interessou-se, primeiramente, por questões ligadas à poesia, à filosofia, ao folclore e à etnologia brasileira. Amparado por essas abordagens, formulou as diretrizes da sua obra crítica, o seu *criticismo*, com base nos estudos de traços relativos à formação social e étnica do brasileiro. De 1880 a 1888, Candido detecta uma segunda fase, na qual estão concentrados os estudos direcionados à poesia, à crítica, ao folclore e à etnologia. A partir de 1888, teve início a terceira e última fase dos estudos romerianos, em que adentrou em preocupações diversas, especialmente políticas e filosóficas

²² A citação reproduz parte de *História da Literatura Brasileira* (volume I), versão digitalizada pelo projeto Brasiliana USP, disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01615110#page/77/mode/1up>. Acessado em: jul. 2011. Grafia atualizada.

(CANDIDO, 2006, p. 55, grifo do autor). No estudo que empreendemos, interessa-nos, principalmente, a primeira e a segunda fase, quando surgem obras como *Cantos Populares do Brasil*²³ e *Contos Populares do Brasil*, além dos *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. Nelas, percebemos o delineamento da postura desse pesquisador, quando observamos o método empreendido. Silvio Romero analisa o popular sob duas perspectivas: inicialmente, adota um método de folclorista, coletando, registrando, sem tecer comentário algum, como vemos em *Cantos* e *Contos*; em seguida, após os olhares de José de Alencar e de Celso de Magalhães sobre o popular tornarem-se públicos, Romero adota uma postura metacrítica, marcando outro momento de seu contato com a poesia conhecida nos tempos de menino.

Romero empreendeu uma análise contundente às correntes teóricas que chegavam ao Brasil e valeu-se delas para revisar o folclore nacional. Numa retomada do romantismo germânico, interessou-se pela coleta de canções e de contos presentes em alguns estados brasileiros. Com esse intuito, compilou diversas composições cultivadas pelo povo e publicou-as em *Cantos Populares do Brasil* e *Contos Populares do Brasil*, editados em Portugal, em dois volumes, nos anos de 1882 e 1883. Isso deu-se pelo fato de a coletânea ter sido “repelida pelos livreiros e editores brasileiros com o mesmo horror com que se foge da peste” (BRAGA, 1882, p. vii), visto que não fazia parte do interesse dos homens de letras brasileiros, há poucas décadas libertos do jugo português, recuperar qualquer traço político ou cultural que os ligasse à antiga metrópole.

Relacionando o período de publicação das referidas obras com a conjuntura social brasileira, vemos, nesse contexto, marcas do olhar cientificista interessado em “inventar” um Brasil desenvolvido intelectualmente. Diante dessa concepção, a divulgação dos poemas coletados por Romero não era recebida com simpatia, assim como não parecia ser bem compreendido no panorama das letras nacionais. A exposição da poesia popular parecia atuar na contramão do intelectualismo pretendido pela inteligência brasileira e fazia “sangrar a ferida” do atraso e do sentimento de inferioridade diante dos países europeus, além de fortalecer os traços lusos que os homens de letras do país pretendiam extinguir. Ante tal quadro, é fácil perceber que, no Brasil do século XIX, o estudo folclórico não foi visto como uma ocupação científica voltada em recuperar traços definidores de uma classe popular, por exemplo, mas como uma exaustiva coleta de prova da incontestável ligação entre portugueses, indígenas e negros.

²³*Cantos populares do Brasil* (volumes I e II), versão digitalizada pelo projeto Brasiliana USP, disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessado em jul. 2011.

Reconhecemos Silvio Romero como um precursor nas pesquisas voltadas à observação das manifestações da poesia popular brasileira com a propriedade de objeto de estudo. O autor coletou em diversos estados do Nordeste e também no Rio de Janeiro, composições poéticas que representavam a manifestação incipiente dos brasileiros. Muitos cantos apresentavam raiz ibérica, sendo provenientes e, portanto, denominados, como o foram em Portugal e Espanha. Muitas dessas composições eram readaptadas para um cenário local, situadas em uma geografia própria e, assim, passavam a carregar traços peculiares da realidade brasileira como as atividades, o clima, o léxico e as expressões tipicamente locais. Outras, porém, mantinham-se quase intactas, como o Romance da *Nau Catherineta*²⁴, um exemplo notório de poesia oral que sobreviveu no interior do Brasil e, por isso, teve um fragmento agregado por Romero em *Cantos Populares do Brasil*. Na sua obra, o estudioso expôs duas variantes, uma sergipana e uma sul rio-grandense, coletada por Carlos Koseritz. Isso faz-nos compreender, diante da resistência desse poema, que a sua força parece viajar na história, principalmente quando recordamos que ele também formou parte do *Romanceiro* de Almeida Garrett, em 1843, e ainda hoje sobrevive no Nordeste Brasileiro, sendo apresentado de forma teatralizada em festas regionais. Voltando ao nosso foco de análise, notamos que, na organização geral dos *Cantos*, o intuito do pesquisador parece ser apenas o de reunir diferentes versões da poesia tradicional presente no território brasileiro, mais do que comentá-las:

A Nau Catherineta
(Sergipe)

Faz vinte e um annos e um dia
Que andamos n'ondas do mar,
Botando solas de molho
Para de noite jantar.
A sola era tão dura,
Que a não pudemos tragar,
Foi-se vendo pela sorte
Quem se havia de matar,
Logo foi cahir a sorte
No capitão-general. (ROMERO, 1883, p. 20-21).

²⁴ O romance da *Nau Catarineta*, cuja grafia varia de acordo com o pesquisador, também foi coletado por Celso de Magalhães, sobre o qual afirma: “nenhum é mais sabido, nem repetido com tanta felicidade tal como veio de Portugal. O que possuímos (variante maranhense) é completo, como vem de T. Braga (versão de Lisboa)”. (1973, p. 60).

Os fragmentos dos cantos foram expostos sem grandes explicações. No corpo de poemas, vemos apenas algumas notas que trazem esclarecimentos acerca do léxico, porém, jamais contendo um teor analítico. Geralmente, Romero apresenta o título, a procedência da canção e, em alguns casos, esclarece quem a coletou. No primeiro volume dos *Cantos*, há uma nota de teor subjetivo que vale ser citada:

Lembramo-nos de ter, muitíssimas vezes, ouvido muitas quadras em Sergipe de igual teor; somente o *estribilho selvagem* é que diverge um pouco, dizendo-se lá *mandum seréré*. Não temos de memória tais fragmentos da poesia popular; mas a música que ordinariamente os acompanha ainda hoje a sabemos de cor. Algumas vezes em *sambas* ao som da *viola* e do *baiano*, temos ouvido os *improvisadores sertanejos* comporem motivos sobre aquele *estribilho constante*. Algumas vezes, por outro lado, como estudo, tentamos tomar parte no número dos repentistas populares, e, por exemplo, de viagem da Estância para a barra da Bosiba a bordo de canoas, nunca pudemos, apesar de nosso conhecimento dos metros da língua, senão dificilmente acompanhar os bardos incultos. (ROMERO, 1883, p. 284).

Conforme afirmamos, a nota revela um tom subjetivo quando se baseia na lembrança de Romero acerca de uma canção que foi registrada por Celso de Magalhães como o nome de “Mandu Sarará”. Entretanto, na sua memória, esse nome apresenta variação: “*Mandum Seréré*”. Na nota, Romero destaca diversos termos referentes à matéria musical e, ao mesmo tempo, enfatiza os meios em que a canção circula: nos sambas, nos versos dos improvisadores ou repentistas populares, a bordo das canoas, ou seja, num terreno de público flutuante e em constante movimento. Apesar do reconhecimento a tal poesia, não deixa de evidenciar sua posição superior, de dominar os metros da língua, enquanto os “bardos incultos” parecem compor e guardar tais poemas intuitivamente.

A obra de Romero é precedida pela introdução de Teófilo Braga. Conhecido por empreender uma historiografia da literatura portuguesa, além de organizar antologias dedicadas ao registro de contos, bem como do cancionário português, Braga, na introdução de *Cantos Populares do Brasil*, tece uma crítica em relação à incipiente literatura brasileira definida como romântica por ser uma tentativa de imitação desvairada do subjetivismo byroniano, uma literatura que se amesquinhou ao perseguir o romantismo europeu. Na opinião de Braga, o problema seria solucionado quando a literatura brasileira encontrasse seu “caráter original conhecendo e compreendendo o elemento étnico das suas tradições populares” (1882, p. x), ironicamente, falta-lhe aquilo que foi rejeitado por décadas:

Os três elementos étnicos do povo brasileiro, o europeu da primeira colonização e das emigrações subsequentes, o africano, dos trabalhadores escravos, e o indígena ou tupi aproximado pela catequese, cruzaram-se em proporções diferentes produzindo uma mestiçagem com aptidões novas segundo a orientação de cada um dos elementos preponderantes. Os grandes antropologistas modernos chegaram à conclusão de que nenhuma das raças humanas tal como atualmente existem é pura; todas se conservaram nas suas difíceis aclimações por meio da mestiçagem. Foi este o processo natural e espontâneo com que os portugueses se tornaram os mais tenazes colonizadores. (BRAGA, 1882, p. xxii).

Braga chama atenção para o caso particular dos literatos brasileiros, que ignoraram a poesia mantida ou mesmo produzida pelas camadas sociais inferiores. Os seguidores de tal postura, que explicitava o impulso de buscar algo particular no vasto território, atribuíram tal propriedade à figura do índio, conforme tratamos anteriormente. Assim, a poesia produzida segundo moldes e temas peninsulares perdeu valor. Com essa atitude, os homens de letras do Brasil marcaram uma posição radical: ignoraram a poesia do povo, na qual os elementos da cultura europeia eram perfeitamente visíveis. Em prol de firmar uma identidade original, os brasileiros renegaram um traço definidor dos românticos europeus, a inspiração na poesia popular como meio de particularização:

[os românticos] foram os que se inspiraram diretamente das tradições populares; e assim como por estas se avalia a originalidade e fecundidade das criações literárias, são elas também o meio mais seguro de atuar na consciência nacional e de infundir vigor no seu individualismo. (BRAGA, 1882, p. xi)²⁵.

Os *Estudos* de Romero evidenciam claramente uma nova direção: a abordagem da matéria popular ganha o foco da investigação e é realizada por meio da observação baseada no argumento biológico da mistura entre as raças, com rigor científico voltado para as explicações de caráter etnográfico.

Contraditoriamente, por mais amplas que tenham sido as leituras “científicas” de Romero, sua perspectiva sobre o popular pode ser reconhecida como um resquício da origem do menino nascido no interior de Sergipe e criado no engenho do avô até os cinco anos de idade, algo que evidencia o fio nostálgico que liga folcloristas de diferentes épocas. Cláudia

²⁵ As citações de Teófilo Braga fazem parte da “Introdução” de *Cantos populares do Brasil*. Vol. 1, obra digitalizada pelo projeto Brasiliana USP, disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessado em 01 jul. 2011. Nas transcrições, a grafia foi atualizada.

Neiva de Matos, no estudo que empreende sobre Romero, afirma que “é de lá [engenho] que lhe chegam lembranças esparsas de cenas cotidianas, como a do movimento dos animais na moagem da cana” (1994, p. 29). Junto a tais lembranças, “volta-lhe aos ouvidos a cantiga dos tangedores”. Ciente desse detalhe acerca de Romero, Matos enfatiza a atenção especial dedicada ao popular: “Ainda agora sinto no ouvido a melodia simples e monótona desses e de outros versinhos do gênero; e me invade a saudade, doce companheira a quem devo nos dias tristes de hoje as raras horas de prazer de minha vida” (ROMERO apud MATOS, 1994, p. 29).

Romero, apesar de combater o sentimentalismo romântico, ao tratar da matéria popular, evidencia, na linguagem afetuosa, a fusão do apreço e do interesse científico na mesma poesia que o romantismo rejeitou. Em certos momentos, seus escritos deixam transparecer a lembrança da infância, o sentimento nostálgico do passado e o reconforto da memória, surpreendendo, portanto, o leitor com a melancolia demonstrada:

O meu maior encanto era, à noite, no copiar ou na eira, entre crianças, ouvir as velhinhas, que com a almofada ao colo urdindo o crivo, contavam xácaras peninsulares, narravam conselhos ou espavoriam o auditório ingênuo com histórias sombrias em que o Saci saltava num pé alumando a brenha com um olhar esbraseado [...]. Ah! Meu amigo, nunca livro algum, por mais notável que fosse o seu autor e celebrada a sua fábula, conseguiu atrair-me como aquelas velhas o faziam com o imã dos seus recontos. (ROMERO apud MATOS, 1994, p.30).

Cláudia Neiva de Matos frisa que o contato de Romero com a poesia popular deu-se na infância, pela boca do povo. Assim, quando o jovem Romero “ingressou na República das Letras”, carregava na memória fragmentos dessa poesia que contribuíram para, mais tarde, dar origem a seus estudos eruditos (MATOS, 1994, p. 15). Porém, o interesse pelo popular, ainda que existente desde a meninice, não vinha até Romero por via da simples nostalgia, mas provido de uma base teórica. Romero, tal qual afirmou Candido (2006, p. 10), foi um historiador da cultura e sociólogo, por esse motivo, a sua apreciação peculiar, pelo menos em território nacional, contribuiu para a descoberta das verdadeiras raízes do brasileiro.

Na disparidade metodológica existente entre Romero e seus dialogantes (José de Alencar, Celso de Magalhães, entre outros) fundamenta-se a rixa entre a crítica romeriana e a estética romântica ou a crítica romeriana e a limitação científica de Magalhães. Situado no período de transição entre o Romantismo e o Real/Naturalismo, as concepções teóricas de Romero estiveram mais próximas deste último, cuja justificativa apresenta-se na sua visão

cientificista do ser humano, da literatura como um meio de divulgação de tal visão, dotada de precisão e de documentalismo.

Apesar da ligação de longa data com o popular, na década de 1870, Romero declarava:

Procurai nos séculos XVI e XVII manifestações sérias da inteligência colonial e as não achareis. A totalidade da população, sem saber, sem grandezas, sem glórias, nem sequer estava nesse período de bárbara fecundidade em que os povos inteligentes amalgamam os elementos das vastas epopéias. Procurai, portanto, uma poesia popular brasileira, que mereça este nome, naquela época, e, como ainda hoje, correreis atrás do absurdo. Os pobres vassallos da coroa portuguesa não tinham tradições: eram um fragmento do pobre edifício da metrópole atirado em o Novo Mundo, onde caiu aos pedaços e perdeu a memória do lugar em que servia. (ROMERO, 1977, p. 31).

No fragmento acima, há uma contraposição clara entre o Brasil, um país do “Novo Mundo”, jovem e recém-independente, portanto carente de tradições, e a Europa, o Velho Mundo, o berço onde “os povos inteligentes amalgamaram os elementos das vastas epopeias”. Romero defende essa posição por acreditar que o Brasil não dispunha de uma “genuína poesia popular olvidada pelo tempo” (1977, p. 31) e completa: “não sei se bem pensaram nisto os românticos brasileiros. Sei que lhes faltou a paixão pelo passado que tanto animara os da Europa” (1977, p. 31). A questão é bastante complexa e já foi exposta anteriormente, porém, ainda assim podemos retomar dentre os fatos que justificam o desinteresse romântico pela poesia popular o principal deles: o cultivo de uma paixão pelo passado representaria vincular-se mais uma vez a Portugal, o que estava definitivamente fora das pretensões românticas, daí, então, a idolatria do índio, pois representava o elemento autóctone diferenciador entre ex-metrópole e ex-colônia. Nos argumentos lançados, Romero parece evidenciar todas as falhas que impediam o Brasil de possuir uma Literatura, pois o que começou com uma limitação portuguesa, derivou para um movimento estético que negou a raiz portuguesa mascarando a realidade com uma grande dose de idealização.

Em 1873, momento em que os *Estudos* vinham sendo elaborados por Romero, ele defendia que o Romantismo brasileiro não havia se nutrido de uma poesia popular genuína pelo fato de ela não ter existido. Avaliou que as populações nordestinas (território que mapeou) possuíam uma “pequena poesia herdada, ao lado de outra quase insignificante que, mais de perto nos pertence e individualiza” (ROMERO, 1977, p. 32). Na ótica do estudioso, a poesia popular brasileira poderia ser definida a partir de pressupostos alemães, como as ideias desenvolvidas por Steinthal, para quem a poesia popular não era aquela que o povo cantava,

mas a que florescia entre populações rurais e incultas, que era aquela produzida pelo povo (ROMERO, 1977, p. 38). Assim, baseado pela referida concepção, o interesse de Romero esteve voltado para a produção poética de uma camada rural do fim do século XIX, poesia que possuía diversas variantes, cuja catalogação poderia exemplificar traços particularizantes do brasileiro. Ainda valia-se como objeto para uma investigação científica de caráter crítico, que explorasse o meio como um elemento condicionante da cultura. Essa noção foi explicada por Candido que desenvolveu o seguinte ponto de vista:

O que será, então, a crítica fundamentada nestes princípios – meio, raça, cultura? O primeiro efeito é destruir o critério estético e valorativo vigente até então. A consequência próxima é tomar como critério de valor literário o caráter representativo do escritor, a sua função no processo de desenvolvimento cultural. (CANDIDO, 2006, p. 82).

Sem dúvida, tratava-se de um contato diferente dos estudos anteriores, tanto aquele que desprezou tal produção poética, quanto o carregado de sentimentalismo e de desejo de recuperar ou mesmo de recriar aspectos perdidos. Na postura de Romero, o foco recai sobre o canto e as práticas dos indivíduos que compõem a camada rural. A sua crítica dirige-se, principalmente, à corrente romântica, mas também a um sujeito que poderia ter sido seu precursor nos estudos orientados pela “perspectiva científicista”, Celso de Magalhães, mas que não o foi devido à falta de perspicácia para tratar o tema da raça:

Entre nós o romantismo foi mudo sobre as criações anônimas; esta região ficou além de seu horizonte. O seu célebre sistema literário desenvolveu-se no Brasil de 1820 a 1870, e nem uma só palavra proferiu sobre as nossas canções e lendas populares. Quando assinalo o ano de 1870, como fechando o ciclo da corrente romântica brasileira, não quero dizer que ela tenha então falecido de todo; é que depois daquele ano começou a desenvolver-se entre nós a reação anti-sentimental e as tendências científicas principiaram a predominar, ainda que fracamente, na literatura do país. (ROMERO, 1977, p. 54).

A abordagem de Silvio Romero à poesia popular não se destacou como um estudo analítico no qual a poesia pudesse ser observada pelas propriedades estéticas e sociológicas, observando forma, conteúdo e contexto. Em vez disso, o sociólogo preocupou-se em analisá-la somente pelo viés científico, de meio, raça e cultura, conforme citamos e, por tal traço, não

se distanciou metodologicamente de Magalhães. A crítica à crítica empreendida por intelectuais de diferentes áreas, evidenciou certa inflexibilidade do estudioso. Por isso, quando buscamos uma definição para a apreciação de Romero, destacamos Antonio Candido como o pesquisador que apresenta uma melhor formulação acerca disso:

Explicitamente, o de que se ufana é ter lançado a ideia da poesia fundada no *criticismo* contemporâneo, tendo combatido Romantismo e Indianismo desde o primeiro artigo que escreveu. No estudo analisado fica proposto pela primeira vez o problema da *crítica* e do *criticismo*. Para ele, crítica vem a ser uma espécie de sinônimo de método científico, de objetividade, além de disciplina literária. Frequentemente, vemo-lo falar dos “princípios da crítica moderna” ou do movimento crítico do nosso século.

Ora, esta crítica, que era a maneira de aplicar na literatura as grandes descobertas científicas do tempo, tinha fundamentos mais sólidos e mais tangíveis que a poesia. Ao mesmo tempo em que procura lançar a poesia da sua pátria num trilho moderno, o jovem escritor tenta alicerçar a própria crítica literária com os princípios que haviam feito dela, na Europa, um instrumento magnífico de conhecimento. O seu intento é transformá-la de comentário numa norma científica. Para isto, atira-se ao debate dos elementos condicionantes da cultura, com um duplo objetivo: de um lado mostrar a fraqueza e artificialidade do Romantismo, indianista ou boêmio, guinado aos céus por uma legião de escribas retóricos – segundo ele; do outro, traçar o caminho para a renovação intelectual da sua terra. Se já houve projeto ambicioso no Brasil, poucos terão sido mais que o desse estudante sergipano, embriagado pela divulgação da ciência europeia. (CANDIDO, 2006, p. 63-64).

Assim se apresentam os escritos romerianos detidos sobre a literatura brasileira: reagindo ao Romantismo ou definindo o país com base em termos cientificistas. Tendo como eixo norteador a noção de raça, Romero “define” a sociedade brasileira, mas também descobre o valor do mestiço como um indivíduo a ser reconhecido.

Criticar a postura romântica demandava propor bases mais modernas para o pensamento e o estudo da cultura brasileira e assim orientou-se Romero entre os anos de 1869 e 1875. Ao erigir suas críticas sobre as bases de uma perspectiva naturalista em que raça, meio e evolução histórica preponderavam, rompeu com qualquer resquício do Romantismo. Na rigorosa postura adotada, Romero evidenciou alguns equívocos em relação a José de Alencar, que dentre os românticos, representou o grande alvo da sua crítica: dirigiu-se “indiscriminadamente ao estudioso, ao ficcionista e ao poeta”, demonstrando certa inabilidade para distinguir atividade crítica da atividade criadora (CANDIDO, 2006, p. 55-56). Esse parece ser o ponto central para observarmos a rixa metodológica entre Romero e Alencar.

As afirmações enfáticas de Romero em relação aos escritos de Alencar devem-se à rigidez com que trata o método científico, bem como à “utilidade” da matéria tradicional. Na

divergência estabelecida entre ambos, residem dois problemas principais: para Alencar, a ênfase na concepção de arte, de mimese e de efeito estético; para Romero, a concepção de utilidade, de realismo e de rigor científico. Assim, diversos comentários dirigidos a Alencar reforçam a ideia de que “apesar de todo o seu merecimento como literato, não tinha uma preparação científica suficiente para tratar destas matérias” (ROMERO, 1977, p. 104). A ausência de método científico em Alencar foi definida como uma falha, demonstrando que o autor “estudou muito pouco o assunto e os seus cismares românticos o iludiram”, além disso “não leu, por exemplo, a recomendação dirigida pelos professores Comparetti e d’Ancona aos colegas da poesia popular italiana” (1977, p. 104). Para Romero, a superficialidade da abordagem alencariana justificava-se na “estreiteza” do material ao qual se dedicou, pois “preocupou-se exclusivamente com a poesia sertaneja (*romances de vaqueiros*) e com as transformações que vai sofrendo a língua portuguesa no Brasil” (1977, p. 103).

Romero não poupou críticas ao estilo alencariano, porém, lançou mão de um argumento que nos parece inapropriado: a crítica de cunho cientificista. A intransigência relacionada ao método, por vezes invalida a sua crítica, pois ela prima pelo uso de ferramentas que não seriam as mais apropriadas para avaliar a posição de Alencar. O literato, lançando mão do gênero epistolar - o qual crê prestar-se pouco “à gravidade e erudição de uma crítica de imprensa” (ALENCAR, 2007, p. XIX) – aponta para seu destinatário traços ligados a prática literária como o estilo e o léxico empregados nas trovas populares, pontos que são depreciados por Romero devido à ausência de uma abordagem de teor racional e científico:

Sobre esses dois fatos os seus artigos merecem ainda hoje, a atenção da crítica. Quanto ao mais, o célebre polígrafo voltou-se para as observações estéticas e os entusiasmos retóricos, sem lembrar-se que tudo vinha bem fora do escólio tratando-se de poesia popular. Além disso cometeu a falta de *refazer*, como confessa, o único romances que pôde coligir: *O Rabicho da Geralda*. (ROMERO, 1977, p. 104).

Quando adentra no tema da literatura popular, Romero detém-se nas canções de domínio comum, canções anônimas que perduraram no interior dos estados do Nordeste. Sem registros escritos, as variantes poderiam ser infinitas, por isso, o folclorista cria que, quanto mais versões fossem coletadas, melhores seriam as possibilidades de entender a transformação e os caminhos que as canções percorriam até tomar determinada forma. Detentor de tal concepção, Romero criticou o método adotado por Alencar apontando as

falhas no seu processo de coleta. Primeiramente, o fato de haver estudado unicamente a poesia do Ceará e, restringindo ainda mais o contato, optando pelos “romances de vaqueiros”.

Nas cartas alencarianas, ganhou destaque o caráter mítico que o autor atribuiu aos romances coletados, *O Rabicho da Geralda* e *O Boi Espácio*, propriedade censurada com veemência por Romero: “As rapsódias dos sertões são quando muito elementos esparsos de mitos, que se não concretaram por faltarem-lhes duas condições essenciais: o tempo e certas disposições psicológicas nas populações que as produziram” (ROMERO, 1977, p. 107). Porém, a falha pareceu ainda maior quando Alencar resolveu agregar informações a trechos incompletos, corrigir algumas versões e, finalmente, fundi-las em uma só, cujos fragmentos mais expressivos foram acrescidos ao romance que desenvolveu:

O maior defeito que pode ter um coletor de poesia popular é pretender corrigi-la, refazê-la. José de Alencar, que foi o chefe de certa ramificação do romantismo brasileiro, que se distinguiu sempre pela ausência de espírito crítico e o gosto das divagações palavrosas, supõe que, retocando aqui e acolá os textos do *Rabicho da Geralda* e amalgamando-os em um só, fazia obra meritória... Dirigindo-a a espíritos fantasmas, incultos e enamorados do que chamam, em tom enfático, a *forma*, o *estilo*, velha palavra mística adorada por cada um a seu modo, o célebre romancista, preocupado das exterioridades, fez uma versão bonita, é certo, do romance sertanejo; mas errônea, quase imprestável.

Quem autorizou a reunir, amalgamar, a seu bel-prazer, as suas cinco versões de províncias diferentes? Não sabia Alencar que o interesse da poesia popular é todo etnográfico, e que para esse fim o mais apreciável são as *variantes* de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população *modificou, adaptou ao seu meio* a lição *primitiva*? (ROMERO, 1977, p. 129).

Romero criticou em Alencar o princípio que mais respeitava nas suas coletas e pesquisas: a autenticidade da forma e do conteúdo. É comum observarmos, nas suas publicações, principalmente em *Cantos Populares do Brasil*, a presença de textos cuja ausência de versos não foi suprida com invenções do próprio autor. Em *ABC de um homem solteiro*, a característica que acabamos de expor mostra-se de forma plástica. Na ausência das quadras originais, os versos são substituídos por pontos que indicam a incompletude e, ao mesmo tempo, o respeito à versão coletada, notamos isso na ausência de letras que compõem a totalidade do ABC:

Faço-Ihe tudo a saber
Emquanto remédio ha;
Si ha-de chorar sem remédio,

Melhor será não casar

 Homem que fale a verdade
 Vossê não ha-de encontrar;
 Todos querem passatempo,
 E vão atraz de enganar.

 Nas sextas e nos sabbados
 Nós havemos de guardar,
 E nos dias de preceito
 Nós havemos jejuar. (ROMERO, 1883, p. 140)²⁶.

Por esse motivo parece ser inaceitável a fusão praticada por Alencar, Romero considera-a um pastiche de romances de vaqueiros, “arranjada para agradar a literatagem que o cercava” (1977, p. 129). Como Romero nutria a concepção de que os trabalhos sérios acerca da poesia popular tinham por dever evitar “restaurá-la”, classifica a prática de Alencar como uma falsificação. Por esse motivo, a técnica de José de Alencar foi apreendida como uma crença na abordagem ilusória de Almeida Garret, além de uma carência de leituras, visto que “nem ao menos estudou os medíocres estudos de Teófilo Braga sobre este assunto” (1977, p. 129).

O fato é que, se observarmos o método adotado por Jacob e Wilhelm Grimm, veremos que ambos interferiram no conteúdo das “estórias” coletadas. Peter Burke dá ênfase a essa postura:

Os Grimm coletaram estórias da tradição oral em Hesse, pedindo aos seus colaboradores que as enviassem “sem acréscimos e os chamados aprimoramentos” [...]. No entanto os irmãos não publicaram exatamente o que haviam encontrado. Para começar, as histórias circulavam em dialeto, e os Grimm traduziram-nas para o alemão, criando, em conseqüência, uma obra-prima da literatura alemã. Mas o que eu quero ressaltar é o que se perdeu e o fato de que na Alemanha daquela época a língua das classes médias era literalmente diferente da dos artesãos e camponeses. Assim, as versões originais das estórias teriam sido ininteligíveis para quem se destinava o livro. A tradução era imprescindível, mas necessariamente envolvia distorções. (BURKE, 2010, p. 45).

Assim, se observarmos o texto popular como uma obra aberta, cujo conteúdo está condicionado a um constante refazer, a crítica de Romero, ainda que pautada pelo desejo de coletar fielmente cada versão, não deixa de ser um tanto injusta. Para Alencar, o que lhe

²⁶ Poema integrante da obra *Cantos populares do Brasil* Vol.1, obra digitalizada pelo projeto Brasiliana USP, disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessada em 23 set 2011. Nas transcrições foi mantida a grafia original.

movia era a reconstituição de uma versão plausível do *Rabicho da Geralda* para ser acrescentada à obra *O Sertanejo*, feito que se concretizou e que veiculou a poesia do povo em um meio erudito pela primeira vez no cenário brasileiro.

Alencar utiliza a circunstância narrada no poema popular para dar mote a sua narrativa que versa a vida nos campos cearenses. A captura aos bois fugidios, o caráter destemido de alguns animais, bem como a destreza dos bois que se refugiam na caatinga corrobora o caráter heroico de homens e animais. De posse desse imaginário, Alencar recria uma situação com personagens próprios como o Boi Dourado; Louredo e Arnaldo; o padre Teles; dentre outras personagens, indivíduos que comprovam a valentia do animal acochado e dos homens do sertão e que apresentam ao leitor as “trovas” como um elemento constante na vivência do sertanejo, conforme depreendemos no fragmento da obra alencariana:

O capitão-mor falou com ufania, como se as proezas do animal se contassem entre os brasões de sua fidalguia sertaneja. Nisso mostrava bem que era cearense da gema. [...]

— Nem o Louredo, que foi o mais afamado campeador de todo este sertão, pôde com o Dourado; e não foi por falta de vontade, que uma vez andou-lhe uma semana inteira na pista. Mas também tal medo tomou-lhe o boi, que levou um sumiço grande... Há bem quatro anos que não se tinha notícia dele. Não é isso, padre Teles?

— Há de fazer pela Páscoa, sr. capitão-mor, respondeu o reverendo.

— Já vejo que o Dourado é um herói, um touro de Maraton, que ainda não encontrou o seu Teseu.

— Todavia não é para comparar-se com o Rabicho da Geralda! observou o Daniel Ferro.

— Temos outro barão assinalado? acudiu o Ourém.

— Deste, já eu tinha notícia. Há uma cantiga de vaqueiros, acudiu João Correia.

— Ainda esta noite os rapazes a cantaram lá no Bargado, tornou Daniel Ferro, que entoou a primeira quadra da trova:

*Eu fui o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido,
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido.*

Padre Teles, que fora atalhado na sua crônica do Dourado, aproveitou o ensejo para introduzir também a sua quadra:

*Minha fama era tão grande
Que enchia todo o sertão;
Vinhão de longe vaqueiros
P'ra me botarem no chão.*

— Já vejo que este foi uma espécie de Minotauro, pois tinha de homem a fala, observou o Ourém que ria-se daqueles entusiasmos sertanejos.

O capitão-mor ordenou silêncio com um gesto para opor a seguinte contestação:

— O Rabicho da Geralda, sr. Daniel Ferro, foi sem dúvida um corredor de fama. Nós ainda conhecemos o José Lopes, vaqueiro da viúva, que nos contou as proezas de seu boi. Mas nosso parecer é que não chegava ao Dourado.

— Veja o sr. capitão-mor que o Rabicho zombou dos melhores catigueiros de todos estes sertões, até do Inácio Gomes que ainda hoje tem nome na ribeira do São Francisco. (ALENCAR, 1977, p. 109-110)

Na breve exposição das ideias que colocavam Romero e Alencar em lados opostos da abordagem do popular, percebemos que o principal atrito deu-se em relação ao método e à falta de compreensão de Romero acerca dos propósitos alencarianos. Apesar disso, o crítico que contestou o manuseio do literato sobre a matéria popular soube reconhecer o valor deste como “o fundador do romance pátrio, a que imprimiu sempre um cunho *nacional*”, visto que “antes dele nossos romances eram quase ilegíveis” (1977, p. 104-105).

O ponto alto dessa contenda reside no fato de que, mesmo sem ser de todo justo em suas colocações, Romero, ao ler a obra de Alencar, reconhece o passo dado pelo romancista ao trazer para a sua prosa elementos populares antes desprezados. Do mesmo modo, ao valer-se da crítica de Celso de Magalhães e a sua abordagem detratora dos elementos negro e indígena, ressalta a figura do mestiço como o genuíno brasileiro, condensador de traços das três raças, visão que, décadas mais tarde, será retomada pela sociologia de Gilberto Freyre.

2.4 Diálogo tácito: o culto refletido no popular

Conforme destacamos, o século XIX esteve balizado por dois conceitos principais: na sua primeira metade, o de nacionalismo; na segunda, o de raça. Por essas duas noções, perpassaram as reflexões da intelectualidade brasileira, que determinavam o lugar de cada elemento constituinte da cultura. Como não poderia ser diferente, as artes também foram impactadas por tais ideias, das quais derivaram as seleções e as exclusões na busca de formação de uma identidade e, ainda, de uma literatura dentro das normatizações que pareciam apropriadas a cada conjuntura. Assim, no terreno das Letras, bem como nos demais estratos, a expressão literária atestou a relação íntima com contexto sociocultural que lhe deu forma (BOSI, 2012, p. 233).

Em paralelo às renovações vivenciadas pela literatura culta, o que até então perdurava na forma de poesia popular e anônima (vale recordar os exemplos listados até aqui na forma de Gesta do Boi e de romances tradicionais), em 1874, mostra uma evolução, ganhando corpo e autoria, trata-se da *Peleja de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D’Água*, que é considerada pela crítica como a fundadora do gênero no Brasil.

Essa composição reporta-nos a um novo momento do popular que parece, em muitos aspectos, condicionado pelo culto, basta observar o desenrolar da cantoria. A poesia singela mostra, na sua temática, os reflexos sociológicos desse tempo complexo. Há um sistema escravagista que ainda perdura, contrariando os preceitos de uma política liberal. Essa presença, ainda que não mencione um vínculo teórico, põe em evidência um corpo de ideias que se difundia entre os homens de letras, homens de ciência, bacharéis, entre outros indivíduos de uma classe pretensamente intelectualizada. Não sabemos ao certo como tais ideias circularam entre uma população periférica, negra ou mestiça, no entanto, percebemos a sua presença nos diálogos travados entre os contendores da peleja, Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d'Água: um cantador escravo e um cantador proprietário de terras²⁷.

No desafio, estabelecem-se duas classes. Há um confronto entre o negro Inácio, cujo dom da cantoria assinala a sua genialidade em relação aos demais escravos, configurando o seu “valor”; e o “branco” Romano, sujeito que traz na pele a marca da miscigenação e que, no entanto, pela posição social que ocupa – pois é um dono de terras e de um escravo –, adota uma postura de superioridade, claramente evidenciada nos versos: “Negro, me diga o seu nome/ Que eu quero ser sabedor, / Se é solteiro ou casado,/ Aonde é morador,/ Se acaso for cativo,/ Diga quem é seu senhor” (1979, p. 39).

As investidas contra Inácio são fundadas na sua condição de negro e escravo, externando, assim, a raça como um elemento definidor do sujeito. Em todas as colocações de Romano, o tom racial se sobressai, pois é enfatizado pelo léxico empregado com precisão, de modo a marcar nas expressões a inferioridade do homem negro. Com tal artifício, Romano afirma-se como superior quando se contrapõe à condição de escravo de Inácio da Catingueira: “Inaço, que andas fazendo/ Aqui nesta freguesia,/ Cadê o teu passaporte,/ A tua carta de guia/ Aonde tá teu sinhô/ Cadê a tua famia (1979, p. 40). Diante de tal perspectiva, o lugar social do negro, sobretudo o escravo, está claramente demarcado na cantoria: “Estou ouvindo as tuas loas,/ Não te posso acreditar/ Que eu também tenho escravo/ Mas não mando vadiar,/ Que eu saio pra divertir/ Os negros vão trabalhar” (1979, p. 42). Portanto, fica evidente que, na lógica de Romano, “na tentativa de deixar bem viva e marcante a diferença profunda que os separava” (LESSA, 1982, p. 12), o escravo teria a função exclusiva de servir o seu “sinhô”,

²⁷ A biografia de ambos os adversários apresenta-os como sujeitos pertencentes a uma camada periférica. Inácio da Catingueira (1845-1881) é um cantador negro, um escravo avaliado em um conto e duzentos mil réis, valor que é fixado pelo testamento de Manoel Luiz de Abreu que o destina ao genro Francisco Fidié Rodrigues de Souza. Francisco Romano do Caluête ou da Mãe D'Água (1840-1891), como também é conhecido, é proprietário de um pedaço de terra e de um escravo (1978, p. 108). Essas informações, quando explicitadas, contribuem para romper com a ideia de homogeneidade da poesia popular.

por isso, Romano ignorava o *status* que Inácio gozava ao exercer com brilho a atividade de cantador.

Mas qual a relevância de retomarmos aqui a peleja de Inácio e Romano? Em uma resposta imediata seria demonstrar a interferência das ideias de caráter cientificista adentrando no terreno da literatura popular e, assim, relativizar as fronteiras sociais que estratificam a sociedade brasileira. Porém, se observarmos com mais vagar, veremos a manifestação de comportamentos bastante curiosos. No desafio de Inácio e Romano, predomina um movimento de autoafirmação e, ainda, uma autoprojeção por parte do cantador, dando ênfase ao desenvolvimento subjetivo de eventos da vida desses sujeitos. Tal propriedade manifesta-se por meio da poetização da própria existência, através de modificações estruturais no modo como o artista coloca-se diante de seu público no interior da obra. Nas pelejas, o cantador não se dedica apenas a narrá-la, mas vivencia um protagonismo e, frequentemente, converte-se em uma espécie de herói que vence o embate ao findar a disputa. O porquê de tal projeção pode se explicar no próprio estatuto do gênero herdado das tenções medievais²⁸, como definiu Augusto de Campos (1988, p. 257), mas a projeção pode conter o desejo de visibilidade do qual eram tão carentes.

A peleja de Inácio e Romano está construída sobre uma relação de alteridade com base na diferença racial, convertida em diretriz de todas as discussões que dão corpo à disputa. Como afirmam Átila de Almeida e José Alves Sobrinho (1978, p. 99), nela, predomina “a tendência brasileira de engrandecer o fraco e diminuir o forte”. Apesar de tal afirmação, vemos essa peleja como um reflexo do diálogo tácito do popular com o culto que reproduz, de alguma forma, a lógica do pensamento da época. O primeiro critério a sustentar essa relação estabelece-se na cor da pele; logo em seguida, em decorrência da cor, firma-se a pertença à determinada classe social; fixada a classe social, cristaliza-se a certeza de intransponibilidade das condições de vida dos sujeitos nelas dispostos, além das inclinações morais a que estão voltados. Sendo assim, a peleja exemplifica o pensamento em vigor, ainda que produzida por sujeitos à margem, desmente toda uma concepção de que a arte popular é incapaz de demonstrar intelectualização e requinte (CAMPOS, 1988, p. 257). Sendo assim, considerar o final do século XIX como o contexto de realização dessa peleja, seja na forma de *performance* entre Inácio e Romano ou mesmo enquanto verso que perdura no imaginário do

²⁸ Por tenções medievais, entende-se o gênero poético estruturado como uma espécie de desafio ou alteração construída como uma disputa poética estilizada. Paul Zumthor (1987), assim como outros medievalistas, vale-se do termo para explicar as cantigas de *juglares* e trovadores a partir do medievo, que obtiveram ressonância na poesia popular do Nordeste, sobretudo no gênero peleja.

povo, reivindica levar em conta a disseminação das ideias científicas, bem como o determinismo racial que detratou o negro, o índio e o mestiço.

Na série de sextilhas aqui discutidas, está perfeitamente delineada a relação racial entre um negro e um mestiço, Inácio e Romano. Comportamento que chama atenção quando percebemos que o discurso do “branco” é adotado agora pelo mestiço na sua intenção de depreciar o negro. Na revisão da temática da raça no Brasil, a crítica de Lilia Schwarcz, mais uma vez faz-se oportuna. A antropóloga ressalta que, no final do século XIX, o cruzamento racial foi visto como uma questão fundamental para o entendimento do destino de uma nação (2001, p. 13-14). As ideias que fizeram sucesso na Europa ao longo dos oitocentos começaram a chegar ao Brasil na segunda metade do século XIX e, apesar da vinda tardia, foram acolhidas com entusiasmo. Tais teorias passaram a nortear as pesquisas realizadas nos novos estabelecimentos científicos de ensino e pesquisa, que funcionavam naquele momento - o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano (IAGP) e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) -, “centros de congregação da reduzida elite pensante nacional” (SCHWARCZ, 2001, p. 14).

A partir daí, é no impulso de entender o modo como o argumento social de raça foi construído política e historicamente que percebemos como o conceito, vinculado aos estudos de ordem biológica, passou a receber uma interpretação social (SCHWARCZ, 2001, p. 17). Recordando certos pontos que levantamos anteriormente como o desejo de construção da identidade nacional, notamos que o argumento de raça adquire uma importância fundamental na construção de “uma história branca e européia para o Brasil”, assim como assinalou a antropóloga (2001, p. 136). Muitas vezes esse estudo foi empreendido sem a cautela necessária e foi movido por radicalismos tão fortes que conduziam a uma utilização equivocada das teorias: “a cópia não era absolutamente fiel ao modelo”; as ideias científicas utilizadas apresentavam erros de aplicação e um uso equivocado quando fundiam diretrizes de determinada linha com outra antagônica. Como consignou Schwarcz, a adoção da visão evolucionista justificava a conclusão de que o branco era superior na hierarquia das raças, hierarquia social deveras rígida. Somando-se a isso, as teorias deterministas condenavam a mistura racial e justificavam a miscigenação como uma razão para o atraso social do país (2001, p. 137).

Para dar forma à história social do Brasil, era necessário que o alicerce de tal empreitada tivesse três pilares fundamentais, as três raças formadoras: branca, indígena e negra. Além desse difícil reconhecimento, fazia-se necessário ainda respeitar as hierarquias e desigualdades biológicas, projeto que o naturalista alemão Von Martius divulgou nos

primeiros anos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e que, anos mais tarde, foi considerado por Silvio Romero. Assim, na teoria do sergipano, veio à tona um elogio à ação das diferentes raças nacionais, um alento para a "boa miscigenação" que ocorria no país. Essa postura, além da influência do alemão, tinha fundo na influência do IHGB no panorama intelectual brasileiro, pois a instituição apresentava por meta “traçar uma interpretação positiva da realidade”, que Schwarcz define nos seguintes termos: “em meio a um ambiente tomado pela insegurança no porvir e por diagnósticos nada encorajadores, os institutos históricos significaram uma grande exceção” (2001, p. 137).

Em 1888, ano em que a escravidão viria a ser abolida, Silvio Romero (1977, p. 60) passava a definir o negro positivamente, não apenas como um agente econômico ou uma moeda de troca e de enriquecimento, mas humanamente, como um auxiliar fisiológico e um elemento político e social. Assim, demonstrava que, depois do português, o negro representava “o fator mais valente” do progresso brasileiro, incluindo, nessa perspectiva, a influência que exerceu “de alto a baixo na vida brasileira”, por meio da língua, dos costumes, dos contos e das cantigas. Sendo o Brasil um país de “formação tríplice”, um olhar mais aguçado permitiria ver “o veio negro seguindo o branco de perto, e deixando o vermelho quase obliterado” (ROMERO, 1977, p. 60). Nesse ponto de vista, inferimos que a Romero parecia mais razoável reconstruir o negro enquanto ser humano, do que se deter nas questões do indígena anteriormente mitificado pelo Romantismo. Candido interpretou o posicionamento de Romero sobre o negro, corroborando a visão positiva acerca dessa etnia:

Muito maior que o aborígene foi a influência do africano, que delineia rapidamente, tocando num ponto magno não apenas para a sua obra como para a nossa história intelectual, pois significa o começo dos estudos sobre o negro. Desde logo, Sílvia colocou admiravelmente bem o problema, antecipando-se ao próprio tempo. Ao assinalar a larga proporção de mestiços, “tipo variadíssimo”, acentua o descaso e a ignorância dos estudiosos, injustificáveis, de vez que “influiu ele (o negro) mais na estrutura do nosso caráter”. (CANDIDO, 2006, p. 65).

Na peleja referida, visualizamos a presença das ideias científicas, ora divulgadas de maneira sutil, ora mais veemente, tudo isso apresentado pelas vozes dos contendores, portanto, discussões de caráter científico que se popularizavam, tornando-se senso comum. A presença desse cientificismo em negativo, não nomeado, leva-nos a inferir e a dimensionar o alcance das ideias difundidas pela classe intelectual, que ultrapassava os limites urbanos das

grandes capitais e passava a ser difundido, inclusive, no interior do Nordeste, em uma sociedade naturalmente miscigenada.

Finalizar este tópico implica reconhecer que a poesia do povo manteve-se à margem da literatura de um grupo letrado, entretanto, vemos, nas gerações subsequentes, tanto de críticos quanto de poetas populares, mostras de um olhar que paulatinamente modifica-se.

2.5 Notas de tempos vindouros

Passam-se os anos e, com a mudança dos agentes, a visão sobre o popular sofre câmbios. As obras publicadas nesse período, ainda fazem menção a um Norte que, no final dos anos 20, do século passado, foi rebatizado de Nordeste.

Uma série de importantes trabalhos é publicada. O paraibano Rodrigues de Carvalho, em 1903, escreve *Cancioneiro do Norte*. Em 1917, o cearense Gustavo Barroso publica *Heróis e Bandidos* e, em 1921, *Ao som da viola*. Na década de 1920, desponta outro folclorista, o também cearense Leonardo Mota. Suas obras, *Cantadores* (1921), *Violeiros do Norte* (1925), *Sertão Alegre* (1928), dentre outras, dão mostras da relevância do escritor nesse terreno. Nos anos 20, também desponta o potiguar Luis da Câmara Cascudo, que nas três décadas seguintes publicará aproximadamente 30 livros inspirados em temas ligados ao folclore e à cultura popular nordestina.

Um mesmo fio une as gerações de folcloristas do início do século XX, um sentimento comum de nostalgia, que pode ser explicado por fatores sociais e até psicológicos. Oriundos de famílias tradicionais do, então, Norte, os referidos jovens, procedentes dessa geografia, vivenciaram uma infância ligada ao rural e, na adolescência, foram transferidos para as capitais com o propósito de bacharelarem-se. O rompimento abrupto do elo com a natureza, com os costumes interioranos, com as pessoas e suas artes (rudes ou não), parece ter imprimido, na memória desses sujeitos, uma inegável nostalgia do “saber popular”, um “saber” ambíguo que expressa tanto o gosto quanto o conhecimento.

Detentores dessa postura, as obras de dois expoentes, Leonardo Mota e Luis da Câmara Cascudo, ilustram com clareza os traços mencionados. Diante disso, é a partir da observação de enunciações procedentes desses sujeitos, que expomos, ainda que brevemente, o popular, agora visualizado desde a ótica do homem letrado do início do século XX.

Leonardo Mota pertence a um tempo em que um homem ousava ser todos, um misto de advogado, de professor, de escritor, de historiador, quando não desempenhava, também, funções públicas. Dimensionamos o fato de o estudo ser um raro privilégio na sociedade sobre a qual nos detemos e que, devido a isso, aquele que se bacharelava, que se transferia para a cidade²⁹, passava a obter os frutos de uma espécie de toga invisível que lhe diferenciava e, concomitantemente, investia-o do direito de exercer tantas funções quantas fosse capaz. Em Mota, vemos uma extensão do bacharelismo do século XIX, porém, não mais movido por ranços radicais em relação à miscigenação, mas, nesse período, já partidário de uma visão positiva do mestiço e de sua arte.

Mota, por vezes, foi definido como “o repórter da alma sertaneja”, um “garimpeiro do folclore” ou “o embaixador do sertão”. Os seus escritos estão sedimentados sobre a poesia do povo, em termos mais peculiares, no registro da expressão da “musa matuta”. Por isso, ao repassarmos obras pertencentes a sua produção, não é difícil encontrar opiniões com esse matiz: “Ouvi-lo era ver o sertão inteiro, tradicional e eterno, paisagem horizontal dos tabuleiros, candelabros dos mandacarus, vulto imóvel das serras misteriosas [...], vozes, cantos, benditos, aboios, feiras, cangaceiros, cantadores [...]” (CASCUDO apud LIMA, 1982, p. xli), visão de Cascudo, um pesquisador de igual inclinação. Com semelhante estima, Rachel de Queiroz define-o: “Leonardo (assim como eu!) era matuto da ribeira do Sitiá, no Quixadá. De menino, ouvira e falara ele próprio a língua do sertão que os de fora, interessados no falar do povo, tentam recolher e sempre reproduzem tão mal” (1965, s. p.). Nesses discursos, compreendemos que é a difusão desses juízos e a aprovação implícita de Cascudo ou de Rachel de Queiroz ou de Herman Lima, presentes nos prefácios dos livros de Mota, que contribuem para validar o popular e o sertão ilustrados por ele como a expressão da “realidade” nordestina. Como Durval Muniz de Albuquerque Júnior arrazoia em relação aos escritos dos investigadores da matéria popular, ao comunicar a sua visão de folclore, Mota induz a uma ressignificação da cultura nordestina, a partir daquilo que lê como folclórico.

Herman Lima, ao prefaciар *Viroleiros do Norte*, dá provas do gosto de Mota ao expor:

²⁹ Em *A feira dos mitos*, Durval Muniz de Albuquerque Júnior menciona a cidade como um importante meio na construção do discurso regionalista. Para a “cidade grande”, ou a capital, migravam os filhos das elites políticas e sociais, onde ingressavam em cursos superiores, sobretudo o de Direito; onde as novas relações permitiam o conhecimento e a troca de ideias entre pares. Essa circunstância, em alguns momentos, possibilitou, além do surgimento de uma consciência regional, que a cidade se tornasse um campo de observação por meio de sua organização. A cidade dentro da cidade tornou-se motivo de enquete. Não a cidade pensada pelos urbanistas, como ressalta o historiador, mas a habitada por homens abastados e trabalhadores e homens de pouca ou nenhuma posse, cujos estratos sociais (ainda que pautados pelo interesse pelo “exótico”) não impediam as interações entre os diferentes níveis sociais. (2013, p. 179-181).

“O que ele amava apaixonadamente, a ponto de sacrificar-lhe tudo, um cartório rendoso, de que se desfez a troco de dez reis de mel coado [...] era o convívio do homem do sertão, o caboclo de alpercata e de chapéu-de-couro, avesso a etiquetas atrofiantes da fibra natural” (1982, xlii). Entretanto, relativizando a inclinação do consagrado folclorista, vemos que, com o tempo, ademais da nostalgia da infância, mostrou outro matiz: tratava-se de uma (a)feição de certo modo museológica, que fixava arte e artista em um espaço intransponível, que cristalizava essa arte segundo critérios de sua própria “fabricação”, a fim de evitar o seu “desaparecimento”.

De posse de uma visão crítica e atual, tomando como base o discurso dos agentes culturais do século XX, Albuquerque Júnior assinala que esses sujeitos folclorizavam a população e, acrescido a isso, suas matérias e formas de expressão escavavam as diferenças e as identidades, estabelecendo hierarquias pautadas no modo de vida, de pensamento, de produção cultural das camadas denominadas populares (2013, p. 174). Hoje, é exatamente essa noção que nos ajuda a identificar nos discursos do letrado em relação à matéria popular, o olhar museológico e cristalizador que lhe era direcionado.

O apreço ao popular era externado por Mota e pelos leitores de Mota como um troféu: “Que literatura! Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio... Poesia é no povo” (MOTA apud LIMA, 1982, xlii). No que foi mencionado, é inegável que tal visão sobre o popular tem a sua “poesia” e que ganha mais relevância quando faz ressoar, tardiamente, ecos do romantismo alemão dos Irmãos Grimm, bem como do nacionalismo de J. G. Herder, descartados pelos românticos brasileiros. Entretanto, ao esboçar esse quadro, feito uma matriz de xilogravura, torna-se uma espécie de modelo no qual as cores podem se alternar, mas o lugar, a conduta do poeta e a sua arte estarão invariavelmente expostos em relevo, congelados pela visão do folclorista.

Nas palavras de Herman Lima, por vezes, as descrições apresentam uma espécie de simbiose entre o pesquisador e o seu objeto, o culto e o popular:

O homem do interior, que o autor punha assim em contato com os auditórios cultos, subjugados pela surpresa daquela representação encantatória e fixado depois nos seus livros, não se amesquinha na exibição das suas características de fraseado e de psicologia. Antes, saía sempre ganhando, pelo interesse e pela destreza com que o folclorista cearense procurava justamente pôr-lhe em evidência a astúcia aparentemente ingênua e que tantas vezes o patricio civilizado acaba vítima, como também a maleabilidade do espírito popular, do que oferecia exemplos, não apenas nos curiosíssimos aforismos, colhidos nas feiras e nas alpendradas das casas de

fazenda, como na oportunidade de comentários e narrativas, frequentemente de tão imprevisto alcance. (LIMA, 1982, p. xlvii).

Por um lado, se vemos o discurso em defesa do popular conceder dignidade ao homem do interior, ao vaqueiro ou lavrador, ao compositor de versos, ao tocador de instrumentos rudes; por outro, vemos que isso tem um preço. A defesa, a um só tempo, valoriza e aprisiona, conforme depreendemos no discurso de Mota:

E foi contra o labéu de cretinice do sertanejo nordestino que orientei a minha documentada contradita. [...] nas conferências que proferi, de Norte a Sul, pus o melhor de meus empenhos em fazer ressaltar a acuidade, a destreza de espírito, a vivacidade da desaproveitada inteligência sertaneja, e que os menestréis plebeus são a expressão bizarra e esquecida, apesar de digna de estudos. (MOTA apud LIMA, 1982, p. xlvii).

A leitura que fazemos, amparados pela crítica e pelas palavras do folclorista, torna-se mais nítida quando retomamos um de seus escritos, na verdade, uma das palestras³⁰ proferidas por Mota. Em “Musa Matuta” - cuja nota inicial afirma tratar-se de “Trechos de uma Palestra no ‘Club Iracema’, de Fortaleza, por ocasião de um festival em benefício do poeta Serra Azul (Francisco Leite)” (1982, p. 1) -, Mota explicita a visão do folclorista a respeito do lugar do popular.

Nele, Leonardo Mota refere-se ao caso de Francisco Leite Serra Azul, um sujeito nascido no interior do Ceará, possuidor um talento poético e até dedicado aos versos de improviso, mas, diferentemente de seus conterrâneos, apreciador da poesia culta, sobretudo a de Olavo Bilac, e nela inspirado: “Serra Azul não fala de *violãs*: é que teve o mau gosto de aprender a falar em *lira*, coisa que talvez até nunca tenha visto...” (1982, p. 3). Mais adiante expõe o próprio questionamento: “Vãmente me tenho perguntado, vezes sem conta, por que o Serra Azul, sertanejo dos da gema, não se fez cantador no seu sertão, onde um *Rondon das letras matutas* o foi ‘descobrir para a literatura’ e arrancar para o bulício das cidades” (1982, p. 3, grifos do autor). Soa-nos até mesmo cômica a comparação em que Mota reveste-se do mesmo impulso exploratório e investigativo de Marechal Rondon, porém, como descobridor

³⁰ Sobre tal atividade, é dito que Leonardo Mota proferia conferências remuneradas de Norte a Sul do Brasil, cujo tema girava em torno da poesia do povo. A cronologia do folclorista atesta essa questão: “1920 – Viaja para Belém, onde, a 12 de novembro, realiza uma conferência, “Cantadores” – “sobre o folclore nortista”. Camarote de 1ª classe a trinta mil réis, no Teatro da Paz. (1982, p. 15). Sendo assim, há o gosto, entretanto, há também um mercado consumidor desse tema e, em decorrência disso, a “necessidade” de mantê-lo intacto.

da matéria do sertão. Mais do que isso, nessa manifestação, apreendemos uma amostra do espaço demarcado para o popular: o interior. O conservadorismo expresso nos juízos de Mota leva-nos a deduzir que, tendo adotado o folclorismo como profissão, parece querer intacta a expressão popular. Inferência que ganha mais argumentos à medida que Mota externa o seu gosto por tal matéria: “Apaixonado, desde a minha meninice, pela observação e estudo dos costumes, da linguagem e da poesia das nossas gentes do sertão, seduziu-me a vaidade de ser no nosso país um arauto da inteligência do brasileiro nordestino” (MOTA, 1982, p. 4).

A palestra que deveria versar sobre a musa matuta ou sobre o poeta Serra Azul, aos poucos, converte-se em uma autoexaltação. No empenho de contribuir com os “hesitantes estudos folclóricos”, profere: “Pus o melhor dos meus empenhos em fazer ressaltar a acuidade, a destreza de espírito, a vivacidade da desaproveitada inteligência sertaneja, de que os menestréis plebeus são a expressão bizarra e esquecida, apesar de digna de estudo” (MOTA, 1982, p. 6).

Mas há algo que deve ser reconhecido, Mota orgulha-se de ser um pesquisador de campo e não apenas um “folclorista de gabinete”. O convívio com os “menestréis do povo” permite que faça “anotações preciosas, referentes à vida dos poetas populares mortos, coisas que a tradição oral conserva, mas que é preciso ir registrar *in situ*, com argúcia, para evitar o desfiguramento que as informações de oitiva propiciam” (MOTA, 1982, p. 8). Essa particularidade da obra do folclorista é atestada por Rachel de Queiroz: “seu material era colhido diretamente na árvore, sem intermediários” (QUEIROZ, 1965, s. p.).

Uma das falhas que lhe é atribuída firma-se na falta de uma metodologia³¹. No entanto, se lhe falta o método, o estilo empregado por Leota (como era chamado pelos amigos e como Queiroz intitula o texto) parece compensar:

Folcloristas já existiam no Brasil, e importantes, é claro; mas o mérito especial de Leonardo Mota, onde ele se fez precursor, foi em ser o primeiro que encontrou a fórmula ideal de reproduzir o falar sertanejo, sem o deformar, sem o caricaturar, e ao mesmo tempo sem o corrigir, como costuma fazer a maioria dos colhedores da matéria popular. Ele apanhava tudo “de ouvido”, e assim o reproduzia em letra de forma – mas com uma veracidade, com uma autenticidade que jamais teve igual quer entre os seus predecessores, quer entre os seus contemporâneos e seguidores. (QUEIROZ, 1965, s. p.)

³¹ Albuquerque Júnior aponta essa condição como um traço comum nos estudos concernentes ao folclore, visto que a introdução da exigência de técnicas formais para tais investigações foram tardias (2013, p. 166).

O que notamos nessa leitura é a tendência de se valer dos versos de cantadores; julgá-los; eventualmente, fazer comparações com a tradição portuguesa; identificar pontos falhos de seus pares antecessores, tal qual Gustavo Barroso, que cita como inédita, uma composição popular variante de uma composição portuguesa. Ainda nos deparamos com certa falta de tato no proceder de Leonardo Mota. Há traços genuínos do popular, que parecem descontentá-lo, destacamos o juízo acerca da *performance* de Bernardo Cintura: “com a sua irritante mania de recitar, interrompendo-se a cada instante para dispensáveis explicações de nonada” (1982, p. 23). Assim, para nós, esse breve exemplo, além de cômico, converte-se em uma postura que pode ser visualizada sob três perspectivas: há uma expectativa por parte do pesquisador Leonardo Mota, que, quando frustrada, causa-lhe certa repulsa; há um constante “enformar” do popular dentro dos parâmetros que julga próprios para tal nível cultural; e, por último, há um desconsiderar da heterogeneidade das produções com as quais lida.

No exposto, entendemos que Mota requer do homem nascido no sertão um enraizamento perene, expresso nas escolhas de vida e nas escolhas artísticas, como enfatizamos na figura de Serra Azul. Ainda, no caso de Bernardo Cintura, desagrada-se com o juízo próprio do cantador, que se esforça para preencher os “vazios” que seu espectador porventura vivencie na audição dos versos, por meio das interrupções com fins explicativos. Se o sujeito conta de tal forma, conta, como contam em sua terra, tal qual Sancho Pança, de Cervantes, portanto, é preciso reconhecer matizes e compreender os códigos que, em alguns momentos, são desprezados.

Os anos correm e, no final dos anos 30, os escritos de Luís da Câmara Cascudo expõem a matéria popular sendo tratada de forma mais madura. Em *Vaqueiros e Cantadores* (1939), de subtítulo o “Folclore poético do sertão de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará”, Cascudo vale-se de poemas narrativos difundidos nesses estados, alguns circulantes há séculos, que se tornaram matéria de um constante recriar.

Na referida obra, diferentemente das publicações anteriores, o popular recebe um tratamento teórico e crítico, que contempla forma e conteúdo. Predomina uma identificação inegável entre o crítico e a matéria que se detém em pesquisar, comportamento assim expresso: “Vivi nesse meio. E deliciosamente. Cortei macambira e xique-xique para o gado nas secas. Banhei-me nos córregos no inverno. [...] Ouvi histórias de Trancoso, de gente rica, guerras de família, heroísmos ignorados, ferocidades imprevistas e completas” (s.d., p. 11). Cascudo emite sua voz desde o ponto de vista do letrado, porém demonstra apreço ao popular pelo mesmo fator que apontamos em José de Alencar, às vezes em Silvio Romero, em Leonardo Mota: o saudosismo que liga o presente de sua enunciação ao passado vivido na

fazenda do pai ou do avô, onde teve contato com cantorias, versos ou rezas entoados pelos trabalhadores, pelas amas, por isso, assegura que evocá-las é recordar a infância (s.d., p. 9).

Assim como procedemos com Leonardo Mota, na produção de Câmara Cascudo, damos ênfase a *Vaqueiros e Cantadores*, identificando seu proceder em relação a um ramo do extenso material que compõe a cultura popular ou o folclore, como denomina.

Na referida obra, o popular é visto de forma minuciosa e o método de Cascudo consiste em embasar-se no tradicional para estabelecer um diálogo com a poesia de seu tempo, a dos cantadores populares.

Ao verificar a existência de uma poesia mnemônica tradicional³², sobretudo na forma de romances populares espanhóis e portugueses, Cascudo esforça-se para recuperar os mais remotos antecedentes dessa poesia. No contraste entre a matriz europeia e a versão brasileira, opera pelo método comparatista e, como ressaltamos, coloca ambas as produções em diálogo. A detecção da permanência de romances como *A donzela Teodora*, a “moça inteligente, assexual, vitoriosa pelos valores intelectuais”; *A imperatriz Porcina*, a encarnação da “inocência caluniada e posteriormente esclarecida e premiada” (s.d., p. 23), dentre outros romances, permite-lhe identificar nos estados do Nordeste variantes dessas composições:

Ao lado desses romances de proveniência europeia, existem os de produção nacional, com os feitiços da psicologia brasileira, o fastígio idiomático, saboroso de regionalismos expressivos, de construções gramaticais curiosas, de sinonímia exdrúxula (sic) e nova ou simplesmente arcaica. São os romances do “valente Vilela”, as histórias amorosas e doces de “Zezinho e Mariquinha”, de “Alonso e Marina”, do “Príncipe e a Fada”, do “Capitão do Navio” [...]. São sextilhas onde as reminiscências dos velhos romances portugueses reaparecem e se acusam como recordações inesquecíveis e fundas de leituras antigas e diárias. (CASCUDO, s.d., p. 23).

A partir de tais considerações, várias similitudes são listadas, romances são reproduzidos e têm forma e conteúdo esmiuçados pelo crítico, permitindo que o leitor, mesmo o recém iniciado nesse tema, passe a conhecer e a identificar particularidades entre os casos que aponta.

Quando se detém na poesia em forma de ABC, um gênero popular em que a sequência das estrofes é composta e organizada em ordem alfabética, retoma a história do gênero

³² Detido nos romances tradicionais, na década de 1950, Cascudo publica *Os cinco livros do povo*. Nele, tratará com vagar os romances que dão origem a narrativas sempre renováveis no território nordestino. Também publica *Literatura Oral no Brasil*, recuperando temas já abordados em *Vaqueiros e Cantadores*.

detendo-se na procedência e na metrificação. Nisso, retrocede até o século IV para apresentar a primeira versão do que seria o protótipo de um ABC: “A menção mais antiga que encontrei de versos dispostos em ordem alfabética é uma poesia de Santo Agostinho escrita em 393, o *Psalmus contra partem Donati*” (s.d., p. 59). Logo em seguida, passa pelo século IX, apontando como modelo a composição versada em “versos trocaicos”, contemporânea de Carlos Magno. Passa pela poesia camoniana e pela de Lope de Vega, apontando o que há de peculiar em cada expressão. Procedendo desse modo, até chegar à expressão nordestina, repassa diversos ABCs de diferentes origens e cronologias. Cascudo cita fontes de pesquisa, entre as quais figuram seus antecessores, como Gustavo Barroso, além de recordações do próprio pai. Assim, recupera diversas referências, de matizes diferenciados, o que contribui para corroborar o teor científico de suas investigações, além de reiterar a extensa pesquisa.

Em “Ciclo do Gado”, Cascudo relata a novidade que o gênero representa no cenário nordestino. Assim como empreendeu com os demais gêneros, busca recuperar os antecedentes do mesmo, porém, nesse caso, parece não ter havido algo semelhante: “Na literatura colonial não há registro das ‘Vaqueijadas’, como as conhecemos no Nordeste brasileiro” (s.d., p. 77). Tão relevante quanto os temas, interessa-nos a análise formal empreendida por Cascudo. Nela, Cascudo ressalta a forte ligação dos versos com a música e reproduz as notas musicais que acompanham o poema narrativo. Além desse traço, ressalta a presença de rimas características do século XVI, em poemas produzidos no século XIX e XX; explica a prosódia do compositor dos versos e, com tal postura, evidencia sempre o teor analítico de sua pesquisa. Não se trata apenas de registrar, mas de tomar a poesia popular como objeto de estudo.

A investigação se estende a outros assuntos de grande expressão: os cantadores e as cantorias populares, os ciclos do cangaço e religioso, e os desafios, que passam a ser denominados pelejas. Em todos eles, há uma preocupação de exemplificar e teorizar.

É certo que Luís da Câmara Cascudo recebe uma série de críticas, sobretudo em relação ao método empregado para coletar os dados para as suas várias pesquisas. Os escritos de Albuquerque Júnior evidenciam aspectos interessantes no que tange os artifícios de Cascudo na coleta de material para o livro *Meleagro*: pesquisa do Catimbó e notas de magia branca no Brasil (1951), que versa sobre feitiçaria. Sobre tal coleta, Albuquerque Júnior relata em tom irônico:

[...] apesar de ter convivido [...] com homens e mulheres do povo que se dedicavam a estas atividades religiosas, com as quais teria conseguido em “momentos de confiança” muitas das informações, inclusive as secretas que fazia constar do livro, parece haver a participação decisiva de outro personagem na coleta do material e na criação de condições para que a pesquisa do estudioso do folclore se fizesse: a polícia. É preciso lembrar que o próprio pai de Câmara Cascudo, Francisco Cascudo, foi chefe de polícia na cidade e que, ainda na adolescência, Cascudinho costumava acompanhar as rondas noturnas da guarnição policial, como repórter do jornal paterno *A Imprensa*. Esses laços com a instituição policial, empenhada desde os anos 1920 na repressão às atividades religiosas das camadas populares, notadamente em todas as religiões afro-brasileiras, em todas as suas variantes, todas identificadas como criminosas [...] serão fundamentais para que tivesse acesso a dadas informações [...]. A fabricação da cultura nordestina contará, portanto, com a colaboração, digamos, ‘etnográfica e folclórica’, de soldados e delegados de polícia, que se tornarão colaboradores do mestre do folclore nacional. (2013, p. 174-175).

Apesar do polêmico meio de obter informações - principalmente por, de certo modo, empreender a prática da cordialidade ao valer-se de laços de afeto que lhe conectam ao público, a fim de satisfazer interesses privados - as pesquisas de Cascudo são um marco: uma espécie de divisor de águas entre o método do registro e o registro aliado ao trato crítico dos materiais coletados.

Assim, para pesquisadores da matéria popular, *Vaqueiros e Cantadores* converte-se em uma espécie de guia. É, ao mesmo tempo, o divulgador dos versos e o esclarecedor de uma poética oral ou escrita radicada no interior dos estados do Nordeste. O prestígio de Câmara Cascudo, assim como a força de suas investigações, é notório dentre os produtores da poesia popular. Nos versos laudatórios de Gonçalo Ferreira da Silva, está expressa a qualidade ímpar do pesquisador:

Nos momentos de silêncio
 cogito até que Luís
 da Câmara Cascudo veio
 à Terra quando Deus quis
 que alguém tivesse a presteza
 de registrar grandeza
 cultural deste país (SILVA, 2008, p. 1)

Ao fecharmos esse capítulo, após termos retomado as visões de diferentes estudiosos do popular, visões negativas e, na virada do século, em plena transformação. Destacamos que o popular também se modifica. No correr dos anos, alguns desses expoentes logram transcender espaços demarcados em busca de prestígio artístico e social. Nessa empreitada,

Inácio e Romano marcam o primeiro passo indeciso e ainda tateante. A partir da última década do século XIX, Leandro Gomes de Barros desponta como o principal expoente da poesia impressa e, junto a ele, diversos poetas populares notabilizam-se pela arte de versejar, dando forma ao grande mercado da poesia popular do Nordeste. Entretanto, será em meados do século XX, que Manoel Camilo dos Santos despontará, sob o nosso ponto de vista, como o grande protagonista do meio popular, por ter consciência de seu espaço sociocultural, porém, empenhar-se exaustivamente em ultrapassá-lo em direção ao terreno dos homens cultos. Acompanhamos o desenrolar dessa trajetória por diferentes ângulos: de uma poética ficcional em folhetos, de uma expressão autobiográfica em prosa e poesia e, por fim, pela manufatura de uma série de memórias expressas em colagens, tipos datilográficos, virtuosidades poéticas e saudades.

2. A ARTE E O ARTIFÍCIO DE MANOEL CAMILO E A BUSCA DE CONSAGRAÇÃO NO TERRENO DA LITERATURA CULTA

Em uma crônica que compõe *Cadernos de Lanzarote*, José Saramago confessa-nos um episódio vivenciado por ele: “Naquele tempo eu ia à opera sem pagar” (2012, p. 97). Sua recordação dessacraliza uma gama de elementos, tal qual a perspectiva convencional e as instituições, assim como a figura do próprio autor, apresentada pela voz do narrador.

Na crônica, o narrador apresenta os abastados frequentadores do Teatro São Carlos, em Lisboa, a ocupar lugares de visão privilegiada e a observar o palco, bem como a coroa que ornamenta o camarote real, pelo ângulo habitual ou o mais adequado, onde a imponência e a noção de totalidade iludem. Num outro espaço, os ocupantes do galinheiro - os economicamente menos favorecidos -, colocam-se num local desprestigiado em decorrência da visão limitada e distante que oferece do palco. Estes visualizam a coroa por outro ângulo, perspectiva que, se lhes priva da totalidade da cena, permite-lhes exercitar a imaginação para apreender o todo do espetáculo e, ao mesmo tempo, enxergar certas falhas e imperfeições do símbolo máximo da realeza – a coroa -, revelada como uma simulação deficiente de um objeto simbólico. Nesse movimento, duas classes contrapõem-se ao mesmo tempo em que revelam as diferentes faces de um mesmo objeto:

[...] Encimando o camarote presidencial e dificultando ainda mais a visão, havia (e lá continua) uma grande e sumptuosa coroa real, de talha dourada, símbolo que sobrou das monarquias passadas, agora reduzida a mero adorno figurativo. Com propriedade e com rigor, porém, o que víamos não era a coroa na sua plenitude aparente, a que oferecia a sua magnificência e o seu esplendor aos espectadores privilegiados dos camarotes e da plateia. Nós, os do galinheiro, tínhamos de contentar-nos com o reverso dela, a parte de trás, o outro lado, numa palavra, a ausência. Sim, a ausência. Ou porque tinha querido poupar algum dinheiro em madeira e em folha de ouro, ou porque acharam que as pessoas que viriam a sentar-se ali não eram merecedoras de mais consideração, a coroa do Teatro nacional de São Carlos não é uma coroa completa, é três quartos de coroa, ou ainda menos. Lá dentro, amparando a real estrutura, viam-se naquele tempo uns sarrafos mal aplainados, fixados com pregos torcidos, muito pó, teias de aranha, alguma vingativa e republicana ponta de cigarro. Como se alguém, nesses distantes e ingênuos dias, tivesse acendido a luz que haveria de iluminar-me a existência, compreendi que o ponto de vista do galinheiro é indispensável se realmente quisermos conhecer a coroa. (SARAMAGO, 2012, p. 97-98).

A narrativa de José Saramago chama atenção para a perspectiva, para o ato de olhar por um ângulo pouco frequente e, de certo modo, metaforiza o procedimento metodológico de Michel de Certeau, que, em seus escritos, evidencia a tendência de olhar a história a partir dos ordinários, dos rejeitados pela ordem dominante, uma lógica que inverte grande parte dos estudos baseados no ponto de vista do superior, do elevado e do canônico. A analogia que empreendemos entre o romancista e o historiador mencionados permite-nos reconhecer no nosso objeto de estudo - a poesia singela e a prosa preciosista de Manoel Camilo dos Santos - um diálogo tácito com a literatura culta, um diálogo que se estabelece como um pedido de aceitação. Ao mesmo tempo em que inova esteticamente, busca uma reconfiguração do espaço do popular em relação à literatura culta.

Michel de Certeau propõe que o estudo contemporâneo sobre as expressões populares precisa ser conduzido por uma perspectiva que rompa com hierarquizações sociais estabelecidas, visto que “não é possível prender no passado, nas zonas rurais ou nos primitivos os modelos operatórios de uma cultura popular. Eles existem no coração das praças-fortes da economia contemporânea” (2007, p.87). Nas palavras do historiador, grande parte das pesquisas é conduzida por diretrizes etnológicas ou folclóricas, que retêm “objetos físicos ou linguísticos etiquetados em lugares de origem e em temas”, dados que são postos “na vitrina, expostos à leitura e destinados a disfarçar, sob ‘valores’ camponeses oferecidos à edificação ou à curiosidade dos cidadãos, a legitimação de uma ordem supostamente imemorial e ‘natural’ por seus conservadores” (CERTEAU, 2007, p. 89). A difusão de uma leitura construída sobre tal visão - reducionista e rotuladora - cristaliza imagens e convicções acerca do todo da matéria popular, desconsidera o dinamismo, a pluralidade, bem como a subjetividade de uma arte tida como rasa, plana, estanque e uniforme dentre outros atributos que a mantém na superfície de um discurso poético e à margem do que é compreendido como alta literatura brasileira.

No Brasil, em meados dos anos 60, após a publicação do primeiro volume de *Literatura Popular em Verso* pela Fundação Casa de Rui Barbosa, Adolfo Casais Monteiro observou uma nova situação a ser vivenciada pela literatura popular. Esse estrato desprivilegiado da literatura brasileira, desde aquele momento, deixaria de ser menosprezado ou ignorado, e passaria a ser um dos focos do olhar de sujeitos cultos e até mesmo mote de uma literatura culta.

Monteiro, na revista portuguesa *Ocidente*, escreveu: “É certo que uma nova medida será necessária, quando chegue o tempo de se por corajosamente o problema da sua relação com a literatura ‘culto’” (1965, p. 7). Com tal afirmação, o crítico discorria sobre o contato do

intelectual, sobretudo brasileiro, com a nova temática em voga a partir dos anos 30, quando temas populares como a vida interiorana, as práticas culturais e sociais, as mazelas de um espaço geográfico periférico, passaram a figurar na literatura culta. Ao recriar tal espaço enquanto matéria romanesca, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, dentre outros, permitiram que ele ultrapassasse os limites interioranos e figurasse nas capitais do país (MONTEIRO, 1965, p. 12).

Diante da perspectiva apresentada, o discurso de Monteiro reivindica à literatura popular brasileira a importância que a mesma possui no seu país natal, Portugal, espaço onde a literatura de caráter popular concentra em si o valor de uma literatura de base, de formação do sujeito leitor ou ouvinte, demonstrando com isso não apenas parâmetros diferentes no que tange à significação social e artística de tal literatura, mas outra nuance do conceito de popular. Na argumentação articulada em prol do reconhecimento de uma escrita à margem do cânone brasileiro, o crítico expressa:

É por tudo isto que haveria a dar à literatura popular do Norte e do Nordeste um lugar que ainda não lhe reconheceram as histórias da literatura brasileira, pois que a sua importância e significação somente têm sido postas em relevo por restrito número de “especialistas”, coisa que de certo modo pode explicar a dificuldade que havia em dela se tomar conhecimento até estes últimos meses, pelo menos nas grandes cidades do Sul, embora nas do Norte e Nordeste ela seja uma presença que dificilmente passará despercebida. Mas a verdade é que as convenções acadêmicas e toda a tradição “cultura”, não permitiriam, que, num passado ainda muito recente, se pudesse considerá-la “digna” de ser tomada em conta pelas histórias da literatura. E é ainda um reduzido sector da *intelligentzia* brasileira que já lhe reconhece a importância literária, embora alguns, porventura, pensando mais no seu valor sociológico, e nem bem se atrevendo a admitir que as produções orais dos cantadores do Nordeste sejam mesmo poesia. (MONTEIRO, 1965, p. 6).

Monteiro toca em questões cruciais no que se refere ao contato do culto com o popular: o juízo da tradição culta e a rejeição ao popular como “digno” de ser olhado, postura que viemos enfatizando ao longo deste estudo; além disso, o valor sociológico que firma, junto ao valor literário. É assim que o nosso olhar sobre o popular, orientado pelas referidas leituras, objetiva depreender as falhas, as invenções e os preconceitos explícitos ou velados dos agentes da literatura erudita em relação à literatura do povo.

Aqui, focalizamos nossa mirada sobre a obra de Manoel Camilo dos Santos. Tomamos a *Autobiografia do poeta*, um conjunto de folhetos, o manuscrito intitulado *O livro dos sete*

*episódios de Manoel Camilo dos Santos*³³, bem como algumas entrevistas realizadas com Manoel Camilo, como o corpo de ideias que permitirão “reconstruir” esse sujeito face ao seu entorno, possibilitando-nos esboçar suas convicções, suas aspirações, além de depreender como o referido artista é considerado pelos agentes da literatura culta. Delineamos o modo como o poeta vê o culto e o popular e a sua arte a circular dentro desses campos de força. Nessa empreitada, grande parte da leitura será possibilitada pela voz e escrita do próprio poeta e, por vezes, contrastada com as vozes dos seus pares na arte da cantoria ou da poesia dos folhetos.

3.1 O campo de lá e o campo de cá: transgressões

O campo de lá e o campo de cá ganha nome a partir dos versos compostos por Patativa do Assaré, em *Cante lá que eu canto cá* (1978). Nessa obra, no corpo de poemas que a integram, Patativa contrapõe dois estratos culturais como espaços demarcados que, do seu ponto de vista, parecem intransponíveis, o culto e o popular:

Poeta cantô de rua
Que na cidade nasceu
Cante a cidade que é sua
Que eu canto o sertão que é meu.

Se aí você teve estudo,
Aqui, Deus me ensinou tudo,
Sem de livro precisá.
Por favor, não mexa aqui
Que eu também não mexo aí
Cante lá, que eu canto cá. (PATATIVA DO ASSARÉ, 1999, p. 25).

É marcante, nos versos de Patativa, a resignação acerca do espaço social destinado ao poeta rude radicado no sertão, em contraste com o homem citadino e estudado, lugar que é fixado pela própria voz poética, marcando uma tomada de posição consciente, embora radical. Entre o culto e o popular, cada estrato tem a consagração que lhe é cabida em seu ambiente

³³*O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos* (1985), um livro datilografado e jamais publicado, é parte integrante do acervo bibliográfico da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, presidida por Gonçalves Ferreira da Silva e localizada na cidade do Rio de Janeiro.

específico, as matérias que domina e, diante dessa postura, parece incapaz de cantar o que lhe é alheio.

Mas será essa posição uma constante? No campo da poesia popular, o que é um artista consagrado? Sabemos que nessa poética tão regrada, alguns aspectos são preponderantes para garantir a estima de determinado artista. Primeiramente, ganha destaque a aceitação pelos próprios pares; logo em seguida, a eloquência narrativa; a sonoridade dos versos, cuja rima deve facilitar a assimilação e memorização da história narrada; no caso das pelejas, a rapidez do improviso, bem como a atividade performática; finalmente, em qualquer de seus subgêneros, o conteúdo dos versos: histórias fantásticas, grandes feitos de cangaceiros e de figuras religiosas, acontecimentos marcantes ligados a fatos circunstanciais, políticos, etc., dentre uma variada gama de temas.

Ao contrastarmos Manoel Camilo dos Santos e Patativa do Assaré, fica evidente a impossibilidade de fixar ambos os poetas, praticamente contemporâneos, como sujeitos compartilhadores de um mesmo pensar. Na poesia de Camilo, o “cá” e o “lá” complexificam-se. Cá e lá devem (con)fundir-se a ponto de permitir o trânsito do poeta entre um e outro campo, portanto, perdem o caráter dicotômico fixado desde a poesia romântica e já relido por tantos artistas da palavra. Nessa discussão, é impossível desvincularmo-nos dos postulados de Mikhail Bakhtin e Carlo Ginzburg acerca da circularidade da cultura. No “microcosmo” da literatura popular, visualizamos um empreendimento variado de estratégias com vistas a ultrapassar categorias cristalizadas por uma cultura dominante. Manoel Camilo transpõe, vez por outra, a “jaula flexível”³⁴ da cultura e circula, principalmente, no espaço do povo, mas também no espaço elitizado, evidenciando o diálogo do cá e do lá. O poeta, entusiasmado pelo desejo de ascensão, lança mão de estratégias manifestadas na estilística de suas produções literárias e ainda em um comportamento social que lhe coloca em contato com os sujeitos ligados a cultura hegemônica. Assim, relativiza a solidez das fronteiras do literário.

A poética de Camilo transcende o simples desejo de expressar em versos o cotidiano do espaço social habitado pelo artista. Ainda que esse traço esteja perfeitamente esboçado na sua poesia, o que visualizamos é o delineamento de uma “persona” que busca adaptar-se e ser incluída na literatura culta por meio do compartilhamento de códigos alheios à categoria a qual pertence, códigos relativos a um grupo que faz dele um elemento externo. Esse aspecto está impresso na linguagem empregada, assim como nos temas e recursos que o poeta busca

³⁴Ginzburg define a circularidade da cultura por meio da metáfora da “jaula flexível”: “Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um” (GINZBURG, 2006, p. 21).

fazer uso. Quando saímos dos limites da literatura e adentramos no terreno da sociologia, visualizamos com maior nitidez essa postura, bem como o conjunto de ações colocadas em prática pelo poeta, ações que se tornam mais compreensíveis a partir dos conceitos de *habitus*, de capital simbólico e de campo literário desenvolvidos por Pierre Bourdieu. Tais noções, quando aplicadas ou “detectadas” na obra de Manoel Camilo, revelam as estratégias que o poeta lança mão para ganhar notoriedade diante do público erudito³⁵ e marca uma reconfiguração do popular no terreno da literatura culta.

O universo artístico definido por Pierre Bourdieu, seja das artes plásticas ou da literatura, toma forma como um espaço marcado por uma historicidade, como um “campo de forças possíveis” que atua sobre todos os corpos, um campo de lutas e, em certo sentido, análogo a um jogo. Nele, é necessário manejar “o conjunto das propriedades” - no caso, literárias -, que constituem os trunfos que vão comandar a maneira de jogar, bem como o desenvolvimento do próprio jogo (1996, p. 24). Na metáfora do jogo, Bourdieu delinea um campo de poder – sujeito a modificações e rearranjos -, no qual é preciso dominar as regras para conquistar ou conservar o lugar dentro dele.

Conscientes desse movimento, nosso intuito é, ao delinear o diálogo entre a literatura produzida por Camilo e os argumentos sociológicos de Pierre Bourdieu, demonstrar como essa dinâmica desenvolve-se na trajetória do poeta popular. Identificar esse momento de ruptura representa apreender o movimento interno desse grupo, cujas diferentes posturas já estão evidentes em Camilo e Patativa do Assaré. Dessa forma, observar o grupo a partir de Manoel Camilo dos Santos representa realizar uma nova “educação sentimental” no que tange à literatura popular, permite romper com a visão nostálgica e observá-la a partir das práticas sociais (intencionais) do poeta e editor. Sendo assim, percebemos que, contrariando a lógica popular, as mudanças não mais ocorrem por obra do acaso ou pelo “dom” de Camilo, mas pelo trabalho, uma *práxis* compreendida como uma ação consciente de quem visa a ascender culturalmente, visto que se encontra em um espaço social que julga insuficiente para si.

³⁵ No contexto em que Manoel Camilo dos Santos está radicado, o modelo de homem culto é bastante amplo: é visto no político, passa por professores e pesquisadores da matéria popular e estende-se até os escritores renomados com quem o poeta simpatiza ou possui algum contato. Esse público figura em seus constantes agradecimentos nas capas de folheto; no conteúdo desenvolvido em certos livrinhos; nos livros *Autobiografia do poeta* (1979) e *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*, como prefaciadores ou como figuras homenageadas.

3.2 O voo a São Saruê, o sintomático espaço utópico

Tratar de Manoel Camilo dos Santos sem mencionar o poema mais expressivo de sua autoria é impossível, por isso, por ele começamos a esboçar o nosso o delineamento do artista. O misterioso São Saruê, que encantou Orígenes Lessa³⁶, chama a nossa atenção pelos mais diversos motivos: a ludicidade, a utopia, as imagens poéticas, a proximidade com o mito da Cocanha, a misteriosa fonte motivadora e a busca de um espaço digno para o poeta. O Saruê ainda contribui na forma de um registro que possibilita compreender os anseios do artista e como um documento que permite vislumbrar tanto as influências inexplicadas quanto o alcance da obra do poeta popular. Esse poema, como é de praxe na poética de Camilo, parece fazer alusão a temas aparentemente distantes do contexto de produção da literatura popular, visto ser evidente a sua matriz europeia, além de motes circulantes entre os meios eruditos. Assim, as influências que, na *Autobiografia do Poeta*, tornam-se aparentes na forma de uma retórica retorcida, em *Viagem a São Saruê* fazem-se presentes por meio da temática.

Sabemos que as heranças da literatura medieval europeia, tanto oral quanto impressa, tanto culta quanto popular, estão enraizadas na literatura popular do Nordeste do Brasil. Uma aproximação consolidada pelo período colonial, pelas constantes invasões francesas, holandesas e portuguesas no território brasileiro, que, certamente, carregaram consigo versos e narrativas memorizadas ou na forma de livros e folhetos: a literatura de *colportage*, as folhas volantes ou os *pliegos sueltos*, dentre as denominações mais correntes. Desse modo, elementos da cultura europeia passaram do registro oral ao escrito, sendo assimilados como tradicionais, circularam na colônia, permanecendo vivos através dos tempos e servindo de inspiração e de modelo narrativo para a sociedade que aqui se consolidava.

Com vistas nesses aspectos, verificamos, no *Fabliau* francês, cujos versos tematizam o país da Cocanha - um mito medieval que ilustra a existência de uma terra de fartura, de abundância, de deleite constante e de juventude; uma espécie de paraíso terrestre sem uma localização precisa -, a possível fonte para o desenvolvimento do dito popular “Só em São Saruê onde o feijão brota sem chovê”. Esse mito consolida-se como o mediador entre a versão medieval e a versão nordestina intitulada *Viagem a São Saruê*, de autoria de Manuel Camilo dos Santos, publicada em forma de folheto na cidade de Campina Grande, em 1956.

³⁶ Orígenes Lessa demonstra forte ligação com o folheto *Viagem a São Saruê*. Além das entrevistas que utilizamos como aporte, outro elemento que evidencia esse fascínio trata-se do livro *Aventura em São Saruê*, de autoria do referido crítico e escritor. Na narrativa, embora Camilo seja mencionado e ganhe expressão como personagem detentor de uma sabedoria oral, não há um esclarecimento de que a obra se baseia em seu folheto.

3.3 O paraíso da Cocanha: do medieval ao moderno

Peter Burke (2010, p. 259) define a Cocanha como uma visão da vida tal qual um longo Carnaval, e o Carnaval, por sua vez, como uma Cocanha passageira, com o mesmo destaque sobre a comida e as inversões. Sendo assim, o país da Cocanha firma-se como um espaço de deleite constante, que se dá de forma visual, alimentar e corporal. A festa do Carnaval era realizada por todas as camadas da população, caracterizada pela inversão das classes sociais, representadas pelas vestes e pelos atos dos participantes. Os sujeitos das camadas mais baixas vestiam-se como clérigos, nobres, príncipes e reis, sendo coroados durante a festa e destronados ao seu término. Os nobres, por sua vez, vestiam-se de andarilhos, com roupas simples e agiam como tal. Toda a ordem era subvertida e a falta de leis imperava durante o curto período. Assim, o ato de comer além da conta, a licenciosidade sexual e as brincadeiras permanentes “institucionalizavam-se” como a prática comum nesse período (BURKE, 2010, p. 18; BAKHTIN, 2008, p. 10).

É com base em tal ideia que podemos associar a Cocanha ao Carnaval, sobretudo nas suas versões europeias. No caso do *Fabliau* francês, datado do século XIII, que utilizamos como *corpus*, a expressão de gozo permanente dos indivíduos que são conduzidos ao mítico país reforça a proximidade com os ritos do carnaval. No entanto, caracteriza-se como a experiência individual de um sujeito “privilegiado” que visita a terra da abundância, conforme visualizamos nos versos que compõem o *fabliau*: “Ao apóstolo de Roma,/ fui pedir penitência,/ ele me enviou a uma terra/ onde eu vi muitas maravilhas” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.22). Os versos expõem a visão do mundo medieval, própria de um sujeito que socialmente é conduzido a sentir-se um pecador, julgado por um cristianismo tirânico, que vê, no homem, o fruto do pecado e um disseminador de práticas imorais, portanto, como um constante transgressor das leis divinas.

Na voz do sujeito lírico, visualizamos a postura do homem em busca da redenção de seus pecados, entretanto, o sujeito que se prostra em busca de penitência é enviado a um espaço inimaginado. A terra é nomeada e definida pelo sujeito lírico: “O nome do país é Cocanha;/ lá, quem mais dorme mais ganha” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.22). Com tal caracterização, percebemos a inversão própria do carnaval como traço definidor de um ambiente cujo sono, metaforizando o ócio, é uma atividade gratificante. Portanto, fica claro que, ao ser enviado para um lugar com tais predicados, ao invés de punição, o sujeito recebe uma graça.

A descrição espacial menciona a abundância da terra, onde a bebida simbolicamente sagrada faz-se presente em forma de rio: “Corre um riacho de vinho./ As canecas aproximam-se dali por si sós,/ assim como os copos/ e as taças de ouro e prata” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.24). Nessa imagem, percebemos a natureza generosa da Cocanha, lugar onde o vinho corre pronto, onde não é necessário nenhum cansaço físico do homem a fim satisfazer a sua vontade. Da mesma forma, o alimento está em toda a parte e “basta pegar a seu bel-prazer” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 24). Essa fartura opera numa lógica invertida e, ao invés de uma apologia à preguiça, parece tornar os habitantes menos gananciosos, pois tudo é dado de forma gratuita, e estes explicitam apenas o gosto de desfrutar daquilo que lhes é oferecido. Isso induz a um comportamento díspar em relação às sociedades medievais: “Sem pagar sequer uma moeda/ as pessoas lá não são vis,/ são pelo contrário virtuosas e corteses” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.25). Portanto, percebemos que não representa o simples ócio, mas a experiência de usufruir de um ambiente de fartura, aproveitá-lo sem o trabalho humano inclinado de acúmulo de riqueza e do fazer de guerras.

O gozo e o clima festivo é uma constante no país da Cocanha. A existência das comemorações quadruplicadas reforça a postura alegre do povo que lá habita, reforçando a ausência de trabalho e o bem-estar constante: “Quatro páscoas tem o ano,/ e quatro festas de São João./ Há no ano quatro vindimas,/ feriado e domingo todo dia” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.25-26). Desse modo, a perenidade da atmosfera de festa é reiterada pela disposição física dos habitantes: “A Fonte da Juventude/ que rejuvenesce as pessoas/ e traz outros benefícios./ Lá não haverá, bem o sei,/ homem tão velho ou tão encanecido,/ nem mulher tão velha que,/ tendo cãs ou cabelos grisalhos,/ não volte a ter trinta anos de idade, se à fonte puder ir” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.30). Portanto, a disposição para o usufruto dos inúmeros prazeres oferecidos pela Cocanha dá-se na forma de um temperamento psicológico, o desejo de vivenciá-la, mas também físico, proporcionado pela juventude permanente.

Com uma geografia que revela tantas maravilhas, “Certamente é muito louco e ingênuo/ quem pôde entrar naquela terra/ e de lá saiu” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.30). Por isso, apesar de contar com entusiasmo a existência de tal lugar, o sujeito lírico apresenta um tom queixoso por ter conhecido o país da Cocanha e de lá ter saído e não mais encontrado o trajeto de volta.

Quando nos detemos no conteúdo dos versos que torna plástica a geografia da Cocanha, percebemos a proximidade com o relevo do país São Saruê, versão nordestina do mesmo mito. Assim, a interconexão entre ambos torna-se evidente e ilustra como as antigas

expressões poéticas medievais são retomadas e permanecem quase inalteradas nas manifestações da literatura popular do Nordeste.

Na perspectiva de Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995, p. 35), a “literatura popular brasileira, oral e escrita, em particular no Nordeste, não é composta dos versos, de relíquias e vestígios, pacientemente recolhidos antes de desaparecer para sempre: é uma poesia viva e atual”. Nessas circunstâncias, está inserida em um tempo que tem por condição a mudança contínua. A pesquisadora ainda ressalta que a ampla gama poética recitada, cantada, improvisada ou escrita, traz à luz “a complexidade das relações possíveis entre a voz e a escritura, entre tradição e criação” (SANTOS, 1995, p. 35). Portanto, delineia o terreno em que a literatura medieval e também a popular nordestina solidificam-se como uma atividade *performática* em que, pautados nas fórmulas existentes, o dinamismo da voz permite as inovações e improvisos tão presentes na poesia do Nordeste.

Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 46) observa o lugar da criação na arte poética e explica as constantes e as novidades nos folhetos de cordel. Para a crítica, ao depararmos com os contos populares e os folhetos, atribuímos à tradição oral a ideia de originalidade. Essa atitude, passível de contestação, pode ser assimilada e compreendida se considerarmos que “existem categorias de expressão, situações narrativas que se mantêm (...) sempre prontas a aparecer e que formam uma espécie de virtualidade, que podemos chamar de a grande matriz oral”. Tal matriz tem origem em uma “ancestralidade de enredos, de situações, que se perdem nos tempos e que, diante de nós, em dado momento, como por um milagre, se articulam de repente”. Nesse processo, a literatura popular permanece viva e delineada por uma oralidade mista³⁷ ou de uma matriz impressa.

Ao referir-se ao contexto carolíngio retomado pela literatura popular, Jerusa Pires Ferreira destaca aspectos que podem ser transpostos para o contexto que observamos:

Está-se consciente da precariedade de distinções já tão colocadas entre a literatura popular e culta, como é o caso de outras formas de expressão artística, vendo-se sempre aberta a possibilidade de uma se transformar em outra, sucessivamente. Tem-se, além disso a percepção de estar diante de texto-letra, que se oferece como resultado de um complexo percurso sociocultural, equilibrando-se entre os andamentos de vai e vem do culto ao popular e vice-versa, em alternâncias. (FERREIRA, 1993, p. 11-12).

³⁷ Valemo-nos desse conceito de acordo com a proposição de Paul Zumthor, teórico que define a oralidade mista como uma situação em que o oral coexiste com o escrito (1997, p. 37).

Com tal afirmação, a autora enfatiza um ponto importante tanto para o olhar que direcionamos à figura de Camilo quanto para a análise comparativa entre as diferentes versões de um mesmo tema: o trânsito entre o popular e o letrado, além do percurso que a utilização dos temas permite esboçar. O mito da Cocanha converte-se em um exemplo desse processo, pois mesmo expresso em diversas línguas, em diferentes contextos históricos e geográficos, mantém, na sua essência, o desejo utópico de igualdade social, uma temática sempre atual em qualquer sociedade em que as divisões classistas sejam norteadoras.

Ferreira (1993, p. 15-16) explica a retomada de temas tradicionais pela literatura popular como fruto de uma teia de textos bastante complexa, de seu constante recontar, “da produção do texto à sua ‘reconnaissance’ à coadjuvância de várias realizações até a decantação do apontado imaginário sertanejo, e daí para as criações que se originaram e ainda se originam”. Assim, a partir dessa aproximação, ressaltamos as técnicas inovadoras da poética popular em relação às normas tradicionais, ao mesmo tempo em que evidenciamos os motivos que possibilitam essa permanência.

3.4 Ares de Cocanha no país São Saruê

Tomando como objeto o folheto popular *Viagem a São Saruê* em contraste com o *fabliau* francês que versa sobre a Cocanha, é possível ilustrar como os traços medievais estão delineados. O folheto nordestino ilustra a manutenção de um tema medieval bastante difundido na literatura tradicional e popular: o mito do país da Cocanha, cuja representação estética está datada desde o século XIII. Esse lugar mítico criado na Idade Média perpassa várias civilizações até chegar ao nordeste brasileiro no século XX, e mais uma vez é retomado, como de costume, por uma sociedade que carece daquilo que é básico para a existência humana. Estimulada pelo desejo de suprir as suas carências, a terra é construída como um espaço utópico de fartura e de abundância, com rios de leite e montanhas de rapadura, conforme a versão nordestina, retratada por duas vezes no cinema, no documentário de Vladimir Carvalho, intitulado *O país São Saruê* (1971), que apresenta a relação do homem rural com a terra; e *O homem que desafiou o diabo* (2007), de Moacyr Góes, apresentado como o espaço buscado por Ojuara. Comprovando a importância do folheto no seio da literatura erudita, foi fonte de inspiração para Orígenes Lessa, no livro infanto-juvenil *Aventura em São Saruê* (1983).

Hilário Franco Junior (1998) traça um panorama sobre o mito e explica que a permanência do tema justifica-se no fato de a Cocanha ser “um mosaico mítico”, cujo sucesso pauta-se na materialização terrestre de “uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro as expectativas do presente” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 10). Sendo assim, consolida o traço carnalizante que se mantém desde a versão francesa, quando situa em um país fictício a realização de desejos latentes, como a satisfação alimentar e inexistência de classes sociais.

Franco Junior expõe, por outro lado, que, em diferentes contextos de produção, o mito foi visto de forma negativa pelo fato de estimular o ócio, a preguiça em tempos de florescimento da economia burguesa, de estimular revoltas populares, os saques, a fim de conquistar a sonhada abundância. Essa atitude subversiva da ordem estimulava o exílio no campo, um campo de climas severos, de invernos e verões rigorosos; espaço em que o mito é ambientado em várias expressões, portanto, uma evidência de retrocesso.

Um traço substancial nas várias versões é a satisfação física e o bem-estar que o espaço proporciona, representando a voz de uma camada à margem, que reivindica um estado de igualdade e de prosperidade. Além disso, ao mesmo tempo em que tecem a crítica à exploração pelo trabalho, as narrativas sobre a Cocanha apresentam também o tom burlesco e a capacidade de fazer rir (FRANCO JUNIOR, 1998, p.10), presentificado pelo deleite que invade o visitante ao estar no ambiente.

É nas pequenas nuances, nos traços que colocam Manoel Camilo dentro da sua narrativa que nos detemos. Os versos populares do folheto demonstram traços recorrentes do país da “Cocanha” na versão nordestina denominada país “São Saruê”. Essa nomenclatura surge como um traço inovador, visto que em outras variantes do mito o nome original é mantido. O espaço é construído com base no maravilhoso, com recursos da imaginação do poeta, o próprio sujeito lírico que “protagoniza” a ação: “DOUTOR mestre pensamento/ Me disse um dia: - você/ Camilo, vá visitar/ O País ‘SÃO SARUÊ’/ Pois é o melhor lugar/ Que neste mundo se vê”. (SANTOS, 1964, p. 555)

É interessante enfatizar que a viagem ao país da fartura mostra originalidade se observamos o meio de transporte utilizado nas várias versões da Cocanha. Em grande parte delas, o percurso até o espaço fictício é feito por estradas ou pelo mar, no entanto, na versão brasileira, a viagem imaginária é feita pela sugestão do “Doutor mestre pensamento”, evidenciando, portanto, uma marca de inovação. A esse respeito, Lawrence Flores Pereira (2009) enfatiza que, na literatura popular, a “concepção demiúrgica em que o poeta se imagina como um deus ou um gênio flutuante” mostra um matiz no folheto de Manuel

Camilo dos Santos, ressaltando a capacidade inovadora do cantador nordestino ao inspirar-se na utopia de uma terra de fartura. Leda Tâmega Ribeiro explica que o voo por meio do pensamento é passível de uma explicação simbólica:

O desejo de livrar-se das peias que o limitam e subjugam, que o mantém ancorado à terra, e a vontade de integrar a espontaneidade e a liberdade simbolizadas pelo “voo mágico” radicam, assim, na própria essência do ser humano. O voo significa uma ruptura, mas significa também um ato de transcendência, um desejo de superação “pelo alto” da própria condição humana traduzindo uma ruptura ontológica. Se aplicarmos a simbologia do “voo mágico” ao voo do poeta em direção a “São Saruê”, verificamos que, de fato, trata-se aqui de abolir a condição humana atual de desgraça e miséria, onde a ameaça da Morte é representada pela seca e pela fome. É imperativo para o sertanejo nordestino buscar transcender sua abominável condição. Se não pode livrar-se do seu cotidiano massacrante, tenta fugir dessa realidade através do voo fantástico – tão veloz quanto o pensamento – é uma opção que ninguém lhe pode frustrar. (RIBEIRO, 1985, p. 134).

O maravilhoso presente nos versos é corroborado pelas constatações de Jerusa Pires Ferreira, quando a crítica enfatiza que, nos poemas de cordel, baseados em diferentes expressões literárias: “há uma espécie de malha do conto maravilhoso conduzindo os esquemas narrativos; comparando-os, passo a passo, veremos que, se estão diretamente ligados, vão se cumprindo em cada um dos textos soluções poéticas diferenciadas” (FERREIRA, 1995, p. 49). Assim, o esquema narrativo parece ser mantido, conduzindo o poeta na sequência de ações, porém, no desfecho, vemos o espaço para a inovação, que oferece uma nova solução para um enredo comum.

A respeito da forma adotada na expressão poética, ressaltamos o uso da sextilha heptassilábica como um modelo próprio dos versos populares, uma constante-rítmica (CASCUDO, s.d., p. 18) na literatura de cordel que se consolida como um traço inovador quando consideramos os gêneros anteriores que deram materialidade ao mito, na forma prosaica e nos versos de variadas metrificações e estrofações.

Observando a composição da obra, vemos que o passeio pelo país “São Saruê” ocorre na primavera, estação que simboliza a fertilidade, a abundância, o período harmônico que sucede o inverno. Tendo como meio de transporte o próprio pensamento, a visão onírica do espaço sugere um voo pela geografia do Saruê e, nesse movimento, vemos as surpresas do sujeito que se depara com a cidade: “Mais adiante uma cidade/ como nunca vi igual /toda coberta de ouro /e forrada de cristal /ali não existe pobre / é tudo rico em geral” (SANTOS, 1964, p.556).

Conforme Leda Tâmega Ribeiro (1985, p. 103-104), na literatura de cordel, “a cor local é bastante carregada”, fato que não surpreende quando se trata desse gênero poético. O poeta, assumindo-se como um porta-voz dos desejos e aspirações do seu público, verseja aquilo que o povo deseja ouvir, rimando os temas eleitos como forma de alegrar, instruir, divertir, de acordo com a função que lhe cabe, mas ainda para expressar “as dores e as tristezas de sua gente”. Por tal motivo, o mito da idade do ouro apresenta elementos regionais e situações cotidianas da vida da gente sertaneja. O mundo edênico de São Saruê expressa a “ilusão de reverso da realidade de penúria, doença, abandono e morte que fere o homem do Nordeste”. Com base nessa perspectiva, os elementos caracterizadores do paraíso sonhado são a abundância de alimentos e de vestuário e a riqueza em forma de dinheiro ou de metais preciosos.

Camilo, no papel de sujeito lírico, tece juízos a respeito das classes sociais e define o espaço como opulento, porém de igualdade social, um desejo que se mantém desde as primeiras versões sobre a Cocanha. Tal igualdade parece condicionar o efeito carnavalizante presente na obra, visto que a viagem ao país São Saruê proporciona a concretização da inversão de uma ordem social. O homem pobre goza de fartura, de descanso e de reconhecimento na sociedade, corroborando a “visão da vida como um longo Carnaval” (BURKE, 2010, p. 259) no espaço cocaniano e, por extensão, o Saruê. Por esses motivos, a imagem do povo é algo que deixa o sujeito maravilhado, pois contrasta com o estereótipo do sertanejo tristonho, calado, de corpo frágil: “Quando avistei o povo/ fiquei de tudo abismado/era um povo alegre e forte/sadio e civilizado /bem tratável e benfazejo/ por todos fui abraçado” (SANTOS, 1964, p. 556).

Um fator que se mantém desde o mito da Cocanha até o folheto analisado trata-se do trabalho como uma atividade dispensável. O alimento provém sem a intercessão do homem, portanto, o cultivo da terra, a fertilização e colheita são desnecessárias, visto que nos trigais nascem pães, assim como nas versões medievais os porcos desfilam assados com facas cravadas no corpo, prontos para serem ingeridos. Desse modo, vemos um culto à prosperidade e à “preguiça” constante, mencionado pelo sujeito: “O povo em ‘São Saruê’/ tudo tem felicidade / passa bem, anda decente / não há contrariedade /sem precisar trabalhar / e tem dinheiro à vontade” (SANTOS, 1964, p. 556).

A afirmação de Camilo parece ressaltar o aspecto do trabalho como prática firmadora de classificações dicotômicas como empregado e patrão, rico e pobre, entre outras. Nesse sentido, a inexistência do trabalho anula as fronteiras entre o possuído e o despossuído, permitindo um nível de igualdade entre os habitantes do São Saruê. Aliado à fartura e ao gozo

permanentes, práticas idolatradas pelo homem, como o acúmulo de bens, têm sua importância relativizada e perdem o caráter que a sociedade burguesa e moderna concedeu-lhes.

Um traço que surpreende o leitor é a constituição da geografia, um relevo comestível, que induz o homem ao consumo e ao deleite, à saciedade que parece não existir na realidade vivida. No espaço em que o ócio é a prática corrente, o ato de comer torna-se a atividade mais prazerosa para o sujeito e reforça o traço carnavalesco do mito, corroborado pela imagem extasiante da geografia do Saruê: “As pedras em ‘São Saruê’/ são de queijo e rapadura / as cacimbas são café / já coado e com quentura / de tudo assim por diante / existe grande fartura” (SANTOS, 1964, p. 556).

Nesse lugar de deleite permanente, a passagem do tempo é reversível, pois, conforme ilustra o sujeito lírico, “Lá tem um rio chamado/ o banho da mocidade/ onde um velho de cem anos/ tomando banho à vontade/ quando sai fora parece/ ter 20 anos de idade” (SANTOS, 1964, p. 557). Sobre esse aspecto Franco Junior ressalta que o São Saruê, assim como as várias versões do lugar imaginário, não se constitui como uma terra de crianças ou jovens, mas de idosos, remoçados pelo banho no rio da juventude. Assim entendemos que o Saruê parece ser um espaço destinado àqueles que vivenciaram as agruras da vida sertaneja, por consolidar-se uma espécie de eternidade edênica a ser gozada.

A pesquisadora Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 47) salienta que os textos impressos inspiradores dos poetas “funcionam, não somente como motes, mas também como ‘ponto de apoio’ para cada nova criação ou uma série de poemas que em conjunto formam os ciclos”. No entanto, há espaço para a inovação. Assim, um fator de expressiva mudança em *Viagem a São Saruê* reside na ausência de versos que exaltem a liberdade sexual tipicamente expressa nas variantes do país da Cocanha, como as fontes francesa e inglesa. Na versão brasileira, o deleite dá-se de forma visual, quando o cantador “enche os olhos” com as maravilhas da terra, um traço que possivelmente explique-se na poética do próprio cordel como gênero, onde há uma divisão temática dos versos, residindo o objeto de estudo no ciclo maravilhoso e o tema do gozo sexual, no ciclo cômico, satírico e picaresco conforme a classificação elaborada por Ariano Suassuna (2007, p. 256).

O lugar da poesia é um dado relevante a ser enfatizado: sabemos que as sociedades em desenvolvimento viram no poeta um ocioso e desvincularam a sua atividade da categoria de trabalho. Entretanto, o Saruê parece reivindicar a importância da poesia como arte:

Tudo lá é festa e harmonia
 amor, paz, bem-querer, felicidade
 descanso, sossego e amizade
 prazer, tranqüilidade e alegria
 na véspera d'eu sair naquele dia
 um discurso poético lá eu fiz
 me deram a mandado do juiz
 um anel de brilhante e de rubim
 no qual um leteiro diz assim:
 - feliz é quem visita este país. (SANTOS, 1964, p. 558).

Visualizamos o novo e o tradicional orbitando no cenário mitológico do Saruê, entrando e saindo dos limites dessa poesia conforme o arbítrio do artista. No entanto, vale lembrar que uma há uma explicação de cunho sociológico para a releitura da Cocanha, que firma o inegável paralelismo entre a versão medieval e a brasileira: “o contexto arcaizante do Nordeste brasileiro de meados do século XX constituía-se em terreno propício para a reemergência da temática cocaniana” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 13), por isso, as narrativas orais herdadas de metropolitanos ou de invasores holandeses e franceses permaneceram quase inalteradas.

Sendo assim, compreendemos que esse tema difundido no panorama nacional foi mantido na memória e solidificou-se graças às iniquidades sociais presentes desde o Brasil colônia, acentuaram-se e privilegiaram certas regiões, deixando outras abandonadas à própria sorte, portanto, confirmando a posição do crítico anteriormente citado. É a partir dessa percepção que Leda Ribeiro ressalta que:

Cultivar a ilusão da idade de ouro reveste na literatura popular do Nordeste um sentido muito mais profundo do que poderia alcançar em qualquer outro tipo de literatura. O povo miserável e esquecido da região tem sido castigado, em suas sucessivas gerações, por toda a sorte de calamidades e provações impostas tanto pelos caprichos de um clima impiedoso, quanto pelo desleixo e insensibilidade dos poderes públicos. (RIBEIRO, 1985, p. 127).

Assim, verificamos a proximidade do mito do país da Cocanha difundido na literatura europeia e a sua variante brasileira, composta por Manuel Camilo dos Santos. Há alguns traços inovadores como o nome atribuído ao lugar, a viagem imaginária e a métrica particular do cordel. No entanto, a visão do mundo presente nas versões assegura o fundo comum e reivindica a necessidade de um espaço de igualdade entre os homens, ainda que utópico.

Percebemos, portanto, que mesmo desconhecendo a fonte primeira do mito, o poeta evidencia a permanência e a importância da visão do mundo utópica dentro do contexto sertanejo, uma presença viva e inspiradora. A conservação de tal temática parece receber uma explicação apropriada nas palavras de Leda Ribeiro, quando a pesquisadora destaca que a poesia consolida-se como uma espécie de mediação entre a realidade rasa e a transcendência confortante. Para a autora, a magia da palavra bem como a faculdade criadora da linguagem poética permitem a superação de uma situação estarrecedora. É a poesia que permite “romper as correntes que a prendem a essa realidade adversa, atingindo, assim, um outro plano ontológico. É aqui que a figura do poeta popular ganha toda a sua dimensão” (RIBEIRO, 1985, p.134-135). Do mesmo modo, Leda Ribeiro expõe a poesia como a forma de expressão inerente ao homem capaz de trazer ao mundo “os apelos profundos da imaginação, do mesmo modo que a linguagem natural responde aos apelos da razão” (1985, p. 135).

Pelos aspectos referidos, é possível perceber a presença inegável do mito da Cocanha no imaginário do homem sertanejo. Essa conexão mantém o mesmo efeito carnalizante dos versos medievais no folheto do poeta brasileiro. No entanto, tal carnalização toma forma para conceder ao sujeito privado de uma realidade confortante a possibilidade de gozar de uma existência prazerosa no mundo, o inverso daquilo que vivencia. Notamos a criatividade e as reivindicações do poeta balizadas pelos seus valores, ao mesmo tempo em que vemos o antigo e o moderno em perfeita harmonia. Em *Viagem a São Saruê*, Manoel Camilo dos Santos expõe a relação entre o universo erudito e o universo popular mediados pela temática utópica, uma das formas com que logra unir espaços aparentemente antagônicos. Ciente disso, é por meio da arte que o poeta tenta transpor espaços com vistas a ganhar reconhecimento pelo talento enquanto poeta.

4. AUTOBIOGRAFIA DO POETA: NASCIMENTO, PREDESTINAÇÃO E APOGEU

O encontro com certos poetas populares evidencia a incompletude de uma leitura generalista, assim como as falhas presentes em certos juízos emitidos em relação à poesia popular enquanto expressão literária. Aqui, grande parte da “leitura” ou da “construção” de Manoel Camilo dos Santos embasa-se na sua voz e na sua escrita enquanto sujeito que se projeta dentro da sua obra e constitui-se como uma alteridade, o outro que gostaria de ser.

Rodolfo Coelho Cavalcante tem a função de apresentar “O autor” na primeira parte da *Autobiografia*. Cavalcante ressalta aspectos que, apesar de exagerados, reforçam a importância de Camilo no seu espaço sociocultural:

Manoel Camilo dos Santos é um dos mais afamados poetas do Nordeste brasileiro. Os seus versos têm a magia encantadora da divina inspiração, os seus livros são veículos de instrução ao povo. Não sabemos se Manoel Camilo é trovador popular, jornalista ou se é um poeta clássico, pois as suas obras valem tudo isso ao mesmo tempo.

[...] Como trovador Camilo tem a honra de ser um dos que mais se aplicam para mostrar aos seus leitores versos de uma perfeita metrificacão, como poeta clássico Camilo se oculta na sua modéstia se dizendo trovador popular, como jornalista brilha o fulgor da sua inteligência nas arrojadas crônicas das suas obras poéticas, como é o caso deste livro [...]. (CAVALCANTE, 1979, p. xi-xii).

Observar a obra de Manoel Camilo dos Santos a partir de sua *Autobiografia* assemelha-se a olhá-lo com uma lupa que, ademais da matéria biográfico-poética apresentada, permite-nos ver as minúcias, as peculiaridades em relação a toda uma conjuntura estética do interior do Nordeste. Um olhar que individualiza o poeta e traz à tona aspectos que desfazem a ideia generalista de que a poesia popular é um todo maciço.

Contrariando a prática da cantoria, o conjunto da obra de Manoel Camilo dos Santos é a expressão de uma voz que se dirige a um público amplo, abarcando desde o homem simples do interior da Paraíba, local onde foi emitida, até o sujeito capaz de legitimá-la, o leitor culto da *Autobiografia* publicada na capital do estado pela editora da Universidade Federal da Paraíba. Consciente do esforço que essa tarefa implica, Camilo empenha-se para falar a língua dos doutos, porém parece desconsiderar que a sua expressão possa ser interpretada como um arremedo. Diante da sua enunciação, vemos, na retórica, o elemento que dinamiza a sua

poesia, capaz de dotar as criações de lirismo ou de jocosidade, mesmo quando o propósito é sério.

Uma das perspectivas mais relevantes sobre o gênero autobiográfico foi exposta por Philippe Lejeune que, inicialmente, define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade” (2008, p. 49). Tal definição é compreendida como um lugar comum em relação ao gênero autobiográfico, entretanto, é o ponto de partida para que outras questões sejam retomadas, discutidas e aprofundadas pelo teórico.

Na reflexão sobre o texto autobiográfico, Lejeune classifica-o como qualquer escrito regido por um pacto em que o autor propõe ao leitor um discurso sobre si, mas também uma realização particular desse discurso, um texto que deverá responder à pergunta “como me tornei assim?” (2008, p. 54). No que se refere à trajetória *sui generis* do poeta Manoel Camilo, a autobiografia contribui com elementos que elucidam esse percurso, não com total precisão, visto que comporta ainda a expressão de uma voz poética em primeira pessoa que narra fragmentos selecionados de sua vivência. Apesar da narração seletiva, a autobiografia fornece informações que, aliadas a outras passagens da obra ou a posicionamentos presentes na obra ficcional do autor, convertem-se em pequenos blocos que alicerçam e elevam a autoimagem do poeta, e ainda a imagem que o leitor pode construir dele.

A apresentação da obra, desde a sua capa, expõe o gênero ao qual o livro está fixado e se há uma necessidade de estabelecer um pacto de leitura nos gêneros autobiográficos (conforme apontou Lejeune), isso é determinado desde o primeiro contato com a obra em questão. De início, o leitor delineia a imagem que o autor tem de si: há um ego exaltado, traduzido imagetivamente na espécie de brasão que ilustra a capa do livro. Nas imagens dispostas de forma simétrica e envoltas por ramos de louros, as armas ou figuras do pretense escudo heráldico são substituídas pelas imagens de Camilo em trajes formais e que remetem a uma atmosfera de triunfo contextualizada desde o nascimento até os sessenta anos. Ao lado disso, há outro traço de extrema relevância, apesar de corrente nas publicações editoriais: a chancela de uma editora renomada impressa na capa do livro. Isso configura-se como outro elemento, talvez este, sim, a evidenciar o triunfo do artista:

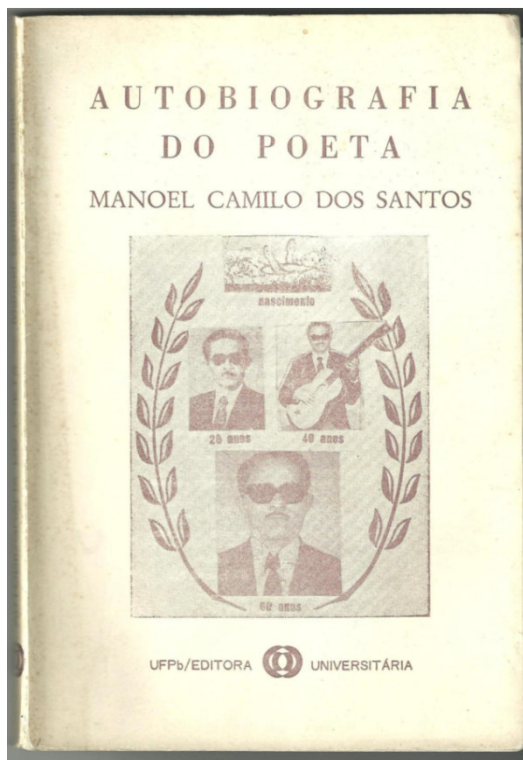


Fig. 1 Capa da *Autobiografia do Poeta* (1979), de Manoel Camilo dos Santos

A capa nos reporta de imediato, à frase enunciada por Lejeune: “Olhem-me: a autobiografia sou eu!” (2008, p. 68). A representação concretizada via fotografia e ilustração traduz a autoimagem do poeta e embora tal afirmação pareça um tanto precoce, com os dados apreendidos ao longo da obra, ela adquire maior consistência.

Dentro dos impasses do gênero, verificar o caráter autobiográfico da escrita de Camilo implica, desde o início, questionar até que ponto a obra é uma ficção ou a exposição de uma realidade. Lejeune (2008, p. 57) já discutia a questão da ambivalência da autobiografia, de pertencer a dois sistemas diferenciados, opondo o referencial ao literário. Do primeiro, destacava o compromisso com o real, com o acontecido; do segundo, identificava a escrita sem pretensões de transparência, podendo imitar o real, porém, recriando-o. Essa ambiguidade, portanto, configurava-se como o fator que proporcionava maior instabilidade ao gênero e vinha ao encontro da ideia de autobiografia como um gênero paradoxal, no qual evidenciava o jogo duplo e a intenção de ser a um só tempo “um discurso verídico e uma obra de arte” (LEJEUNE, 2008, p. 61). Na leitura de Lejeune, o ponto problemático parece relacionar-se ao fato de que ao mesmo tempo em que formula a teoria, pressupõe que o discurso biográfico é falseado ao passar para a forma artística. Para conservar a naturalidade ou “veracidade”, deveria ser expresso na língua do senso comum. Porém, na leitura que

realizamos, o “verídico” está nas entrelinhas do falseamento que o poeta realiza por meio da retórica. Há uma espécie de representação no dito “biográfico” e nas apropriações mais profundas, reveladora, portanto, da consciência daquele que se pronuncia.

Assim, dentro desse registro, desenvolve-se uma disparidade entre a intenção inicial e a intenção compreendida pelo (futuro) leitor, visto que outras instâncias influenciam no efeito que a obra causa e, desse modo, condicionam a leitura. No caso da *Autobiografia do poeta*, desde o primeiro contato com a obra, o leitor é induzido a apreendê-la como pertencente ao referido gênero.

A obra literária de Camilo está composta, basicamente, por três formas de expressão: uma poesia popular de temas variados, uma poesia autobiográfica e uma prosa autobiográfica. Tais informações, numa trajetória difícil de reconstruir assim como a vida dos poetas populares, representam uma fonte significativa para contrastar com o momento de produção e com o estado da literatura popular ao longo do século XX. Nesse sentido, no conjunto da produção artística e autobiográfica de Camilo, visualizamos a estrutura profunda da obra do artista, visto que em tais produções - ambas assinaladas pela subjetividade -, ademais das questões poéticas, o autor imprime as suas estruturas mentais e suas estratégias literárias (BOURDIEU, 1996, p. 40). Com base nelas, vê-se mais nitidamente a relação entre obra e autor, assim como a série de elementos primários ou o arcabouço de elementos literários e extraliterários que norteiam a produção do artista (1996, p. 40).

No contraste da *Autobiografia* e dos folhetos de Camilo, ambas as criações possibilitam apreender a intenção do autor: as evidências de seu projeto de vencer as determinações sociais e de ver-se aceito em um campo literário diferente do seu. É possível detectar, nos artifícios utilizados, o delineamento de dois espaços distintos de produção literária: a literatura popular do Nordeste em contraponto com o que foi convencionado como cânone da literatura brasileira. Manoel Camilo dos Santos desempenha o papel ativo de tentar transpor a fronteira invisível, porém espessa, que separa um e outro campo. Sendo assim, sua produção converte-se no registro literário de um embate silencioso.

Ao mesmo tempo em que revelamos a dignidade poética de Camilo, evidenciamos a incompletude, os preconceitos e os ressentimentos da literatura culta em relação a essa expressão. Carlo Ginzburg (2001) aponta ser impossível contar a história de uma civilização sem contar a história de seus contatos com outras civilizações, porém, embora aqui não se trate de “civilizações”, mas de estratos culturais diferentes, permitimo-nos observá-los fazendo uso dessa analogia. Em consonância com o pensamento do historiador, é visível a “institucionalização” da poesia popular brasileira como uma arte menor em contraponto com

o que foi convencionado como a grande literatura brasileira, que não assimilou a menor, assim como expusemos na primeira parte do presente estudo. Por muito tempo, o ramo culto da literatura brasileira construiu-se lado a lado com a literatura popular, porém, rejeitando qualquer influência, visto que essa “presença fantasmagórica” trazia à tona justamente o que deveria ser esquecido: o passado colonial, a influência cultural portuguesa, a “vergonhosa” miscigenação, assim como a pouca erudição da população brasileira, que durante o século XIX permaneceu praticamente uma sociedade oral, como defende Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1985).

Manoel Camilo dos Santos, o paraibano nascido em Guarabira, em nove de junho de 1905 e falecido em oito de abril de 1987, destacou-se como um poeta curioso e original. Esse artista bastante complexo em relação aos demais colegas de poesia teve uma trajetória um tanto díspar: difundiu sua arte de versejar a partir dos anos 30 do século XX e, no ano de 1942, abandonou a cantoria para dedicar-se à atividade de escrita e edição de folhetos em um estabelecimento de sua propriedade.

A notoriedade do poeta chegou por meio da composição de diversos folhetos, dentre eles o expressivo *Viagem a São Saruê* (1956), do qual já tratamos. Como um complemento à vida poética, Camilo inaugurou a tipografia e folhetaria Santos que, após uma mudança de cidade, foi rebatizada de “A Estrella da Poesia”. Na gráfica, Camilo imprimia e distribuía seus próprios folhetos e de outros poetas da região, assim como as obras de poetas populares renomados, cujos direitos de publicação foram adquiridos por ele. Os fatos citados já seriam suficientes para imprimir o nome de Camilo na história da poesia popular, entretanto, a publicação da *Autobiografia do poeta*, em 1979, leva-nos a inferir que o poeta-editor julgou a obra e o empreendimento insuficientes para comprovar o seu talento e, por isso, lançou-se numa escrita de si próprio.

A *Autobiografia* está organizada em cinco partes. Em cada uma delas, os temas são dispostos sem um rigor cronológico, visto que passagens citadas na primeira parte são narradas em prosa ou verso em seções subsequentes e sob metrificações variadas. A primeira parte inicia-se com o nascimento e estende-se a alguns episódios da vida adulta, expondo ainda a primeira noiva; reflexões sobre o passado; a Folhetaria Santos; política; confissões; desditas pessoais e ajudas de pessoas bondosas; além de reflexões edificantes. A segunda parte inicia-se com o casamento dos pais de Manoel Camilo (o que denota a desobediência à cronologia); narra passagens por cidades interioranas da Paraíba; além de relatar a iniciação do poeta na atividade da cantoria. A terceira, quarta e quinta partes dão mostras da capacidade poética de Camilo. Nelas, o embate poético ganha fôlego e as pelejas e palestras apresentadas

assumem a função de comprovar o estro do artista, ao darem voz e corpo, portanto, performance, à sua escrita.

No viés investigativo que viemos talhando aqui, a relação da literatura popular com a literatura culta centrada na obra de Manoel Camilo, a *Autobiografia* contribui para expor a “peleja” entre dois campos literários diferenciados. De um lado, a produção de Camilo, inserida no campo da literatura popular, um espaço definido pela prática literária proveniente de uma tradição oral, que, paulatinamente, passa a ser registrada de forma escrita; prática de um grupo subalterno das sociedades do interior do Nordeste, cujo período de maior expressividade estendeu-se do final do século XIX até primeira metade do século XX. De outro, o diálogo (por vezes tácito) com os agentes da literatura culta, os possíveis validadores da produção de Camilo. Apesar disso, tal sujeito constitui-se como uma figura ambígua: em relação ao popular, é hierarquicamente superior; quando em face ao culto, é visto como menor ou exótico.

Colocado como uma voz poética ou como um Camilo ficcionalizado nos versos (basta recordar alguns pés de seu folheto mais conhecido: “Camilo, vá visitar/ o país São Saruê” (SANTOS, 19-- , p. 1), o poeta expõe o seu lugar social, suas ânsias, assim como o seu desejo de reconhecimento (“na véspera de eu sair naquele dia/ um discurso poético eu fiz,/ me deram um mandado de um juiz/ um anel de brilhante e de ‘rubim’” (SANTOS, 19-- , p. 8)). Assim, ao percorrer a sua poética, identificamos manifestações inegáveis do desejo de obter prestígio através da atividade artística, desejo de ter o seu saber validado, metaforizado pelo anel de doutor, desejo de transpor fronteiras invisíveis, porém segregadoras.

Ao aproximamos a escrita de Camilo da ideia desenvolvida por Dominique Maingueneau, segundo a qual “o escritor alimenta a sua obra com o caráter radicalmente problemático de sua própria pertinência ao campo literário e à sociedade” (2001, p. 27), conseguimos observar mais nitidamente a movimentação do poeta. É desse modo que, praticamente no fim da sua carreira, o poeta em questão lança-se ao gênero autobiográfico, obra que dá evidências de ser destinada a um público diferenciado, capaz de legitimá-lo enquanto artista e sujeito “pensante”. Nesse sentido, o exercício interpretativo da obra e da vida de Camilo pode ser desenvolvido em uma via de mão dupla, que se orienta por uma “bio/grafia”, ou seja, uma relação dinâmica que se firma entre os dois termos; que permite o trânsito “da vida rumo à *grafia* ou da *grafia* rumo à vida”. Sendo assim

A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma constituída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser construída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida. O escritor “vive” entre aspas a partir do momento em que sua vida é dilacerada pela exigência de criar, em que o espelho já se encontra na existência que deve refletir. (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

O cruzamento da produção poética com a biografia contribui como o modo mais adequado e proveitoso de movermo-nos nos meandros desse objeto, a fim de compreender, então, as investidas do poeta para ingressar em um campo literário (e cultural) distante de si.

4.1 As origens da *Autobiografia*

Em 1984, Orígenes Lessa publicou em *A voz dos poetas*, título distribuído pela Fundação Casa de Rui Barbosa³⁸, uma série de entrevistas realizadas com poetas populares, dentre as quais se destacam as três visitas a Camilo e os três relatos publicados pelo pesquisador. Na “Primeira visita a Manuel Camilo”, na cidade de Campina Grande, em cinco de março de 1954, no diálogo que se estabelece entre Camilo e Lessa, o poeta questiona o estudioso: “– Ué! Não leu a ‘Autobiografia do poeta’?” (1984, p. 55). Em determinada passagem da “2ª visita a Manuel Camilo”, realizada quatro anos após a primeira, há uma nova referência à *Autobiografia*, quando Lessa questiona Camilo sobre o tempo de composição de suas obras:

- E a sua autobiografia?
- Em cinco.
- Meses?
- Dias, doutor, dias! Meses coisa nenhuma! Meses foi só o “Horrendas...”. (LESSA, 1984, p. 68).

³⁸ A Fundação Casa de Rui Barbosa converteu-se, a partir dos anos 60, em um espaço de preservação da memória da cultura brasileira. Nessa instituição, o cordel obteve lugar de destaque, o que permite dizer que hoje, fora do espaço social onde a literatura de cordel está enraizada, a FCRB destaca-se como uma divulgadora dessa cultura, o que se confirma no grande acervo de folhetos nela reunidos, assim como no fomento à pesquisa na referida área, visível nas profusas publicações.

A informação aparentemente sem importância chama atenção para alguns aspectos: em primeiro lugar, a cronologia, o período de elaboração da obra, uma possível circulação, porém sem que tenhamos detalhes precisos acerca disso; em segundo lugar, a possível espera pela publicação em uma editora consagrada; e finalmente, a necessidade de o poeta popular ver sua criação veiculada em um meio diferenciado, não mais impresso na gráfica caseira, mas em uma editora de grande porte, assemelhando-se àqueles que constituem o seu modelo intelectual.

A *Autobiografia* é dedicada a personalidades reconhecidamente simpatizantes da poesia popular, tal qual Orígenes Lessa, Ariano Suassuna, Liêdo Maranhão, dentre uma ampla lista. Nas palavras iniciais, o poeta pronuncia:

[...] eu dedico toda inspiração poética que possivelmente possa ser encontrada nas estrofes e nas crônicas das páginas precedentes deste livro “Autobiografia do Poeta”. Dedico-lhes porque essas pessoas além de magnânimas têm os espíritos ascendentes, elevados a umbela azul das constelações e jamais fenecerão porque seus atos e ações são amalgamados com o ouro indestrutível da virtude. (SANTOS, 1979, p. v)³⁹.

Na afirmação que enfatiza o olhar amistoso de tais estudiosos para com a poesia do povo, Camilo desvia sua consideração para o terreno do imaginativo. Assim, lança mão de uma linguagem estilizada que justifica a inclinação dos “validadores” da poesia produzida por ele e por seus iguais, ao traço diferenciador, que os eleva aos céus, parecendo associar tal interesse a um apreço divino, um gosto perene, “amalgamado com o ouro indestrutível da virtude”. Nessa dedicatória, faz uso de um tom amistoso, que elogia para obter um afago como retribuição, assemelhando-se a um matiz de tom cordial nos termos definidos por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1936). Na *Autobiografia*, vem à tona a determinação que move o poeta: o esforço pelo reconhecimento da sua vivência de homem comum que, deparado com o dom da cantoria, supera a insignificância e conquista o seu “lugar à sombra” no sertão paraibano.

O questionamento que colocamos em prática acerca do espaço da poesia popular do Nordeste na sua região de produção sob a ótica do homem culto parece responder à motivação do artista de lançar-se na escrita de si. Na base dessa inclinação, reside um aspecto de ordem social assentado na noção de classe.

³⁹ Mantivemos a grafia original dos fragmentos citados.

Há um diálogo silencioso entre o poeta, de origem humilde, e os homens cultos, de quem reivindica a sua legitimação enquanto artista. Há um esforço manifesto em divulgar o próprio estro poético em diferentes formas e métricas, conjugando poesia e prosa. Entretanto, inexistente um embate real, um confronto entre campos, visto que a busca de espaço dá-se circundada de silêncio. Camilo renega a condescendência de quem o aprecia como um expoente grandioso da poesia do povo, pois seu intento é ver-se aceito entre aqueles que admira, os artistas consagrados da literatura culta.

A introdução das memórias de Camilo mescla depoimentos de pares na cantoria, como Rodolfo Coelho Cavalcante; de estudiosos da poesia popular como Sebastião Nunes Batista; do general Umberto Peregrino, fundador da Casa de Cultura São Saruê, no Rio de Janeiro; da professora da UFPb Francisca Neuma Fachine Borges, certamente sua via de acesso à Editora Universitária. Tais testemunhos são utilizados para imprimir credibilidade sobre a matéria narrada. Camilo vale-se desse modelo desgastado como um meio de justificar a importância do que foi escrito à semelhança das obras de Leonardo Mota, que, em *Viroleiros do Norte* (1925), lança mão de depoimentos a fim de atestar a qualidade do estudo que desenvolve. Assim, as dedicatórias, aliadas à escolha da editora e aos depoimentos selecionados, levam-nos a questionar a existência de um leitor projetado pelo autor.

Com base no que já foi apontado, concluímos que, de fato, ele existe, trata-se de um leitor culto, que deve cumprir a função de reconhecer o talento do poeta e validá-lo como um grande artista. Em tal leitura, a mudança na forma de divulgação - não mais como folheto, mas como livro - implica a mudança de público, reconfigurando, desse modo, o alcance da obra. Analisando a *Autobiografia*, sob esse ponto de vista, somos levados a considerar a proposição de Candido de que o leitor, consolidado com um fator externo, torna-se interno, integra-se à obra devido à projeção de sua figura pelo autor. Camilo valida seu leitor como um terceiro elemento: “se a obra é mediadora entre autor e público, este é mediador entre autor e obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros” (CANDIDO, 1985, p. 75-76).

De tal maneira, a postura do poeta-editor indica mudanças importantes no que diz respeito ao gênero no qual está incluído. Candido (1985, p. 48) ressalta que, na literatura dos grupos letrados, há um vínculo muito forte entre os integrantes desse grupo e a vida coletiva. Sendo assim, a literatura produzida por um grupo letrado manifesta aspectos “mais *comuns* do que *peçoais*”, visto que “nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos”. Porém, Camilo, ao dedicar-se a um gênero marcadamente subjetivo, uma autobiografia, ainda que conserve formas semelhantes à literatura de caráter popular, adota

uma postura mais próxima das literaturas eruditas. No diálogo entre a forma e o conteúdo, essa intenção do poeta revela-se e, assim, depreendemos que, na escolha de publicar a obra em uma editora, vem à tona um componente social que fornece leituras possíveis acerca da opção do poeta popular: a editora pode ser vista como um meio de transição capaz de conduzir a obra a outro público, diferente do público que compra o folheto e sustenta os empreendimentos de Manoel Camilo. Nessa constatação, percebemos que essa escolha do poeta tem como pano de fundo um argumento social, aliado ao desejo subjetivo de reconhecimento, modificando a estrutura da obra.

4.2 “O amor à palavra é uma virtude; o seu uso, uma alegria”⁴⁰

O exame da estilística empregada na *Autobiografia* põe em evidência duas manifestações da escrita de Camilo: a retórica exagerada da prosa em contraste com a linearidade e fluidez da poesia. A partir da reflexão sobre esse feito poético estabelece-se a seguinte questão: trata-se realmente de uma biografia? Lejeune (2008, p. 61) afirma que, desde que recapitule uma vida, apesar de ser pouco comum e de fugir de uma pragmática literária, pode ser classificada como pertencente ao referido gênero.

Na obra, prosa e verso alternam-se e configuram-se como um traço distintivo entre Camilo e seus pares, ao mesmo tempo dão mostras de um pensamento que perdurou no brasileiro do século XIX e início do século XX. Assim, para o poeta, a intelectualidade manifesta-se não por meio do pensamento crítico ou da exposição de suas ideias, mas na fala difícil, na retórica engalanada. Sendo assim, por ter consciência do desgaste e da subalternidade que a condição de poeta popular impõe-lhe, Camilo torna notória a sua necessidade de receber o olhar do “outro”, um outro integrado a uma cultura hegemônica, que reconheça o seu talento e conduza-lhe no processo de transição que pretende alçar.

Chama atenção o estilo empregado no conteúdo elaborado em prosa e verso, que oscila entre a narrativa artificial e verborrágica de tons subjetivos e a poesia singela e encantadora do poeta popular, um traço que “turva a transparência da linguagem escrita, distanciando-se do grau zero e do verossímil e deixando visível o trabalho com as palavras”, assim como Lejeune descreveu (2008, p. 60). Em suas nuances, esse estilo traz motivações

⁴⁰Frase presente em *A letra e a voz*, de Paul Zumthor (1993, p. 73).

em negativo: aponta elementos de uma estética em que estímulos externos mesclam-se àquilo que é interno em tal literatura e revelam-se no processo interpretativo da obra. O que entendemos por *externo* está assentado nas condições sociais e culturais para que a obra desenvolva-se, assim, mais uma vez, recorreremos aos campos literários expostos por Bourdieu. Há uma retórica muito semelhante àquela utilizada pelos bacharéis, folcloristas e etnólogos que definiram a cultura popular no século XIX e início do XX, Camilo parece espelhar-se nela para ornamentar a sua prosa e adotar um estilo discursivo que extrapola os limites da literatura popular.

Na *Autobiografia do poeta*, a primeira seção recebe o título homônimo e, nela, vemos uma voz poética a apresentar as circunstâncias do nascimento de Manoel Camilo dos Santos, a procedência, a educação e a inserção na atividade poética. Desde o primeiro contato, percebemos a grande preocupação estilística desse autor, que se esforça para que a sua visão de mundo ganhe a consistência de uma sentença filosófica: “Deus em seu divino e monumental livro da vida, tem traçado o destino e marcado o dia do nascimento de todos os seres humanos desde o primeiro ao último que há de habitar este planeta terráquio” (SANTOS, 1979, p. 1).

O próprio nascimento, na interpretação do poeta, está marcado por acontecimentos que se fundam como prenúncios da notoriedade destinada a si mesmo. Manoel Camilo relata em prosa aquilo que também será apresentado de forma versada, por meio de uma linguagem extravagante, cuja prolixidade aliada à adjetivação excessiva contribui negativamente. Há um excesso que beira ao cômico, conforme depreendemos no fragmento:

[...] depois de uma manhã clara e radiante em que a brisa suave e aromática acabava de exalar pelos campos e bosques, o astro rei eleva-se sem estância, tendo já espargido suas palhetas douradas por todas as fraldas dos montes e serranias e, antes mesmo que a sua benéfica luz o tornasse causticante e penetrasse pelos píncaros e cumiadas: no sopé da Borborema, este já banhado pela matutina luz febéia, num sítio denominado “Bom-Fim” distrito de Alagoinha, município de Guarabira, Estado da Paraíba do Norte – uma senhora de nome: Maria Tomaz Ferreira dos Santos, casada com o Sr. Antonio Camilo Pereira, acabava de ser mãe pela quarta vez. (SANTOS, 1979, p. 1).

A afetação da prosa é discutida por Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Para a pesquisadora, o artista “faz seus versos quase sem pensar, mas a prosa é árdua e sofrida”. O sujeito que “gosta de falar difícil” adota o preciosismo como estilo e “acumula termos ditos cultos, chegando assim a uma espécie de perversão da língua erudita, tornada um modelo,

uma caricatura ridícula, indigna desse poeta que queria tão somente ser levado a sério” (SANTOS, 2006, p. 97).

Ainda que estejamos tratando da composição de um poeta de origem popular, ao travarmos contato com a prosa retorcida de Camilo, visualizamos as mesmas afetações da enunciação dos bacharéis que “explicaram” o país, por meio de argumentos sociológicos ou científicos. Leonardo Mota ilustra um bom exemplo dessa retórica ao relatar o seu interesse pelo estudo da poesia popular do interior do Nordeste e firmar a necessidade de conhecer tal realidade para expressá-la com conhecimento de causa. Mota comunica-se por meio de termos que evidenciam a possível inspiração do poeta:

Dou, destarte, aos meus contemporâneos a certeza de que não recorro a cartas nem me louvo no informe de terceiros, para dizer de gentes e coisas do sertão. Tudo quanto digo, foi por mim visto e ouvido *in loco*, ao pé das violas, integralizando na vida matuta, a que frequentemente me restituo.
Se meus esforços não aproveitar a nossa esquecida literatura folclórica, não devo ser quem o reconheça, nem muito menos quem, cândida ou tonitroamente, o proclame! (MOTA, 1982, p. 6).

Nas palavras do folclorista, ganha intensidade o tom bacharelesco, evidente no uso de greco- latinismos, de adjetivações, dentre uma gama de outros artifícios, onde o efeito sonoro torna-se preponderante ao conteúdo. Uma retórica típica dos homens cordiais brasileiros, que ornamenta mais do que informa, cujos traços definidos por João Cezar de Castro Rocha adéquam-se perfeitamente: “O escritor/intelectual forçando seu ingresso no meio social/acadêmico por meio de polêmicas e de seu recorrente arsenal: frases dedo-em-riste, juízos definitivos, citações de efeito” (1998, p. 41). Essa parece ser a matriz de Camilo, o modelo retórico do qual se vale como forma de autoafirmar-se enquanto prosador. Por estar vinculado a um espaço sociocultural de menor prestígio, portanto, em uma posição marginal, o artista esforça-se para burlar essa condição por meio de uma escrita difícil, tal qual ele – sabiamente - identifica no universo dos “doutores”.

O estilo de Camilo é oscilante. No episódio do nascimento, apresentado em forma de poesia, evidencia uma mudança. A eloquência da prosa adquire neutralidade e, assim, o léxico empregado harmoniza-se com o seu enunciador:

Aquele dia surgiu
 Alegando os horizontes
 E o sol dourando as fontes
 Pelas florestas espargiu,
 A fauna toda afluiu
 Despertando as cordilheiras
 As aves alviçareiras
 Gorgeando nas colinas
 E os galos nas campinas
 Sobre os leques das palmeiras.

Nas paisagens prazenteiras
 De leve a briza assoitava,
 E a neve fina escoava
 Nas folhas das bananeiras,
 A folhagem das palmeiras
 Lentamente se bolindo,
 O astro todo “sorindo”
 E a natureza dizia
 Que esta manhã trazia
 Em tudo um prazer infindo.

Nascí nesse dia lindo
 D’uma manhã radiante
 Aromática e elegante
 Quando o sol vinha subindo,
 Nascí alegre sorrindo
 Como nasce a alegria
 Enquanto uma voz dizia:
 -Vêem este recenascido?
 Há de ser um protegido
 De Deus e a Virgem Maria

Pois nascí naquele dia
 Nove de junho de cinco
 Quando todo meu “previnco”
 Exultou de alegria
 E a natureza sorria
 Naquelas horas fagueiras,
 Os rouxinóis nas biqueiras
 Daquela casa, trinavam
 E os juritis me saudavam
 Dos sopés das cordilheiras.

Naquelas horas fagueiras
 Daquele dia tão terno
 Foi cheio meu lar paterno
 De famílias prazenteiras,
 Todos daquelas ribeiras
 Alegre se aglomeraram
 E todos me visitaram
 Assim mamãe me dizia,
 Que mui feliz eu seria
 Todos me vaticinaram. (SANTOS, 1979, p.2-3)⁴¹.

⁴¹ A grafia original foi mantida em todas as transcrições de fragmentos da *Autobiografia do poeta*, de Manoel Camilo dos Santos.

Se a prosa soa artificial, a poesia de Camilo apresenta uma grandeza ímpar na sua composição. O conteúdo é organizado em décimas heptassilábicas (ou redondilha maior, em uma terminologia culta), com um esquema rimário fixo ABBAACCDDC, apoiando-se sobre uma métrica peculiar do cordel. O traço inovador dessa poética reside na apresentação do conteúdo, pois, ao lançar mão de versos na (re)construção da própria história de vida, o poeta seleciona vocábulos muito próximos do estilo romântico, visto que a natureza está presente, criando uma atmosfera prazerosa para receber o futuro poeta. A versatilidade do artista vem à tona nas imagens verbais contidas nas prosopopeias – “a briza açoitava”; “o astro todo ‘sorindo’” -, que mostram a natureza e o homem em harmonia. Além disso, na sonoridade do poema, por meio de assonâncias e aliterações – “as aves alvissareiras”, “as paisagens prazenteiras” - demonstrando um uso um tanto diferenciado das figuras de linguagem em relação aos demais cantadores, que se valem de uma narração menos requintada, mais linear e detida nas rimas. Talvez pela consciência dessa capacidade poética, o artista depreende seus traços diferenciais em relação aos seus pares e busca um distanciamento paulatino da essência do campo literário ao qual pertence.

A construção dos versos retoma um *topoi* profusamente desenvolvido em diferentes contextos literários: a fórmula do nascimento do herói, descrita por Erich Newmann, porém adaptada à lógica do sertanejo. A proteção vem dos santos de devoção, Jesus e a Virgem Maria, a grandeza do recém-nascido parte da voz do povo, assim como os prognósticos de uma vida feliz, o que configura uma forma de saber comum:

O importante no nascimento do herói é sempre que a sua natureza incomum, diferente, sobre-humana ou inumana, seja entendida como gerada por algo incomum, diferente, sobre-humano ou inumano; enfim, por um demônio ou por uma divindade. Ao mesmo tempo, a profunda absorção da mãe pela experiência do parto e do nascimento do herói forma a essência do mito. O seu assombro por ter dado à luz algo fora do comum não passa de intensificação da experiência do nascimento como tal – intensificação, em particular, do milagre de que uma mulher possa dar à luz um homem. (NEWMANN, 1995, p. 107).

Idelette Muzart dos Santos, com base nas constantes da poesia popular, questiona: “Como alguém se torna poeta ou improvisador? A questão parece atormentar pesquisadores e letrados e recebe de todos os poetas uma única e quase unânime resposta: trata-se de um dom divino” (SANTOS, 2006, p. 97). Para Manoel Camilo não é diferente, na poetização de seu nascimento, desenvolve um conteúdo no qual parece aludir à ideia defendida pelos artistas

populares acerca da predestinação para a cantoria. O modo como a natureza pressagia o nascimento de uma criança abençoada reforça essa concepção. De forma semelhante aos *benandanti* das sociedades camponesas medievais, apresentados por Carlo Ginzburg (2010), que nasciam “empelicados”, com a membrana amniótica cobrindo o corpo, como um símbolo da ligação com Deus, a natureza sertaneja mostra sinais de que a criança que acabara de nascer também possuía traços que a distinguiam das demais. Assim, a atmosfera harmoniosa proporcionada pelos elementos naturais, somada à visão de um sinal bastante sutil, uma “neve fina que escoava nas folhas das bananeiras”, dentre outros elementos, firmam-se como indícios de que viria ao mundo um ser diferenciado: “Como os heróis, predestinados desde a infância, os sinais reveladores do poeta se manifestam precocemente”, tal qual assinalou Ruth Terra (1983, p. 39).

O conteúdo apresentado nos versos da *Autobiografia* de Manoel Camilo também está desenvolvido nas entrevistas que o poeta concedeu a Orígenes Lessa, estudioso da poesia popular do Nordeste. Nela, a questão do “dom” é apresentada sem enleios, com um tom anedótico:

Você escreve desde quando?

- Aí é que tá o extraordinário... Sabe que até os 30 anos eu nunca tinha pensado em escrever verso? De folheto eu gostava, não nego. Mas gostava pra ler, até pra decorar... Achava bonito...

- Vocação...

- Também acho. Quando a poesia tá no sangue de um cidadão, não tem outro jeito. Um dia ela tem de sair. Uma vez, no ano de 36, eu tava em João Pessoa com uns camaradas meus. Não sei se eu contei que era marceneiro, contei?

- Ainda não.

- Pois era. Tava conversando com uns colegas. Nisso eu vejo um cara com uma viola, Perguntei, não sei por quê: “Quer vender?” Um menino, que estava junto, falou: “Pai, o homem quer comprar a viola”... O homem – era cego, eu não tinha notado – respondeu: “Vendo. Por dez pode levar”. Eu disse: Paguei, esperei o troco, paguei a viola e fui saindo. Feliz da vida. Aí um cambista de bicho, que ia passando, olhou e disse: “Isso é viola?” Então eu disse: “Então não é?” “Mas pra que você quer?” “Pra tocar, ué”. Ele deu uma risada que eu nunca mais esqueci... “Então toca, meu compadre...” Foi aí que eu vi que ela estava sem cordas, já pensou? Até parecia que o cego era eu, Deus que me perdoe. Mas eu mandei encordoar na hora. No outro dia estava pronta. Eu já disse, que era marceneiro?

- Já.

- Pois é. Só marceneiro. Mas aí, sem perceber, me virei pra poesia. Sem base. Eu era um cantador atrasado. Ruim mesmo. Improvisei uns dez pés... O pessoal gostaram... É gostaram ou gostou?

- Gostou.

- É isso aí. O pessoal gostaram, gostou... Um amigo meu, também marceneiro, que gostava de cantoria, me ouviu aquele improviso, gostou, respondeu. Fui pegando fogo. A gente começou a cantar. O povo jogava dinheiro. Não era essas coisas, mas jogava. Cantamos umas duas horas. O dinheiro que saiu eu dei a ele. O pessoal gostando, fui tomando gosto em improvisar [...]. (LESSA, 1983, p. 53-54).

Na *Autobiografia*, a educação torna-se mote quando o poeta apresenta ao leitor as condições em que se deu a sua alfabetização. Camilo recorda a infância, a leitura com a ajuda dos pais e descreve o seu gosto pelas lições, quase sufocado pelo trabalho braçal:

Só depois da puberdade
 Vim ajudar a meus pais
 Nos serviços principais
 De maior necessidade,
 E tinha grande vontade
 De aprender a leitura,
 Naquela época obscura
 Difícil era se aprender
 Quem tinha para viver
 O ramo da agricultura.

Meus pais me deram as primeiras
 Lições sobre o alfabeto
 E eu conduzia alerta
 A carta nas algibeiras,
 Vivendo quase as carreiras,
 Visto que ninguém “vadeia”
 Lá nos sítios, a vida é cheia
 De serviço e não folguedos
 Aprendi contar nos dedos
 E escrever na areia. (SANTOS, 1979, p. 6).

Nos versos menos rebuscados e de tom prosaico, predomina um olhar realista de seu espaço quando revela que “lá nos sítios, a vida é cheia/ de serviços e não folguedos”. Diante dessa realidade, conquistar a capacidade de ler e de escrever torna-se um traço distintivo do indivíduo, consolidando-se como uma forma de emancipação.

É interessante observar que a ótica defendida nos versos autobiográficos também se faz presente nos folhetos do autor, permitindo-nos depreender a lógica com que se pronuncia. Em *O sabido sem estudo*, o poeta ilustra, por meio de uma relação antitética que estabelece entre elementos naturais, diferenças que culminam na ideia de inteligência. Assim, afirma nos versos do folheto: “Vejamus que diferença,/ nos seres do criador [...] Às vezes um rico tão tolo/ E um pobre tão sabido”⁴². Já em versos que compõem a *Autobiografia*, coloca: “Em moço eu além de ser inculto/ (Ignoto) tinha ignorantismo” (1979, p. 57). O contraste de ambas as composições permite-nos, mais uma vez, visualizarmos, nas entrelinhas de um discurso, a imagem que o poeta intenciona divulgar: se o folheto ressalta uma espécie de compensação de

⁴² Versos de *O sabido sem estudo*, de Manoel Camilo dos Santos, publicado em forma de folheto em Campina Grande, PB, 21/11/1955. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/janeiro29/cn29010a.htm>. Acessado em: 29 jul. 2011.

o pobre ser dotado de sabedoria e esperteza - e esse traço repete-se com certa assiduidade, vale recordar os herdeiros do romance picaresco espanhol, amplamente recriados no Brasil nas versões de Pedro Quengo, de João Grilo, dentre tantos exemplos – na *Autobiografia*, o autor recorda um passado de ignorância, que, pelas marcas temporais, sugere, no momento em que profere seus versos, que tal condição já se encontra profundamente alterada, basta ver o domínio da escrita. Camilo, quando se fixa no nível mais baixo, seja na pele de “um pobre tão sabido” ou de “um ignoto”, demonstra sempre um impulso orientado para a ascensão. Dessa forma, constrói-se como um autodidata que, se não alcança os doutos, julga-se apto a equiparar-se artisticamente aos seus modelos culturais e literários. Essa ideia ganha sustentação quando avançamos as páginas da *Autobiografia* e vemos o próprio Camilo versando-se em forma de martelo. Assim, as ideias desenvolvidas comprovam que, apesar do pouco tempo de estudo de Manoel Camilo, o desejo de conhecimento urdiu o estro poético do cantador:

Não sou formado, pois tive pouco estudo
 Mas das letras eu faço um bom cultivo,
 Por isto sou muito positivo
 Ao descrever dum assunto o conteúdo,
 Das letras já não conheço tudo
 Mas não invejo o saber de muitos rábulas
 Não uzo meio termo nem parábulas,
 Arranjos com pobreza de palavras
 Só demonstro o saber de minhas letras
 Detesto tudo que for de mito e fábulas. (SANTOS, 1979, p. 112).

Em outros episódios selecionados para a biografia, por meio da voz em primeira pessoa, Camilo sentenciava: “Não sou formado, pois tive pouco estudo” [...] “das letras já não conheço tudo”. Porém, dentro da normativa da composição popular, o poeta elabora os próprios versos, com um vocabulário amplo e bem empregado, com uma estilística que, conforme ele próprio, suprime o uso de parábolas e de discursos vazios de conteúdo, vem à tona o cuidado do seu fazer artístico. Na observação de tal uso, o leitor infere que o poeta parece cultivar uma falsa humildade a fim de obter o elogio de seu leitor. Ao ver um autorrebaixamento, o leitor é impelido a apontar as qualidades do artista, de reconhecer e legitimar o seu valor enquanto poeta.

Na entrevista concedida a Orígenes Lessa, Manoel Camilo dimensiona a importância da sabedoria para os seus pares, que se baseia na memorização de matérias específicas.

Discorrer com facilidade sobre a geografia, as ciências e a Bíblia significa comprovar a própria distinção enquanto artista:

- Pois é. Eu senti que para me dedicar à poesia, eu tinha que estar preparado...
- Fez o quê?
- Me preparei. Ninguém pode viver de poesia se não tem as armas. Vendi a viola, comprei quatro livros, fiquei seis meses – tá me entendendo? – seis meses estudando os quatro livros...
- Quais?
- Ué! Não leu a 'Autobiografia do poeta?' Tá lá. Eu conto tudo: Primeiro, uma geografia – eu acho que a Geografia é a ciência mais completa que existe... Poeta sem Geografia não sai do lugar. Depois, um Ciências Físicas e Naturais (isso também é leitura de muita qualidade). Depois uma Língua Materna (como é que o poeta vai escrever se não conhece a língua que Deus lhe deu?) E...
- ...e uma História do Brasil, não foi?
- Então o amigo não leu a 'Autobiografia do Poeta'... História do Brasil, nada, meu caro. História do Brasil é esse negócio de Pedro Álvares Cabral, sete de setembro, etc. Isso é fácil... Uma Bíblia, meu amigo, uma Bíblia! (LESSA, 1983, p. 55).

Uma vez invadido pelo “dom da cantoria”, o sujeito não perde a prática, Camilo utiliza uma gama de métricas e as adéqua ao efeito pretendido. Nas décimas em que expõe a entrada e também o abandono da atividade poética, Camilo é ágil e linear. Na estilização adotada, vemos que a preocupação do poeta consiste em mostrar a sequência de fatos sucedidos na sua existência, ligando-se declaradamente ao gênero biografia. No conteúdo dos versos, a arte surge por acaso, ainda que o dom da poesia esteja presente desde o nascimento do poeta Camilo, conforme foi apontado:

Pela falta de dinheiro
 E o aperto que sofri
 Mesmo sem mestre aprendi
 A arte de marceneiro
 E foi um plano certo
 Eu ficar na Capital
 Porque alí afinal
 Adotei a cantoria
 Sem saber que a poesia
 Seria meu ideal.

Porém muito trabalhei
 Na arte de marceneiro
 E até muito dinheiro
 Na Capital eu ganhei,
 A cantar me dediquei
 No ano de trinta e seis
 Passando logo de vez
 A cantar de profissão
 Pois além da vocação

Eu tinha forte altivez. (SANTOS, 1979, p. 19).

Com o velho Manoel Caetano
 Comecei a cantoria
 Com Correia e João Maria
 Inda cantei quase um ano,
 Cantei muito com Romano
 Com Banda Santa e Jaqueira
 Com Inácio e Zé Nogueira
 Com Canhotinho e Barroso
 Com Severino Cardoso
 E Ernesto da Limeira.

Mas depois fui desgostando
 Da vida de cantador
 Esse povo sofredor
 Só termina se arrastando
 Fui aos poucos analisando
 Até que um certo dia
 Abandonei a cantoria
 E do lugar me mudei
 Porém com tudo fiquei
 Vivendo da poesia. (SANTOS, 1979, p. 21).

Os versos citados ganham importância quando nos detemos na questão da valorização do poeta – expressando o já mencionado “desejo de ser levado a sério”. Camilo relata a sua breve trajetória na arte da cantoria e apresenta o lugar social do cantador. Sua narração é reveladora principalmente quando depreendemos que o poeta “age como um mediador social quando fala da miséria, do sofrimento, da injustiça que atinge o povo e que ele próprio vive no seu dia-a-dia”, assim como assinalou Idelette Muzart dos Santos (2006, p. 105). Entretanto, o artista dissimula as necessidades mais urgentes sob a ânsia de obter a dignidade enquanto artista.

4.3 Entrecruzamentos: folhetos e *Autobiografia*

São diversos os momentos em que o cruzamento da bio/grafia atesta a sua importância e ajuda a compor o diálogo e delinear as estratégias de Camilo para ser aceito no campo da literatura culta. O folheto *A candidatura do Deputado Severino Cabral* poderia ser analisado apenas como uma expressão poética popular servindo a um fim específico, a promoção de um candidato a um cargo político, o que não conferiria uma novidade, visto que diversos poetas como Rodolfo Coelho Cavalcante, por exemplo, eram também propagandistas eleitorais.

Apesar de não apresentar uma data de publicação, quando comparamos as informações presentes no poema, podemos inferir que foi produzido no ano 1959. Essa periodização revela-se pela menção a Juscelino Kubitschek, presidente do Brasil entre 1956 e 1961, e ao futuro prefeito Severino Cabral, que quando tem sua carreira política investigada, verifica-se que a sua eleição deu-se no ano de 1959, atestando, assim, a possível datação do folheto:

Viva Deus Pai Criador
Com todos seus grandes feitos
Viva o paiz brasileiro
Com ordens, leis e direitos
Viva os nobres candidatos
Homens decentes e pacatos
Que breve serão eleitos.

Viva o Dr. Juscelino
Presidente da nação
E o Senador Rui Carneiro
Homens de bom coração
E o nosso grande prefeito
Cabral, que será eleito
Nessa próxima eleição. (SANTOS, s.d, p.1)

Os versos iniciais que exaltam a figura divina, o país e os candidatos às eleições, saúdam ainda o “presidente da nação”, Dr. Juscelino; entretanto, o destaque é concedido a Cabral. Este é definido como um “homem decente”, um futuro “grande prefeito”, porém o que prepondera é a origem do candidato, que parece fugir do estereótipo dos descendentes de oligarcas. Para firmar essa condição social, Camilo reforça que Cabral “é o candidato Bizarro/da panelinha de barro”, que reformará a cidade e dará auxílio ao abrigo de menores e à parcela humilde da população. A expressão “panelinha de barro” ou os objetos de barro, nos folhetos de Camilo, parecem atestar a procedência humilde. No folheto intitulado *Rico sem ter dinheiro* (1959), a voz narrativa aponta que a única posse do personagem título, um rapaz pobre, resume-se a um prato de barro, reforçando que o utensílio é algo deveras modesto. Entretanto, no folheto em análise, a simplicidade do objeto, numa relação metonímica, estende-se ao caráter do sujeito que o manuseia:

Todo mundo já conhece
Seu Cabral é gente fina
E como pai da pobreza
Já o povo o denomina
É o candidato Bizarro

Da panelinha de barro
Quem vai melhorar Campina. (SANTOS, 19--., p. 4).

No uso realizado por Camilo, recordamos as considerações de Peter Burke (2010, p. 109) que, mesmo radicadas no contexto da Europa moderna, enfatizam que o estudioso dos folhetos deve estar ciente de que a questão da propaganda está sempre presente nos versos. Por constituírem um meio de comunicação dentro das sociedades rurais e pouco alfabetizadas, a utilização que os líderes políticos e religiosos deram aos folhetos desenvolveu-se como um meio de influenciar o maior número possível de pessoas. Em conformidade com o ponto destacado por Burke, a brasilianista Candace Slater (1984, p. 184-185), situada no contexto nordestino, corrobora a função propagandística dos folhetos e ressalta o baixo nível de engajamento do poeta ao compor versos com o teor mencionado: “o escritor de cordel lembra um cesteiro que deseja produzir o mais belo cesto possível de acordo com uma série de medidas fixadas. Talvez trance a palha com um desenho ligeiramente diferente ou torça o cabo caprichosamente”. Embora o sujeito produtor nutra o desejo pela obra bem feita, o que lhe importa não é o material e sim o resultado e a apreciação do comprador em potencial.

Independente do candidato, ocorre uma espécie de desligamento que permite ao poeta produzir folhetos para concorrentes de diferentes partidos num mesmo pleito, opositores um do outro, sem que isso cause qualquer constrangimento, posto que apesar de a propaganda versada constituir uma prática corrente, não exige vínculos. De modo análogo à metáfora da confecção do cesto, nos versos propagandísticos, o importante é a exaltação do candidato, independente de partido, proposta eleitoral, procedência, etc. Entretanto, nos versos de Manoel Camilo, detectamos matizes a partir dos quais inferimos que, ademais da propaganda encomendada, há um partidarismo disfarçado no elogio ofuscado pela exaltação do candidato e dos membros de seu partido. Manoel Camilo, mesmo adepto dessa prática, incorre na estratégia de autopromover-se. O poeta mostra-se como um perseguidor de apoio futuro, portanto, a falsa ingenuidade (ou falsa imparcialidade) revela-se quando vemos tal sujeito movendo-se pelo interesse particular que ultrapassa a venda de folhetos.

Não fosse uma análise que contrasta a produção de folhetos aos episódios narrados na sua *Autobiografia*, a composição de teor político não despertaria tanto interesse. São os eventos relatados nos versos, aliados à contracapa do folheto que possibilitam uma leitura mais coesa acerca da postura de Manoel Camilo como autor e como agente de um sistema mais complexo: os subcampos que compõem a literatura e a cultura popular. Retratando essa

condição, Camilo mostra-se como o proprietário de um estabelecimento comercial e o sujeito que persegue uma posição social de prestígio, mesmo que veladamente:

**A "ESTRELLA"
DA POESIA**

Rua Cristovão Colombo, 304 C. Grande

A mais bem organizada, credenciada e legalizada casa do ramo folcloro do nordeste, avisa a todos nordestinos em geral que: —a Drogaria Maia, de propriedade do Sr. Edson Lucena Maia, mantém um monstrooso sortimento de drogas nacionais e estrangeiras; e está vendendo por preço os mais barato possíveis tanto em grosso como a varejo, deixando grande margem de lucro aos revendedores e jamais alguém foi explorado, pois a capacidade e consciência do seu proprietário estar a cima de tudo.

Drogaria Maia -Marquez do Elval, 114
Campina Grande P.B

Ass. Manoel Camilo dos Santos

AVISO NECESSÁRIO;

O Partido Trabalhista que citei, é o P. R. T. que quer dizer: ---Partido Republicano Trabalhista, é o Partido dos que trabalham, dos pobres, dos humildes e não dos potentados que não sabem o que é pobreza.

0695

Fig. 2 Folheto *A candidatura de Severino Cabral* (s.d)

Examinando os versos do poema, vemos o delineamento do caráter aliado a informações concernentes ao lugar político que os candidatos que compõem o “bloco cabralista” ocupam: “Edson Maia preside/ O partido trabalhista/ Com seus vinte candidatos/ Tudo homem progressista” (SANTOS, 19--., p. 6). Assim, realizada a propaganda na contracapa de *A candidatura de Severino Cabral*, o leitor tem acesso a uma informação relacionada ao conteúdo desenvolvido nos versos do folheto: “O Partido Trabalhista que citei, é o P.R.T. que quer dizer: Partido Republicano Trabalhista, é o partido dos que trabalham, dos pobres, dos humildes e não potentados que não sabem o que é pobreza” (SANTOS, 19--.). Tal “aviso necessário” chama-nos a atenção sob dois aspectos: o primeiro deles reside na linguagem empregada, uma retórica utilizada para enfatizar a índole dos homens filiados ao partido e para criticar os “potentados”, os poderosos que possivelmente derivavam de clãs que comandavam os processos eleitorais e garantiam a vitória; o segundo aspecto leva-nos a recorrer a outros escritos do poeta e prosador:

- No ano de 1962, firmado na insistência da classe poética, estribado na confiança dos amigos e munido dos apoios do Presidente da República (Dr. Jânio Quadros) e do Governador do Estado (Dr. Pedro Gondim) candidatei-me a deputado Estadual pelo Partido Republicano, sobre o número 1516.

Fui muito bem votado mas meus votos não apareceram, foram camuflados, subornados (levaram sumiço).

Apenas me apareceram (nas apurações) a quantia de 1111 votos.

Centenas de eleitores ao saberem do fatídico e mesquinho resultado eleitoral, referente a minha eleição, de olhos esbugalhados me perguntavam: - Camilo quede os nossos votos?... Camilo o que foi que houve?

Eu os respondia como ainda hoje respondo: - Isto foi a fraude, o suborno, a roubalheira dos oligarcas mandões que queriam continuar sendo os caudilhos intactos, inconstitucionalizando assim as eleições populares que é a via respiratória da vida nacional, por onde se expande a consciência nacional, por onde a vontade nacional se declara e executa.

E se ao povo era negado o direito que lhe preceitua a lei, o direito de escolher e eleger os seus representantes não era de se admirar se esse mesmo povo vinhece a desobedecer aqueles prepotentes demagôgos que lhe esbugalhavam esse direito, direito que é a soberania e a arma do próprio povo. (SANTOS, 1979, p. 41).

Nesse sentido, destacamos a produção de Camilo como uma expressão mais complexa, quando comparada às manifestações poéticas de colegas de cantoria. Quem sabe uma figura que se complexifique devido à diversidade dos materiais produzidos, que rejeita o aspecto plasmado, mas, em vez disso, quando tem sua retórica observada com rigor, revela uma série de matizes, elementos absorvidos das mais variadas fontes.

Em conformidade com o que apontamos, as informações da contracapa permitem que delineemos o diálogo sutil entre duas obras do poeta: o folheto mencionado e a sua narrativa autobiográfica que conjuntamente oferecem uma chave de leitura acerca das investidas de Manoel Camilo na poesia bem como na vida política. Apesar de a utilização de versos em campanhas eleitorais constituir uma prática na literatura popular, Manoel Camilo parece valer-se do talento para angariar apoio em uma nova empreitada, a carreira política que, segundo o próprio Camilo, mais por fraude do que por desventura, não chegou a concretizar-se. Com isso, notamos uma “engrenagem” extraliterária a movimentar não apenas a arte poética, mas a “arte política”: o poeta popular fez uso de seu dom de exaltação para, por meio da cantoria, prestigiar os candidatos e, numa espécie de clientelismo, obter apoio ou mesmo a aceitação futura no Partido Republicano. A cantoria, assim, converte-se em uma moeda de troca e, nas palavras de Bourdieu (1996, p. 204), representa o cabedal de Camilo transformando-se em capital, evidenciando uma “linha de força” a dirigir e tensionar o campo literário.

Examinar a produção poética (ou poético-biográfica) de Camilo é ver esse sujeito colocando-se voluntariamente dentro de um campo de forças, entre o polo do poder político,

capaz de legitimá-lo enquanto artista e cidadão, proporcionando uma ascensão social que permitirá ser “avaliado” pelo polo do prestígio intelectual ou artístico. Na tentativa de ter uma arte validada pelos seus modelos, Camilo parece situar-se em “uma zona de não-gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma ou outra direção” (BOURDIEU, 1996, p. 27). O poeta usufrui o seu prestígio dentro do próprio grupo, mas se vale de estratégias, na sua visão, passíveis de incluí-lo no campo de prestígio da literatura culta. Por isso, na trajetória do poeta, inferimos que a noção de campo firma-se como um conceito que permite entender e “superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das aquisições e das exigências dessas duas abordagens, tradicionalmente percebidas como inconciliáveis” (BOURDIEU, 1996, p. 234). Na verdade, essa parece ser uma das chaves para compreender as razões que levam um sujeito já consagrado dentro do seu campo a lançar-se a novas avaliações - ou possíveis rechaços - de membros de um campo rival e fechado. Ao mesmo tempo, o exame da obra de Camilo revela-nos os ardis literários (próprios de uma sociedade cordial), assim como as escolhas que o sujeito faz, escolhas que podem ser motivadas por razões “a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas” (BOURDIEU, 1996, p. 234).

Se os versos populares são “o espelho da mentalidade do sertão”, assim como afirmou Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* (s.d., p. 15), hoje, percebemos no percurso dessa poética uma transformação brutal que esvazia a noção de estaticidade e de reacionarismo com que já foi vista. Das trovas populares com um “grau zero” de subjetividade - portanto, uma reprodução do cotidiano e, à sua maneira, inocente - deriva a poesia de meados do século XX, na qual, além de marcas subjetivas, há desejos ocultos de ascensão literária, cultural e social que necessitam de um exame atento.

4.4 A prosa: terreno de experimentação, estratégia de autoafirmação

A escrita em prosa não constitui uma prática comum na esfera da literatura popular do Nordeste, por esse motivo a *Autobiografia do poeta*, assim como o *Livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*, torna-se um objeto instigante aos olhos do pesquisador. Outra razão seria, além do teor subjetivo, algo que transpassa o âmbito literário e desenvolve-se como uma amostra do lugar social que Manoel Camilo dos Santos busca alcançar por meio da arte, como já mencionamos, o espaço dentro de um campo literário culto.

A *Autobiografia*, ao longo de suas páginas, traz agradecimentos eloquentes, discussões filosóficas pretensamente elevadas, traços que, na ótica do poeta-prosador, constroem uma imagem autoafirmativa e positiva de si. Outro traço que salta aos olhos é o elogio redundante, bem como a repetição temática. Neles, percebemos a presença do repertório cordelesco de Camilo, uma poesia que tem por norma ser pleonástica, visto ser este um aspecto próprio do gênero no qual a inovação, diferentemente da poesia e da narrativa culta, é descartável. A investida de Camilo na prosa não neutraliza o emprego de estruturas do gênero que o poeta costuma manejar, possivelmente pelo fato de estarem já internalizadas.

As partes que compõem a *Autobiografia* recebem diversas subdivisões. A inicial, a título de dedicatória, é denominada “Aos meus amigos e bem-feitores” e, nela, a obra é oferecida a diversas figuras notáveis no espaço de circulação de Manoel Camilo. Dentre tais personalidades, encontra-se listada a Dra. Isolda Bezerra de Carvalho Thoma, que, em “Mensagem de gratidão”, será novamente recordada pelas memórias do poeta-prosador, que dá ênfase à postura caridosa da médica:

Talqual um beduíno que a pés transpor-se o deserto do saára, desde a cidade de Gaza à Maturité (seis mil quilômetros) e exausto tombasse sem alento e inanime sucumbisse sem auxílio de alguém; teria eu este ínfimo envólucro dalma carente de socorro terapêutico, penetrado nos umbrais do solitário castelo de Libitina (a deusa da morte) se não tivesse sido socorrido pela mais digna, santa e sábia esculápia que Deus permitiu habitar este mundo para salvar vidas de tantas criaturas, (o que comigo sucedêra.). (SANTOS, 1979, p. vii).

Ademais da visível redundância de motes – a presença na dedicatória e logo em seguida na reflexão em prosa -, merece destaque a linguagem empregada por Camilo, bem como suas funções. No fragmento, a descrição do estado de saúde ganha uma ornamentação tão original que, em uma leitura rápida, o tema poderá passar despercebido. É preciso que o leitor observe a linguagem figurativa, reative seu conhecimento em certas ciências, para compreender a intensidade e o sentido da escrita.

No estilo eloquente, revela-se a linguagem artificial, na qual se destaca o esmerado trabalho com o léxico, com os adjetivos, os substantivos esdrúxulos e as comparações. Ainda coloca em evidência o gosto pela geografia e a mitologia, matérias que costumam preencher o imaginário do poeta popular. Por isso, o valor da prosa extrapola o conteúdo e localiza-se no arranjo sintático e lexical:

Cantai, cantai crianças, adolecente e jovens, exultai homens e mulheres de maturidade e vós senéctos e decrépitos que com a voragem de tantas primaveras já transferistes os desenganos para frente e as esperanças para traz, desprendeis do vosso macerado e triste rosto um lívido sorriso e, juntos (uníssonos) cantemos a glória a Deus nas alturas, por sabermos que foi aqui: - na cidade serrana, na rainha da Borborema que nasceu, criou-se e vive a mais eminente, digna e competentíssima médica doutora Isolda Bezerra de Carvalho Thoma, de coração magnânimo e espírito ascendente aos páramos siderais, cujas qualidades e ações doutorais refletem em seu arcanjélico e diáfano semblante; a qual é filha do grande e renomado taumaturgo: - Dr. Bezerra de Carvalho, uma das grandes glórias da medicina brasileira...

Que este tipo de madrigal não seja tomado e interpretado por galanteio ou falsa lisonja, visto que seu rabiscador é um dos mais indubitáveis da atualidade, (modéstia a parte).

(Quão felizes os que sabem entesourar suas riquezas, quer material, quer sapiente sob o patrimônio Divino, de onde receberão, na base de cem por um, cheques sacados e pagáveis jazidas inesgotáveis de altruísmo e de filantropia; pois os benefícios prestados ao próximo, quando de boa intenção, assemelham-se a crisálida nauseante, criam asas de luz e alça um bem-feitor as amplitudes divinas. O transformando em um ente feliz no mundo e na eternidade). (1979, p.vii-viii).

No que tange ao conteúdo, o excerto não acrescenta novidades em relação à figura do poeta autobiografado. Apesar disso, na maneira como está elaborado, apreendemos um Manoel Camilo a orbitar sobre pessoas que julga influentes, o que se firma, paulatinamente, como um recurso trivial da sua prosa. Sua capacidade retórica é utilizada para elogiar os serviços prestados pela médica que lhe livrou da morte, conforme relata. Não bastasse o louvor a sua “benfeitora”, estende-o a outro membro da família. Essa estratégia contribui para aproximá-lo de uma rede de figuras importantes, como uma forma de pôr em evidência seu círculo de relações, outro traço facilmente associável à prática da cordialidade.

Com exceção das pelejas, gênero em que os “patrocinadores” ou promotores da cantoria são citados, vemos, na *Autobiografia*, uma referência frequente e inovadora: as personalidades distintas são mencionadas por Camilo e, ao mesmo tempo em que o poeta exalta tais figuras, de algum modo, o prestígio destas prolonga-se até ele.

Em “A verdade bem refletida”, o exagero chega a ser cômico. Metáforas, aliterações e vocabulário excêntrico mais uma vez são empregados e, ao invés de conceder precisão ao texto, contribuem para obscurecê-lo:

Assim como o fúlgido diamante tem por diminuir-lhe o brilho o câncer da jaça e a mais bela e olorosa flor é quem atrai o verme mais asqueroso e roaz, muitos homens há, que têm a corroer-lhes os nobres sentimentos, o preconceito, o orgulho e a ênfatuação; sem lembrarem-se da pequenez do seu ego embrionário, cujos sentimentos (baixos e mesquinhos) obumbram-lhe a alma a ponto de levá-los aos subterrâneos tenebrosos dos seus espíritos "autocratas".

Julgam-se grandes sábios e potentes, quando não passam de uns vermes anônimos que arrastam pelos marneis conspurcando-se na vasa terrena, acorrentados ao seu vil pedantismo.

(Esses sentimentos hiperbólicos são a seiva dos sicofantas).

Dos bons, nobres e elevados sentimentos desejo eu nunca se afastem (como já mais se afastaram), os meus grandes amigos e bem-feitores (cujos nomes estampam a página precedente.)

Para que um futuro não muito longínquo consagrem um carne a fraternidade mundial, aonde em labor e veneração recíproca se tribute a Deus a sua dívida adoração; visto que isto é luz joirada (?)no espírito e que dar ao homem elevação de sentimentos para suportar os açoites da maldade, firmeza de ânimo para encorajar-se contra as setas da ingratidão e grandeza dalma para perdoar e esquecer o sorrateirismo dos que imitando ao salgueiro tem os seus ramos pendidos para o solo, entranhando-se na terra. (1979, p. ix)

A percepção dessas sinuosidades do texto de Manoel Camilo, entrelaçadas às colocações de José Maria Barbosa Gomes (1980)⁴³, possibilitam identificar certas posturas definidoras dos subcampos que compõem o campo da poesia popular do Nordeste. Ainda que as classificações geralmente soem redutoras, José Maria Barbosa Gomes (1980, p. xix-xx) sintetiza a poesia popular em três níveis. Assim, levando em conta o “grau de conhecimento” do poeta em relação à norma culta da língua e a sua condição dentro do campo da poesia popular, Gomes assegura que a literatura popular (ou literatura de cordel como denomina) deve ser considerada sob três hipóteses. A primeira delas, uma “poesia popular espontânea”, elaborada pelo poeta identificado com o meio sociocultural em que produz sua obra, um “poeta linguisticamente desculturado e sem ambições que o induzam à prática de uma linguagem mais avizinhada da norma culta. É popular por necessidade e aceitação”. A segunda proposição refere-se à poesia “trabalhada”, em outros termos, aquela elaborada a partir de uma pesquisa linguística “de poetas linguisticamente bem providos”, que fazem parte do contexto sociocultural da “massa desinformada”, mas que se sobrepõem a ela. Nesse estrato está fixado o sujeito que, com mestria, retira desse espaço a arte e a ciência, apropria-se dos traços da baixa cultura linguística “indispensáveis à elaboração de sua obra e que a tornam autêntica e meritória” e que, especialmente, é um “poeta popular por opção”. Finalmente, o poeta popular inconformado com a sua condição de ser, “poetas que, sem ter meios para tanto, estariam tentando transpor o horizonte de suas limitações, para se aproximarem daquilo que eles, desgraçadamente veem como o ideal de expressão linguística para suas ideias”. Conforme o pesquisador, há uma persistência em melhorar aquilo que representa a “essência fundamental de sua obra de arte: o tom e o caráter popular da

⁴³ GOMES, José Maria Barbosa. Introdução. In: BARROS, Leandro Gomes de. **Antologia 3**. Volume V. Rio de Janeiro/ João Pessoa: MEC/ Fundação Casa de Rui Barbosa/ UFPB, 1980, p. ix-xxxiii.

linguagem”. Diante dessa postura, o pesquisador observa que grande parte dos compositores de versos possui modestos recursos linguísticos, sendo assim, as reformulações colocadas em prática, geralmente, comprometem a obra: “desfiguram o que há de mais autêntico na linguagem do povo, enquanto o máximo que consegue é uma caricatura da língua culta”. Para arrematar a sua classificação, propõe: “Ao carreiro, o carro de bois!”.

Entre as palavras do pesquisador, transita a postura ambígua e não classificada de Manoel Camilo. A tentativa de o poeta transpor o seu campo literário para outro de maior prestígio dentro do campo da literatura culta é um fato; assim como a escolha por um estilo rebuscado e, de certa maneira, caricatural. O interessante é que a amostra dessa postura contribui para revelar outra face do popular que os folhetos não expressam.

4.5 Um espaço social demarcado

No fragmento do texto intitulado “Mensagem de Gratidão”, detectamos a conservação dos erros gramaticais pela editora, postura que nos recorda as discussões do final do século XIX a respeito da matéria popular.

É certo que toda alteração de um texto popular é passível de polêmica, assim como já foi no contexto da Alemanha romântica, cuja crítica direcionada aos Irmãos Grimm censurava as correções efetuadas nas narrativas orais que coletavam. No caso brasileiro, vimos uma discussão com o mesmo teor direcionada a José de Alencar, feito que está registrado em *O nosso cancionero*. Na Portugal do século XIX, Almeida Garret abre uma brecha inclusive para o maranhense Celso de Magalhães criticar ferrenhamente o seu método enquanto registrador da matéria oral popular. A respeito do português, Magalhães afirmou que, em suas coletas, havia “corrupções, cortes, confusões” (1973, p. 47) e, somando-se a isso, destacou que as compilações de Garret, as mais das vezes, eram “emendadas e aperfeiçoadas” (MAGALHÃES, 1973, p. 47). Sua crítica ao “*rifaciamento*”⁴⁴ ou contrafação dos textos teve repercussão também dentro do Brasil, angariando seguidores, como Silvio Romero, por exemplo, concordante com o “moço crítico” nesse único aspecto.

Quase um século depois, a tópica já não se restringe à interferência e (re)criação em cima dos originais, mas à correção ortográfica e gramatical que poderia ser realizada,

⁴⁴*Rifaciamento* é um termo italiano que Celso de Magalhães utiliza para referir-se ao “refazer” do texto.

entretanto, não foi. Diante disso, observar essa condição do texto escrito implica em ver a demarcação de dois campos da literatura em pleno vigor nas décadas finais do século XX: o campo culto e hegemônico que vê o popular como exótico *versus* o popular em si, que faz um pastiche de um modelo culto e ultrapassado de retórica, como um artifício para demonstrar erudição.

Embora distantes cronológica e metodologicamente, no caso da *Autobiografia*, apreendemos a postura da editora ao manter tais incorreções ortográficas como uma tentativa de mostrar o artista na sua essência. Entretanto, ao mesmo tempo somos levados a concluir que essa permanência ou não da correção dos termos equivocados determina que Camilo permaneça situado em um estrato no qual os erros são comuns e representam uma espécie de marca registrada da ignorância do poeta. Esse é um dos fatores que estabelece um limite entre o campo da poesia culta e o campo da poesia popular. Trata-se de uma poética que, aos olhos dos agentes de um gênero hierarquicamente superior, nunca perderá seu *status* de subalternidade.

Tal atitude ultrapassa a literatura e define-se como um expediente classificador enquanto contribui para corroborar o espaço do popular. Assim, a manutenção dos erros gramaticais e ortográficos ao longo do livro configura-se como erros que situam o produtor em um estágio linguístico aquém dos artistas que compõem o grupo culto da literatura. Sem interferências na correção do texto - ainda que tal obra tenha sido distribuída pela Editora Universitária da Universidade Federal da Paraíba -, os erros permanecem e são difundidos como definidores ou mesmo peculiaridades dos artistas do povo.

Na ótica de Michel de Certeau, o estilo adotado nas composições populares que retratam feitos e astúcias por meio de figuras de estilo, de aliterações, de inversões e de trocadilhos forma parte dos poemas como “tática” que denota uma aprendizagem. Nesse sentido, a estilística e a retórica populares convertem-se em expressões de práticas cotidianas definíveis como manipulações internas a um sistema linguístico, por exemplo. Os “torneios” ou “tropos” vêm à tona nas astúcias, nos deslocamentos, nas elipses e evidenciam sentidos “próprios”. Entretanto, nos espaços em que são divulgados, ecoa a memória de uma cultura e de uma “arte de dizer popular”, plenamente reconhecida pelos sujeitos familiarizados com ela, seja pelo estilo de pensamento ou pelo modelo de ação: “tão viva, tão perspicaz, quando os reconhece no contista e no camelô, um ouvido de camponês de operário sabe detectar numa maneira de dizer uma maneira de tratar a linguagem recebida” (CERTEAU, 2007, p. 85-86).

Se o espaço é demarcado, Camilo vale-se de artifícios para transpor seus limites. Artifícios que viemos enumerando ao longo da pesquisa, mas que ganham ainda mais clareza e atilamento à medida que renova a poesia popular ao inovar na sua poética.

5 INOVAÇÕES FORMAIS NO TERRENO REACIONÁRIO DOS FOLHETOS

5.1 Inovações no gênero folheto

A poesia popular caracteriza-se por certo “reacionarismo”, suas métricas e temas que perduram por gerações são obedecidas com rigor. Manuel Cavalcanti Proença (1964, p. 4) assegura que, diferentemente do poeta culto, o “poeta popular é tanto mais importante para seus ouvintes e leitores, quanto menos original se mostra, isto é, quanto menos rebelde às fórmulas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnica tradicionais reúne”, portanto, “é sempre um portador, um continuador” (1964, p. 5). Apesar de Proença expor uma ideia de tamanha refutação, sabemos que, no dinamismo da linguagem, assim como da arte inserida em uma sociedade precisa, toda tradição sofre pequenos câmbios, traço que, no estudo contínuo e diversificado da matéria popular, percebemos com maior clareza. A poética de Manoel Camilo dos Santos, especial por uma gama de motivos, apresenta o dinamismo ao qual nos referimos, uma necessidade de inovação casada ao que há de tradicional e, com isso, para o leitor iniciante ou desatento, parece manter-se igual apesar da passagem do tempo. De fato, conserva uma espécie de estrutura, mas sua essência pode ser modificada por anseios particulares do poeta, como a consagração almejada que aqui investigamos. Uma faceta de inovação frente ao tradicional no universo do popular é o que apontamos na sequência.

O folheto *A amada nos montes* (1951), de autoria de Camilo, é composto com uma eloquência artificiosa, traço caracterizador do poeta em estudo. Inicialmente, deparamo-nos com a fé característica dos versos populares, a certeza de que as ações dos homens são conduzidas e determinadas por uma figura divina:

Deus essência sempiterna
Sabedoria divina
Regeu por excelência
Tudo governa e domina
Impera a cima de tudo
Faz, desfaz e determina

Os homens vivem no mundo
Imersos na ilusão,

Bem poucos conhecem a rota
 Da má predestinação
 Só quem apela pra Deus
 Terá d'Ele a proteção. (SANTOS, p.1).

Dentro da estratégia narrativa, chama atenção a inserção de um poema dentro do poema. Ainda que pareça algo simples, na prática da poesia popular, uma poética extremamente regrada, versar com métricas variadas, com exceção do gênero peleja, constitui uma espécie de transgressão ou, como preferimos definir, de inovação. Mesmo diante de uma peleja em que um cantador confronta outro igual, a variação de métrica é algo demarcado pelo prévio aviso, uma espécie de estocada da qual o adversário deve desviar-se munido de versos à altura. A mescla de Camilo é feita de maneira exímia, em uma narrativa, à sua maneira, quase barroca. Nela, ecos de temas cervantinos, shakesperianos e calderonianos fazem-se presentes. Na estrutura tão próxima da descrita por Vladimir Propp, há um enredo pleno de repetições: par amoroso, impossibilidade de união, amor posto à prova, transgressão, refúgio, morte do antagonista, reencontro do casal e restabelecimento da ordem. Não obstante, no folheto *A amada nos montes*, a narrativa poética de Camilo consegue agregar ao enredo uma aura de mistério e certo tom teatral. Quando deslocamos o olhar das previsíveis estruturas, focalizamos matizes do teatro de Calderón de la Barca. Os versos revelam a impulsividade das personagens, assim como o léxico e a caracterização das mesmas reforçam tal similitude. Há uma fuga desesperada e a opção pela vida de isolamento; mais adiante, “metamorfoseados” de feras humanizadas, tal qual Segismundo e Rosaura de *La vida essueño* (1635), as personagens cantam suas mágoas, o que nos faz recordar os longos solilóquios do drama. Em outros momentos, destaca-se ainda o ambiente exótico em que a narrativa desenvolve-se, vem à tona o tom de comédia shakespeariana, de *Sonho de uma noite de verão* (1596), por exemplo. Um bosque ou um monte onde Durval e Angelita cantam o amor impossibilitado pelas circunstâncias, travestem-se de feras e, finalmente, reencontram-se. Somando-se a isso, sonho e realidade conectam-se, o sonho converte-se no instrumento que proporciona que a fé mostre-se eficaz e insuperável, e permite que o “verdadeiro amor” cumpra-se. Essas presenças fortuitas provocam uma série de indagações a respeito das leituras do poeta e compositor, mas, por ora, cabe-nos apontar os versos:

Lamentou de sua sorte
 A triste situação,
 Quando descançou um pouco
 Chegou-lhe uma inspiração,

Começou cantando alto
Esta seguinte canção: -

Que dias tristonhos eu vivo passando
Aqui procurando a amada nos montes
Elevando a vista por longe e por perto
Do ermo deserto ao triste horizonte
Por matas e brenhas por montanhas e vales
Carpindo meus males ó ente infeliz
Perguntando a fonte notícia da amada
A fonte é calada se sabe não diz.

A moça que estava ali
Perto daquele lugar
Quase que corre assombrada
Vendo o leão cantar,
Certa disse: - este mistério
Eu preciso desvendar,

Aquele não é leão
Que canção sentimental,
Pode ser um ente humano
Que sofre do mesmo mal
Aí começou cantando
Outra canção por igual

Fui meiga cantora de palácio nobre
Hoje triste e pobre aqui desterrada
Fugi da opulência busquei o deserto
Morrerei por certo de amor despresada
Saudades das terras que longe deixei
E aqui morrerei n'estas brenhas fatais
Sem lar sem abrigo tristonho é meu pranto
E a quem amo tanto não verei jamais

Ao terminar a canção
Durval conheceu quem era,
Disse:- tu és Angelita
No couro d'uma pantera
E eu sou Durval teu amante
Também transformado em fera. (SANTOS, 1951, p. 18-19)

Com base no exposto, entendemos quão complexo é listar o possível rol de influências do poeta popular. Ademais, das referências apontadas, a estrutura do folheto analisado está fortemente arraigada a certas narrativas tradicionais que Cascudo listou em *Cinco Livros do Povo*, publicado em 1953. Como exemplo disso, despontam duas narrativas: a *História da Donzela Teodora*, romance de origem ibérica, cuja primeira reedição registrada foi feita em Portugal por Carlos Ferreira em 1712 e na qual, provavelmente, várias outras versões inspiraram-se (CASCUDO, 1979, p. 41); e a *História da Imperatriz Porcina*, romance estudado por Alexandre Herculano e Teófilo Braga, nos idos dos oitocentos, que desde o mais

tenro início inspirou as possíveis adaptações e converteu-se em um romance modelar e tradicional (CASCUDO, 1979, p. 243).

Assim, a poética de Camilo evidencia o entrecruzamento de uma rede de referências, mas não sabemos se se trata de uma manifestação espontânea ou norteadada por alguma leitura. O certo é que, nela, temas cultos e populares imbricam-se e permanecem inexplicados - como o folheto *Viagem a São Saruê*, intrinsecamente ligado ao mito da Cocanha -; o fato é que muitas narrativas chegam “acidentalmente” aos ouvidos do poeta e permitem que ele recrie a matéria ouvida, adaptando-a à sua realidade e ao cabedal narrativo que possui, ainda que desconheça sua fonte. Nesse microuniverso literário, se as “inovações” chegam por meio da temática, consolida-se mais como uma variação do que como originalidade. Sendo assim, apenas as inovações na métrica é que se tornam mais perceptíveis, diante de uma sociedade afeita ao oral. Talvez, ciente dessa circunstância, Camilo trate a métrica diferentemente de seus pares na arte da poesia.

Entre os folhetos *Os dois amantes no cárcere* (1954) e o *Os amantes encarcerados* (1957), fica visível outro aspecto inovador da poética de Manoel Camilo. Ambos, além do título semelhante, apresentam temas e estrofes quase idênticos e vê-se que o primeiro serviu de base para a escrita do segundo.

Analisando a inovação métrica, colocamos em destaque o romance *Os amantes encarcerados* (1957), segundo o próprio compositor, este traz, pela primeira vez, a toada alagoana a orientar o ritmo e a métrica. Tal metrificação é pouco empregada na poesia popular, apesar de ser reconhecidamente bela devido às rimas encadeadas, assim como a sonoridade agradável da toada⁴⁵, conforme aponta:

Romance de criação imaginária aonde os sofrimentos injustos, as saudades lacônicas e os lamentos sentimentais, de dois jovens que tanto se amavam, transformaram-se no maior triunfo e em glória perene...

O primeiro romance em ritmo da "toada alagoana". (SANTOS, 1957, p.1).

Assim como assinalamos, o folheto *Os amantes encarcerados* deriva do folheto *Os dois amantes no cárcere*, afirmação incontestável quando contrastamos os versos de ambas composições:

⁴⁵ Encontramos a definição no artigo “Gêneros da poesia popular”, de Francisco Linhares e Otacílio Batista, disponível em: <http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>. Acessado em 24 jan. 2013.

Zumbia o vento agitando
 A copa dos arvorêdos
 A quietude dos bosques
 Adormecia os penêdos
 De leve a brisa afagava
 Os escarpados rochedos. (SANTOS, 1954, p. 1).

Zumbia o vento agitando
 E revirando
 A copa dos arvoredos
 A quietude dos vales
 Já sem timbales
 Adormecia os penedos
 De leve a brisa afagava
 E bem soprava
 Os escarpados rochedos. (SANTOS, 1957, p. 3).

No contraste de ambas as estrofes, vê-se que há uma pequena variação lexical e que a recriação estabelece-se na inserção de três versos de quatro sílabas que farão a quebra da métrica e darão um novo ritmo à composição.

Além dos aspectos apontados, todos eles orientados a comprovar, na prática de Camilo, a renovação do gênero popular, o folheto *Os amantes encarcerados* (1957) inova em relação ao desenvolvimento da narrativa cordelesca. Na vasta produção do gênero, vê-se uma descrição espacial quase ausente, visto que tem por prática situar espacialmente a narrativa, geralmente em lugares tidos como exóticos, países europeus, na maioria das vezes, cuja descrição não é realizada. Nesse folheto, ao contrário, aliada à descrição, notamos, na narração ritmada do cenário, uma similitude com as baladas românticas devido à atmosfera lúgubre que se cria na leitura dos versos, um traço quase inexistente no cordel:

Meia-noite badalavam
 E repicavam
 Os velhos sinos feudais
 Quebrando o cálido silêncio
 Tão prudêncio
 Das grimpas vertiginais
 Causando assombro aos notamblos
 E aos sonamblos
 Das glebas ermas fatais.

Enquanto o som campanário
 Naquele horário
 No silêncio montanhoso
 Se perdia nas quebradas
 E nas chapadas
 Dum grande monte alteroso
 As ondas se encapelavam
 E até forçavam

O mar bramir furioso. (SANTOS, 1957, p. 2).

Outro traço aliado às inovações já mencionadas é percebido na forma metapoética que predomina no romance. A visão de arte, de um fazer poético ou mesmo das convicções que levam o sujeito a compor poemas como um estilo diferenciado estão declaradas na sua poesia:

Nessa hora solitária
 E temerária
 O mundo é quieto e mudo
 Sómente a visão poética
 Com toda extética
 Velando percebe tudo
 Do mundo astral ao terráquio
 A do batráquio
 Ao astro mais graúdo. (SANTOS, 1957, p. 3).

A dupla visão poética
 E com extética
 De um simples “menestrel”
 Otilicava um prelúdio
 Tão repúdio
 Escoada no vergel
 Como de alguém que sofria
 A tirania
 Dum cárcere o rigor cruel. (SANTOS, 1957, p. 4).

Dum castelo solarengo
 E alvarengo
 Que lá além existia
 Aquele queixume em brado
 Tão prolongado
 A solidão preenchia
 O poeta aqui decanta
 E adianta
 O que nessa hora havia. (SANTOS, 1957, p. 4).

Quando o conteúdo de *Os amantes encarcerados* desenvolve-se, vemos que a sequência da narrativa poética aproxima-se das estruturas descritas por Vladimir Propp em *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1985). Mesmo sem fazer uma tabulação precisa do enredo, visualizamos o desenvolvimento da narrativa sobre uma donzela sábia. Os lances que envolvem as personagens do folheto também se repetem - o amor impossível entre Marquim Bandeslaus e Landim, residentes no “reino de Portugal”:

Eram Marquim Bandeslaus
 Que em um caus
 Moço belo e jovial
 Oficial da armada
 E tão falada
 Do reino de Portugal
 E Landim jovem fagueira
 A unica herdeira
 Dum ministro imperial. (SANTOS, 1957, p. 5).

Landim é apaixonada por Marquim, um oficial da armada e subordinado ao ministro. Ciente do romance da filha Landim com o oficial, o pai prende o rapaz e configura-se como o antagonista da trama. Por meio de um sonho, Landim “descobre” que o amado está preso e somente ela poderá salvá-lo: “uma noite ela sonhou/ [...] que o seu amado estava/ [...] trancado numa enxovia/ a mandado do pai dela/ e somente ela/ da prisão o salvaria” (SANTOS, 1957, p. 7). O herói deixa a prisão com a ajuda de Landim; ciente de que Marquim está solto, o antagonista, pai de Landim, foge para um reino distante e mantém a filha incomunicável; Marquim relata a sua desventura ao rei; o pai da amada morre e, de certa maneira, é vencido; o herói é transportado ao lugar onde se encontra a sua amada; a carência inicial é reparada; o casal regressa a Portugal, casa-se e ganha um título de nobreza. Brevemente, visualizamos o desenvolvimento formulaico do enredo, o que demonstra a obediência a uma sequência ou um paralelismo de ações presentes desde os primeiros romances herdados da tradição oral ibérica.

Apesar do desenvolvimento de uma temática trivial, o poeta permite-se algumas recriações ao inserir visualmente, no conteúdo narrado, textos de outra classe, como uma canção intitulada “Ave Maria”. Entre muitos folhetos cuja forma apresenta traços inovadores, este evidencia um aspecto especial, que pode ser apreendido como uma *mise en abyme*. A inovação justifica-se quando observamos a canção dentro da narrativa poética também familiar ao gênero musical: a toada. Vale ressaltar que o artifício de mesclar gêneros tem um uso corrente nos romances em prosa, entretanto, Manoel Camilo utiliza-o em uma composição poética, destoando da prática do cordel e configurando, de tal maneira, uma novidade não apenas no seu campo literário, o da poesia popular, mas na poesia como um todo. A toada é composta por nove pés (formados de setilhas com exceção do 2º, 5º e 8º pés de quatro sílabas) com esquema rimário AABCCBDDDB. Assim, o verso em que o narrador apresenta as desventuras dos “amantes encarcerados”, encadeia-se à canção (muito próxima de uma prece) de forma e métrica distintas:

Nesta hora anjélica
 e tão divinal
 Sublime e três vezes santa
 O moço foi inspirado
 E elevado
 Por tanta saudade tanta
 Que cantou esta canção
 Com inspiração
 Onde a saudade decanta. (SANTOS, 1957, p. 24).

Ave Maria

Cai a tarde tristonha e serena
 Em macio e suave langor
 Despertando em meu coração
 As saudades do primeiro amor.

Um gemido que se vai no espaço
 Nessa hora de lenta agonia
 Quando o sino saudoso mormura
 Badaladas da Ave Maria.

Sino que tange com magua dorida
 Recordando os sonhos de aurora da vida
 Daí a meu coração paz e harmonia
 Na prece da Ave Maria

No alto do campanário
 Uma cruz simboliza o passado
 Dum amor que já morreu
 Deixando um coração amargurado.

Quando o sino saudoso mormura
 Badaladas da Ave Maria. (SANTOS, 1957, p. 24-25).

O conteúdo analisado não constitui um caso à parte nas inovações empreendidas por Manoel Camilo dos Santos. O recurso que visualizamos atesta o traço inventivo da sua poética, capacidade criativa que parece sempre superada por meio de tais modificações. Elas dão-se no que tange ao conteúdo, à métrica e, ainda, no que há de paratextual nos folhetos, assim como as capas, as notas, textos externos à matéria narrada colocados nas margens das páginas, porém dialogantes com ela. Manoel Camilo faz ruir o senso comum de que a poesia popular é estanque, contrária, conforme já apontamos, o estatuto do cordel, fundado, principalmente, na obediência à métrica. Assim, depreendemos que é amparado por tais inovações que almeja ser visto com interesse e assimilado no campo da literatura culta.

5.1.1 Paratextos

Segundo Gerard Genette, um paratexto figura como uma espécie de mensagem materializada, colocada em uma obra com um fim referencial. Ele está numa zona indecisa, nem dentro, nem fora do texto. Apesar disso, sempre apresenta um comentário autoral mais ou menos legitimado pelo autor, constituindo entre texto e extra-texto; não apenas um espaço de transição, mas de transação, um lugar onde uma pragmática e uma estratégia são postas em prática e provocam uma ação sobre o público, a serviço de uma leitura mais pertinente que vá ao encontro dos propósitos do autor (GENETTE, 2001, p. 7-8). O paratexto pode estar situado ao redor do texto, no volume do livro na forma de título, prefácio e, por vezes, nos interstícios do texto, tais quais os títulos de capítulos ou as notas (2001, p.10). Para Genette, todo o paratexto “é um texto”, portanto, é necessário considerar o seu valor seja icônico, material ou factual, visto que, por vezes, apesar de não apontar uma mensagem explícita, representa, sim, uma existência conhecida pelo público, capaz de acrescentar um comentário ao texto e influenciar na sua recepção (2001, p. 12).

Nos folhetos distribuídos pela Folhetaria Santos, é de praxe os livrinhos trazerem, além dos versos, conteúdos que incentivam a leitura dos mesmos, na forma de elementos paratextuais:

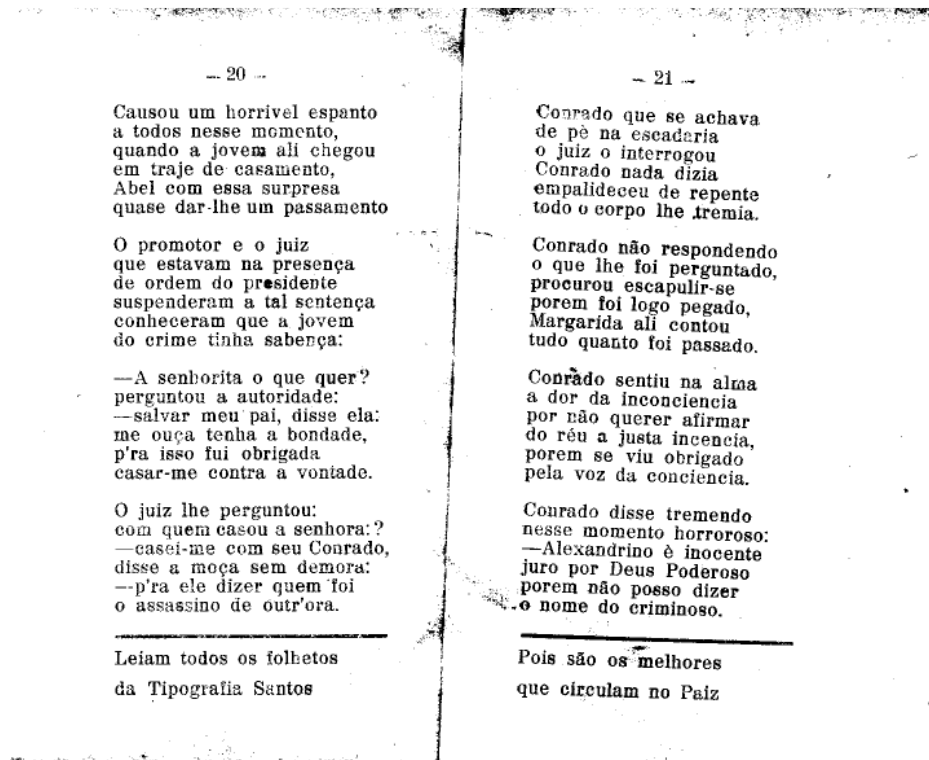


Fig. 3 *Abel e Margarida* (1957), de Manoel Camilo dos Santos. Folheto digitalizado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

Em *Abel e Margarida*, o paratexto traz uma propaganda acerca da obra poética de Manoel Camilo: “Leiam todos os poemas da Tipografia Santos”, cuja organização no folheto dispõe o argumento na página seguinte: “Pois são os melhores que circulam no Paiz” (SANTOS, 1957, p. 20-21).

Outros folhetos, como é o caso de *Os dois amantes no cárcere* (1957), até mesmo a *Autobiografia do poeta* figura entre os conteúdos paratextuais. Assim, lemos no pé da página: “ATENÇÃO: Não deixem de ler a Autobiografia do poeta popular Manoel Camilo dos Santos, para conhecerem todo passado da vida do mesmo à começa do ano 1905 à 1953” (SANTOS, 1954, p. 23). Como viemos reiterando, a *Autobiografia* foi publicada no ano de 1979, sendo assim, como um anúncio alusivo a ela poderia ser veiculado em um folheto datado de 1954? Pois isso, ainda que não seja o nosso foco de observação, revela a permanência de um folheto no seu círculo editorial. As obras que ganham destaque e apreço pelo público consumidor, assim como no mercado da literatura canônica, também permanecem compondo o rol de narrativas imortalizadas.

Para dimensionarmos o grau de novidade que a poética de Camilo proporciona ao popular, destacamos que Mark Curran investiga na poética de Rodolfo Coelho Cavalcante o conteúdo editorial das contracapas, uma espécie de classificado, no qual o poeta vende seu

produto e incentiva o consumo do mesmo. Em tais capas, assim como reconhecemos nos folhetos de Camilo, ganham destaque as informações comerciais, e também as declarações do autor e editor acerca da sua obra. Curran percebe que o uso dá-se quase totalmente para fins comerciais, onde é possível ter acesso a listas dos folhetos mais recentes, preços especiais para revendedores, fotografias do próprio autor, forma de contato com o poeta, dentre outros aspectos (1987, p. 135-136). Entretanto, apesar do uso atestado pelo crítico, verificamos, nos folhetos de Manoel Camilo, um uso ainda mais criativo, traços que analisaremos a seguir.

5.1.2 Sentenças

O folheto *Os amantes encarcerados* reserva-nos outro aspecto passível de atenção: nele, o elemento paratextual está inserido como uma nota de rodapé. Em cada página, há uma espécie de sentença de teor religioso ou moral, demonstrando uma novidade acrescentada ao gênero. O que anteriormente compunha o tema a ser desenvolvido nos versos, nesse folheto especificamente, descola-se do conteúdo para ser apresentado separadamente, exortando os leitores às boas ações. Nas trinta páginas, nas quais o romance é desenvolvido⁴⁶, entre as páginas 2 e 29, há sentenças do tipo: “Se queres ser bem feliz/ ama a Deus e o próximo” (SANTOS, 1957, p. 2); “E se queres viver bem/ não faças mal a ninguém”; “Aprende a viver com os homens/ que com Deus e muito fácil” (1957, p.7). Em tais sentenças é visível a “onipresença” de uma moral cristã, que Camilo compromete-se em divulgar.

Entretanto, há as sentenças que parecem ser da lavra do poeta, pois, nelas, destacam-se os jogos de palavras, o trabalho com a linguagem de quem, mais do que informar ou incentivar o leitor a agir com retidão, quer demonstrar erudição: “A melhor arma do mundo/ é não armasse com arma” (1957, p. 9); “Sabido é quem vive a vida/ vivendo para viver” (1957, p. 11); “O bem só procura o bom/ o mal só procura o mau” (1957, p. 28). As frases destacadas explicitam um discurso tautológico. O valor de tais aforismos está em demonstrar o interesse de Camilo em relação à estética que, para ele, restringe-se à forma estilística de suas composições. As figuras de linguagem marcam essa inclinação, ademais, os jogos de palavras revelam certo domínio sintático e semântico, questão pouco colocada na literatura popular, salvo alguns raros exemplos. Na simplicidade da escrita e da ideia exposta, revela-se o desejo

⁴⁶ Trinta páginas de versos e duas de reflexões de Camilo. Assim, compõe-se o folheto com o total de trinta e duas páginas, um múltiplo de oito, como é de praxe no gênero.

de demonstrar um saber acadêmico: “escrever com estética e manejar bem a fonética”, conforme cita nos versos.

Há ainda aquelas sentenças que parecem carregadas de intertextos: “O homem mais fraco e tolo/ é o que não se domina” (1957, p. 10). A frase que chega até o leitor como um simples conselho, assemelha-se aos versos de Firmino Ferreira da Silva, que compôs: “Neste Planeta terrestre/ o Homem não se domina/ tem que viver sob o jugo/ da Providência Divina/ foi feito do Pó da terra/ no Pó da terra termina” (SUASSUNA, 2007, p. 101). Os versos citados fazem-nos recordar uma reflexão de Pedro Diniz Quaderna (personagem fictício de Ariano Suassuna) acerca da poesia popular que, ao citar as palavras do seu mestre de cantoria João Melchíades Ferreira, afirma que este julgava tal composição como “filosófica, filantrópica, e litúrgica até o osso” (2007, p. 101). Apesar de tratar-se de uma referência relacionada ao conteúdo ficcional de *A Pedra do Reino*, percebemos o modo como tais expressões percorrem os espaços: são citações pronunciadas por terceiros, ideias que chegam sem dono, sem autor e que são recriadas do modo que a memória permite e assim divulgadas.

Externar tais sentenças atrai para Camilo uma suposta sabedoria, ao mesmo tempo em que evoca a singularidade do artista. Camilo é criativo e original não apenas no que tange à poesia, mas principalmente, num termo moderno, como um marqueteiro pessoal.

5.2 Estratégias de consagração e peripécias formais de Camilo: contracapa como espaço de autodivulgação

Já mencionamos que, na visão de Cavalcanti Proença, na poesia popular, dentro do contexto nordestino, o artista torna-se mais importante “quanto menos original se mostra, (...) quanto menos rebelde às formas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnicas tradicionais reúne” (PROENÇA, 1964, p. 5). De fato, para grande parte dos poetas, esse é um estatuto incontestável, entretanto, a prática de Manoel Camilo, tanto o poeta quanto o editor, cujos desejos alçam-se para um espaço de maior prestígio literário, demonstra ter consciência de que para transpor o campo da poesia popular, a estratégia de ascensão não está em manter-se obediente às regras instituídas, mas ao contrário, em subvertê-las.

No estudo da obra de Manoel Camilo, o pesquisador parece forçosamente induzido a engrandecê-lo como artista, mas o que ocorre, de fato, é a constatação de que as investidas, talvez semiconscientes, do sujeito diferenciam-no dos demais poetas e editores espalhados

pelo Nordeste. Observando as capas de folhetos populares distribuídos por uma série de editoras como a Tipografia e Folhetaria Luzeiro do Norte, de Recife - PE; a Tipografia São Francisco, de Juazeiro do Norte - CE; Editora Salvador, de Salvador - BA e A voz da poesia nordestina, de Condado - PE, vemos capas de folhetos que comportam informações triviais como os dados sobre a editora, o proprietário, o anúncio de outros títulos, vendas de folhetos em varejo ou atacado. De maneira geral, elas seguem um padrão fixo e até monótono, principalmente para o público a que se destina, pouco alfabetizado e que prioriza os versos. Nessa camada, a contracapa consiste em um elemento aparentemente supérfluo, como as imagens ilustram:



Fig. 4A batalha de Oliveiros com Ferrabrás (1951)⁴⁷ Fig. 5 A batalha de Oliveiros e Ferrabrás (1976)

⁴⁷ Sobre este folheto assenta-se uma polêmica quanto à autoria. Publicado pela gráfica de José Bernardo da Silva, teve a autoria de Leandro Gomes de Barros omitida pela simples alusão ao "Editor Proprietário: José Bernardo da Silva", postura que é denunciada e referida no *Dicionário Bio-Bibliográfico*, de Átila e Sobrinho (1979).

TIPOGRAFIA E FOLHETARIA
Luzeiro do Norte
 Rua de Santa Rita, 217 Recife - Pe

GRANDE SORTIMENTO DE ROMANCES E FOLHETOS POPULARES DOS MAIS AFAMADOS POETAS DO PAÍS

REVENDEDORES AUTORIZADOS

Manoel Veríssimo de Sousa - Ilho Paraíso, 36
 João Paulo - S. Luis - Maranhão

Alfredo Casado de Lima - Mercado de São José,
 Recife - Pe.

Artur Pereira de Sales - Rua Paissandú, 253 Ponta
 Grossa - Macaé - Alagoas.

Joaquim Martins de Athayde - Rua São Miguel,
 172 - Caruaru - Pe.

Manoel Caboclo e Silva, - Rua Todos os Santos,
 283 - Juazeiro de Norte - Ceará.

Benedito Antonio de Matos Café - São Miguel,
 Mercado Público - Fortaleza - Ce.

Maria Amélia da Silva - Rua Coronel Estevam,
 1325 - Alceirim - Natal - Rio G. do Norte

José Alves Pontes - Rua Prefeito Manoel Simões,
 20 - Guarabira - Paraíba

Pedidos no nome
João José da Silva

Fig. 6 Bate Mundo (19--)

2. CONG. NACIONAL DE TROVADORES E VIOLEIROS
 4 a 7 de Setembro de 1960 - S. Paulo
 Sêde do Congresso: Ginásio Pacaembú

Hospedagens para 100 Trovadores e Violeiros!
 Os interessados devem se inscrever até o dia 30 de Agosto
 de 1960 — Presidente: RODOLFO COELHO CAVALCANTE

" ESCOLA RODOLFO COELHO CAVALCANTE "

Profa. ROSA MARIA PINHO
 Diretor: Salvador Fabiano de Carvalho
 BERETINGAS - SERRINHA - BAHIA

GRÊMIO BRASILEIRO DE TROVADORES

Se você escreve versos é também trovador! Peça uma
 "Proposta de Sócio" pela Cx. Postal 425 - Salvador - Bahia,
 tendo direito a médico, advogado, dentista e participará de
 todos os festivais de Trovadores e Violeiros no Brasil —
 Anuidade: Cr\$ 200,00 — Envie 3 fotos (3x4) ao devolver a
 proposta, assinada e preenchida.

" O TROVADOR "

Se você gosta de poesia e deseja também colaborar no
 jornal "O TROVADOR", é só fazer-se assinante
 Cr\$ 100,00 por ano.

PROPAGANDA POLÍTICA OU COMERCIAL

O autor deste livro aceita propaganda política e comercial
 em versos. Um "livro" de 8 páginas Cr\$ 2.000,00 (político)
 Cr\$ 1.000,00 (comercial). Biografias, etc. Nada de críticas ou
 difamações.

Caixa Postal, 425 - Salvador - Bahia

Fig. 7 O Boi que falou em Bonfim de Feira (19--)

A VOZ DA POESIA NORDESTINA

- DE -

JOSÉ COSTA LEITE

Rua Dr. José Malheiros, 72 — Condado — Pe.

VENDA DE FOLHETOS EM GROSSO
 E A VAREJO.

Não deixem de ler:

Narciso e Iracema 32 pg. Rogaciano e Dorotéia
 32 pg. Entre o Amor e o Trono 32 pg. A Princesa
 Mariluce do Reino do Vai Não Volta 32 pg.
 Jacinto e Esmeraldina 32 pg. Os Aventureiros
 da Sorte 32 pg. Josimar e Albertina 32 pg.
 Entre o Amor e o Ódio 32 pg. e outros mais
 do mesmo autor.

A Sair: O Beijo da Despedida ou a Louca
 do Pé da Cruz.

Nº 403

Fig. 8 O Boiadeiro do Sertão (19--)

TIPOGRAFIA E FOLHETARIA
LUZEIRO DO NORTE
 RUA PADRE MUNIZ 338 — RECIFE - PERNAMBUCO

Grande estoque de romances e folhetos em geral

Agentes e distribuidores: Alfredo Casado de Lima, 0188
 do Mercado São José - Recife — Artur Pereira Sales, Tra-
 3 de Maio 06 «Ponta Grossa» - Macaé - Alagoas — Rodolfo
 Coelho Cavalcanti - Salvador - Bahia — Joaquim Martins d
 Athayde, Rua São Miguel 172 - Caruaru - Pernambuco — M
 noel Caboclo e Silva, Rua Todos os Santos 283 - Juazeiro (e
 Norte - Ceará — Cezário Cosme da Silva, Rua 13 de Mai
 527 - Itabaiana — Para
 íba e em Campina
 Grande - Paraíba —
 José Alves Pontes,
 Rua Prefeito Manoel
 Simões 16 - Guarabira
 Paraíba — Maria Ame
 lia da Silva, Rua Co
 ronel Estevam 1325 -
 Alceirim - Natal - R. G.
 do Norte — Joaquin Al
 ves, Mercado Público
 — Sobral - Ceará — Lino
 Ferreira Neto, Rua
 Henrique Leal 336 —
 São Luiz - Maranhão —
 Antonio Alves da Sil
 va, Rua Clodoaldo de
 Freitas 628 - Teresina
 - Piau — Joaquim Ba
 tista de Sena, Rua
 Juruá 63 - Bairro Flo
 resta - Fortaleza —
 Ceará.



★
Pedidos no nome João José da Silva

Fig. 9 Branca de Neve e os sete anões (19--)

A deliciosa aguardente
Caranguejo saúda

O Tri-Campeonato
Mundial de Futebol

A
Caranguejo
Se
Bebe
É
Assim!



Fig. 10 *O Brasil tri campeão* (19--)

Ao
Exmo. Snr. Dr.
Otávio Mangabeira
D. D. Governador
do Estado,
oferece o poeta popular
Rodolfo Coelho Cavalcante

Bahia, 5 de Novembro de 1949

Fig.11 *O Abc de Otávio Mangabeira* (1949)

Manoel Camilo, por outro lado, agrega a publicidade própria à capa dos folhetos. A propaganda que o poeta executa nesse meio de divulgação ganha destaque no mercado de prosa simples e de poucos recursos editoriais. A diversidade do conteúdo presente nas contracapas dos folhetos impressos nas gráficas de Manoel Camilo atesta o uso diferenciado que o poeta-editor fez de tal espaço. O conteúdo ali disposto deixa de ser previsível e monótono para apresentar-se ora na forma de um discurso propagandístico, ora na forma de elucubrações poéticas dissociadas do conteúdo narrado nos versos, assim como os escritos de agradecimento. É, de fato, o seu espaço de autodivulgação enquanto poeta e prosador, como empresário e, ainda, como o “intelectual” em busca de reconhecimento. É desse modo que as contracapas ganham tanta importância quanto o conteúdo versejado e firmam-se como o lugar destinado à propaganda própria, traço que denominamos como “peripécias formais” utilizadas pelo poeta.

O estratégico uso da contracapa, que sempre revela-nos alguma surpresa, mostra a flexibilidade de Manoel Camilo para mover-se num meio que não lhe é próprio. Essa é uma evidência da cultura em constante circulação. O poeta-editor transcende o espaço da gráfica caseira e distribuidora de folhetos para chegar a uma editora de grande porte, como a da Universidade Federal da Paraíba. Os trâmites desse processo estão impressos na contracapa de

uma das abundantes reedições de *Viagem a São Saruê*, esta em específico, não datada, mas facilmente identificada como própria do final da década de 70, visto que a carta de Francisca Neuma Fechine Borges é datada e 1978 e a publicação dá-se em 1979:

João Pessoa, 13/11/1978.

Ilmo. Sr. Poeta
Manoel Camilo dos Santos

Recebi a sua carta e inicialmente, quero dizer de grande interesse do programa de pesquisas em literatura popular em publicar a sua excelente obra, **AUTOBIOGRAFIA DO POETA** de grande importância para as pesquisas nesta área, o que muito honrará a nossa Universidade.

Já foi encaminhado o pedido de publicação da citada obra, ocorre, contudo, que a gráfica da UFPB encontra-se já desde alguns meses, sobrecarregada de trabalho.

Brevemente falarei pessoalmente com o reitor da UFPB sobre o assunto da publicação da sua obra e solicitarei que seja dada uma solução, a mais breve possível.

Aproveito a oportunidade para dizer-lhe que muito me honrou o seu pedido para que eu fizesse o prefácio da **AUTOBIOGRAFIA DO POETA** o que farei com muita satisfação.

Com estima e elevado apreço, neste ansejo, presto homenagem ao poeta de "São Saruê".

Atenciosamente, subscrevo-me

Francisca Neuma Fechine Borges
Coordenadora do PPLP da UFPB.

Fig. 12 Contracapa de *Viagem a São Saruê* (19--⁴⁸)

Ao selecionarmos algumas capas (e quase todas são passíveis de ser analisadas devido ao conteúdo impresso nelas), destacamos elementos que justificam a nossa leitura do ímpeto propagandístico de Manoel Camilo, na tentativa de autopromover-se. Na contracapa de *A noiva ressuscitada* (1956), temos acesso a um conteúdo que talvez tenha sido negligenciado pelo público contemporâneo à publicação. Nele, o poeta-editor ressalta em uma prosa poética a importância da Folhetaria. Tal relevância é fundamentada nos valores que divulga:

⁴⁸ Dentre as diversas reedições de um mesmo folheto, nem todas costumam ser datadas. O folheto ao qual fazemos referência, representa um desses casos, ainda que 1956 seja amplamente difundido como o ano de publicação de *Viagem a São Saruê*.

TIPOGRAFIA E FOLHETARIA SANTOS

A Estrela que mais brilha

Brilha: não só na casa Matriz como também nas suas agências: aonde o progresso verifica-se constantemente, pela honestidade nos negócios, pelos preços os mais baixos possíveis e pelo lucro moderado.

Brilha: pela pontualidade nos seus serviços, pela nitidez das suas impressões, pela perfeição de suas confecções e pelo acabamento impecável; como vê-se nas suas produções folclóricas.

Brilha: pela grande procuração, apreciação, e astronômica venda dos seus romances e folhetos de poesias populares (que sem exageiro) são os melhores que circulam no Brasil; isto não só pelo que ficou dito acima, mas, pela ausência de pleonasmos, cacografia, metaplasmo e sobre tudo: pornografia, obscenidade em tudo o que diz respeito a licenciosidade!... (SANTOS, 1956).

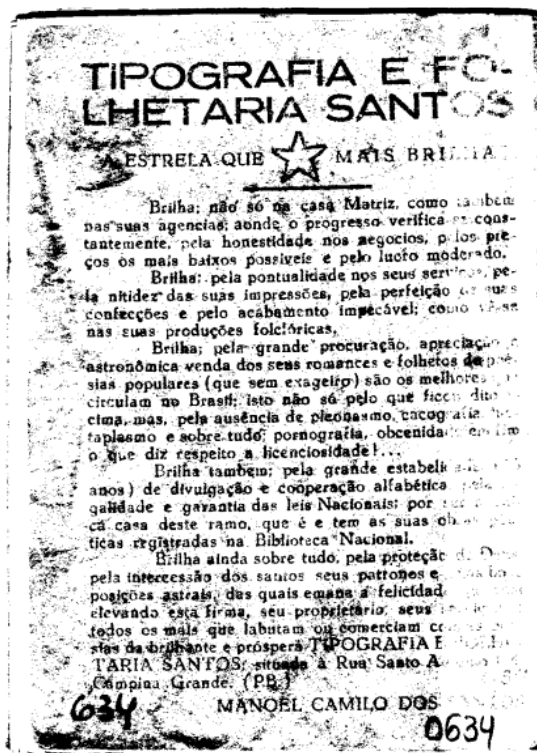


Fig. 13 Contracapa do folheto *A noiva ressuscitada* (1956), de Manoel Camilo dos Santos.

A exacerbada moral cristã está reiterada na postura de Manoel Camilo, traço identificado na referência à honestidade, ao lucro moderado, à censura e à libertinagem. Entretanto, esse não é o fator que nos confirma uma inovação por parte do poeta-editor, visto que em paralelo com os valores morais que divulga, Camilo ressalta o diferencial de sua gráfica, cujos argumentos destacados são a clareza de impressão e a divulgação da matéria “folclórica”. Ora, nessa afirmação depreendemos a investida de Camilo em um terreno no qual está imerso, sendo assim, a dificuldade de ver nitidamente certas questões relacionadas ao folclore e àquilo que é instituído como folclore, talvez seja um tanto nebulosa. Apesar

disso, a inclinação sobre a referida matéria, assim como o uso do termo folclore, dão provas da investida de Camilo para entrar no campo da intelectualidade: ademais de um poeta, o sujeito parece querer firmar-se como um crítico ou mesmo um fomentador da matéria poética que se perde dia-a-dia, seja pela entrada de novas formas de entretenimento ao cotidiano do povo como o rádio, por exemplo, seja pelo desaparecimento de seus “narradores”⁴⁹.

Na contracapa do folheto *Carlito e Marilene* (1958), de autoria de Gerson Araújo Onofre Lucena, é possível ver a divulgação de Camilo transpondo o espaço de seus próprios folhetos e sendo difundida até mesmo em produções alheias impressas na sua gráfica. Nela, ainda que apresente o mesmo interesse de divulgação, Manoel Camilo dos Santos apela para um estilo que concentra a linguagem em suas variadas funções. Há uma poeticidade inegável, cujo léxico empregado e as figuras da retórica comprovam; há elementos que evocam a referencialidade do texto: informações acerca do estabelecimento; e há, amalgamando as propriedades citadas, a presença da função conativa, quando consideramos que o grande objetivo do poeta-editor trata-se de convencer o público leitor ou ouvinte, sobre os predicados que as suas publicações possuem, visto que os folhetos são “bons, bonitos e baratos”. Tais efeitos são obtidos a partir do léxico empregado com o sentido de tornar a poesia mais sonora e ornamentada, entretanto, mais uma vez, contribui para enfatizar a imitação do discurso dos doutores. Nesse exercício, os substantivos são transformados em verbos ou estendidos até que ganhem uma aparência de rebuscamento, quando não chegam ao mais completo neologismo. Assim, fica visível a tentativa séria de reproduzir, por meio da escrita difícil e retorcida, um padrão linguístico que tem por modelo:

Esta ESTRÊLA, é um reflexo lácteo, que desprende-se das Ribaltas siderais: cadensificando as poesia desta firma: - TIPOGRAFIA E FOLHETARIA SANTOS; cujo brilho de radiosidade e benemerência se estende por sobre todos os apreciadores das mais aplaudidas trovas poéticas da atualidade; que são as desta casa.

Mas, enquanto a (ESTRELLA DA POESIA) por sua candidêsa, vem aurificando o mundo poético; os revôsos e labeunados veem ofuscando-se, (já em diluidez), seus combros erigidos por ribeldatárias consciências...

Por tanto, leiam as mais brilhantes poesias atuais, que são os romances e folhetos da TIPOGRAFIA E FOLHETARIA SANTOS: Bons, Bonitos e Baratos.

Rua Cristovão Colombo, 204, Campina Grande – Paraíba.

MANOEL CAMILO DOS SANTOS. (SANTOS, 1958).

⁴⁹Ao referirmo-nos a “narradores” é impossível desprendermo-nos do modelo benjaminiano, aquele porta-voz de narrativas orais formadas pela “lenta superposição de camadas finas e translúcidas” de narrações sucessivas (1994, p. 206). Do mesmo fim anunciado por Benjamin no final da década de 1940, a poesia popular na sua modalidade oral ou impressa, parece sofrer ao iniciar sua derrocada em direção ao desaparecimento, não pela guerra como é o caso retomado por Benjamin, mas pela circulação e popularização de outras formas de entretenimento.

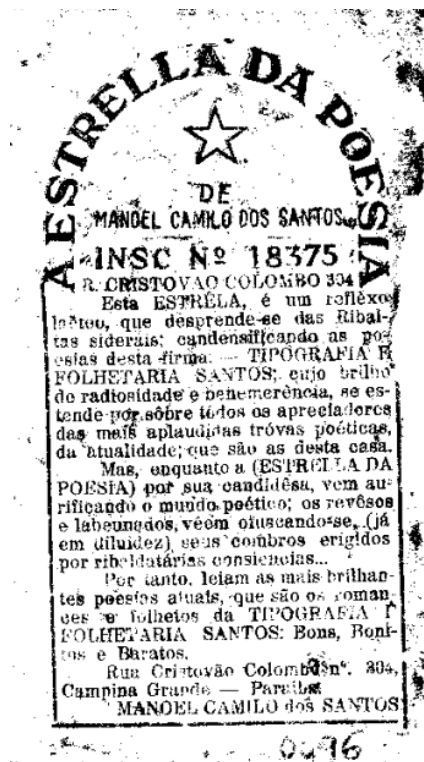


Fig. 14 Contracapa do folheto *Carlito e Marilene*, de Gerson Araújo Onofre Lucena, editado pela Folhetaria Santos.

Não raras vezes, o foco da propaganda recai sobre o estabelecimento, seja a Folhetaria Santos ou A Estrella da Poesia. Nesses momentos, aflora o misticismo do poeta ou a influência dos astros como justificativas para o êxito da gráfica. Conforme enfatiza Candace Slater, a relação entre poesia e astrologia nos folhetos brasileiros ou europeus não é coincidência. A pesquisadora ressalta que os editores de cordel elegem nomes relacionados a esse léxico “lembrando a ‘estrela’ da inspiração, como Luzeiro do Norte e Estrela da poesia”. Diante dessa constatação, Manoel Camilo é evocado como um dos sensibilizados pelo termo “estrela”, complementado pelo poder do número 17, impresso no logotipo da gráfica: “é a estrela dos reis magos. Escolhi o nome estrella, grafado com dois 'l' [...] porque significa 'luz interior', 'domínio', 'elevação' e as vozes do conselho 'Livre-se de seus erros e paixões'” (SANTOS apud SLATER, 1984, p. 193).

A publicidade empreendida por Camilo faz-se presente sob outro matiz em *O anão e a macaca misteriosa* (1960), de Cícero Vieira da Silva. Trata-se de um folheto impresso pela gráfica A Estrella da Poesia, cuja contracapa, como de costume, apresenta reflexões do poeta-editor:

O comércio, a indústria e a literatura já estão sendo relativamente olhados e beneficiados pelos atuais dirigentes dos povos, bem como foram pelos seus antecessores; a ponto de por aí desenvolverem e atingir as culminâncias de que se faz necessário.


Resta-nos entanto, dever imperioso: o de elegermos homens dedicados e propensos a outros setores; homens que visem e proponham-se a primar, prestigiar e beneficiar a religião, a moral e a pobreza! Cujos setores são sem dúvida alguma, os mananciais de onde emanam: a ordem, o progresso e a grandeza das nações! Se não vejamos:

- Religião é a base fundamento das grandes virtudes! Moral é a coluna dos bons costumes, da ordem e do respeito; sendo que a pobreza é um vastíssimo campo de abrolhos de gravames e de esforços quase improdutivos, aonde os seus inúmeros integrantes gemem imersas num imenso mundo de necessidades, pela falta de assistência, amparo e ajuda!...

Amparem-nas, os homens do poder que logo veremos esse mundo de miséria, de maldade e insegurança, transformar-se em paraíso de bonança, de paz e tranqüilidade. (SANTOS, 1960).

Há, em grande parte dos exemplos listados, um discurso tautológico, mas nunca despropositado. Assim, se não caímos na leitura de informações que induzem a compra de folhetos, caímos, como no presente exemplo, em uma construção argumentativa que pretende orientar os futuros eleitores. Como já apontamos anteriormente, Camilo candidatou-se, no ano de 1962, a deputado estadual:

RELIGIÃO, MORAL E POBREZA



O comércio, a indústria e a literatura já estão sendo relativamente olhados e beneficiados pelos atuais dirigentes dos povos, bem como foram pelos seus antecessores; a ponto de por aí desenvolverem e atingir as culminâncias de que se faz necessário.

Resta-nos entanto, dever imperioso; o de elegermos homens dedicados e propensos a outros setores; homens que visem e proponham-se a primar, prestigiar e beneficiar a religião, a moral e a pobreza! Cujos setores são sem dúvida alguma, os mananciais de onde emanam: a ordem, o progresso e a grandeza das nações! Se não vejamos:

— Religião é a base e fundamento das grandes virtudes! Moral é a coluna dos bons costumes, da ordem e do respeito; sendo que a pobreza é um vastíssimo campo de abrolhos, de gravames e de esforços quase improdutivos, aonde os seus inúmeros integrantes gemem imersas num imenso mundo de necessidades, pela falta de assistência, de amparo e ajuda!...

Amparem-nas, os homens do poder que logo veremos este mundo de miséria, de maldade e insegurança, transformar-se em paraíso de bonança, de paz e de tranqüilidade.

MANOEL CAMILO DOS SANTOS
Rua Cristóvão Colombo, 304
Campina Grande-PB

0010

Fig. 15 Contracapa de *O anão e a macaca misteriosa*. Cícero Vieira da Silva, 1960.

A propaganda própria converteu-se numa constante nos impressos de Manoel Camilo, como se constata no folheto *A rainha das fadas misteriosas* (1959): “Conclui este romance/ Afirmando ao leitor:/ Meu êstro tem sem faltar/ Inspiração de valor/ Leia, medite e confira/ Os romances deste autor” (1959, p. 32). Na mesma linha de autodivulgação e encerrando o mesmo folheto, Camilo verseja:

Um astro que ilumina

Uma “Estrella” é meu astro de infinidade
 Desessete é seu número e diz então
 (Luz interna, domínio e elevação
 Esperança, mistério e sapiência,
 Deus em sua infinita Onipotência
 Envia-me esta Luz da divindade
 Essa “Estrella” que vem da antiguidade
 Espargindo seu brilho com afagos
 Assim como guiou os 3 reis Magos
 Vem guiando para mim felicidade

Vinte e um, é meu nome e diz então
 (Corôa dos Magos “alta coluna”
 Triunfo, êxito, honra e fortuna)
 E sem limites será a ascensão,
 Os obstáculos desaparecerão
 E a Luz ilumina os dias meus
 Transformando em micro-pigmeus
 Todos que para mim si faz malévolos
 E com meus pensamentos tão benévolos
 Estou muito feliz graças a Deus.

Amo a Deus em espírito e em verdade
 Acredito e confio muito nEle,
 Quem criou-me e protege é aquEle
 Ser Supremo, de poder e Magestade
 Rei dos reis, Pai dos pais; e de bondade
 Monarca Infinito Pai de Amor
 Que de toda a grandeza é Criador
 Este Glória, das glórias, onipotente
 Sempre foi e será eternamente:
 O meu Guia, o meu mestre Protetor. (SANTOS, 1959).

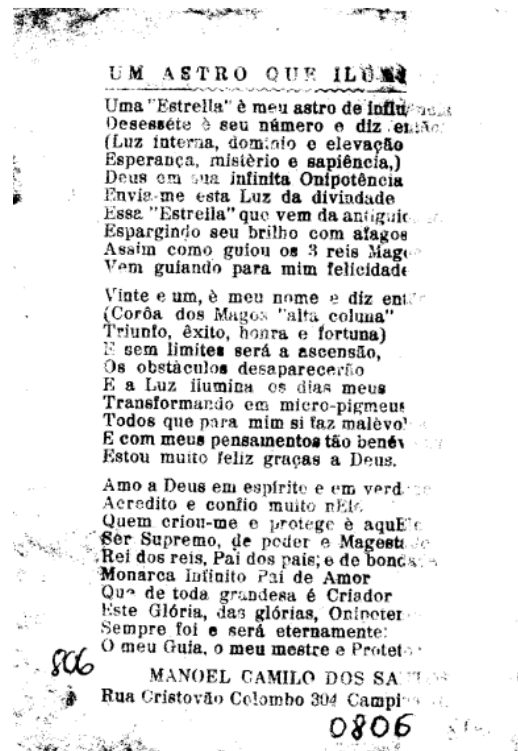


Fig. 16 Contracapa de *A rainha das fadas misteriosas* (1959).

Por toda a conjuntura apresentada, é evidente que os paratextos que compõem os folhetos de Camilo estabelecem-se como elementos de relevância devido às inovações que comportam: desde incongruências em relação à produção artística do poeta, até a construção de uma *persona* que se projeta como um sujeito culto, embora esteja vinculado a uma camada social desprestigiada e seja produtor de uma arte considerada menor. É nas contracapas que os diversos matizes da perspicácia de Camilo ganham mais nitidez ao projetarem-se no seu discurso convertendo esse elemento, até então pouco importante, em um dos componentes mais curiosos e reveladores para o pesquisador.

5.2.1 Reflexão poética

Na análise do folheto popular, é necessário destacar que, com exceção da *performance* da cantoria, o folheto é o pequeno espaço que o poeta dispõe para mostrar-se ao público leitor ou ouvinte. Atento a essa condição, Manoel Camilo vale-se de elementos paratextuais como meios de pôr em prática uma “divulgação” própria. Por tal motivo, as últimas páginas, os pés

de página e as contracapas dos folhetos de Camilo configuram-se como elementos tão importantes quanto os versos compostos. Há reflexões que extrapolam os limites dos versos e, numa linguagem bastante elaborada, orientam a conduta de leitores, revelam a visão do mundo do poeta, assim como o seu saber:

Faça da poesia o seu melhor passa-tempo

E lembrem-se que a poesia é a segunda das sete artes liberais, a qual é sublime, como são as suas irmãs gêmeas: a música e a pintura.

Alem disto a poesia é divina e instrutiva.

É divina, porque vem da Divindade a sua escencia melodiosa, de onde os seres divinais (anjos e arcanjos) entoam cânticos extrapoéticos, louvando e glorificando ao Divino Artista: que do nada criou as maravilhas siderais, astrais e terriais. É sublime porque engrandece e eleva não só o gênio poético, como o apologista que de boa fé a cultive ou contemple.

Instrutiva porque a oração, a métrica e sobre tudo a rima, estimula os pequenos leitores, a ponto de levá-los ao cultivo dos livros científicos, tornando-os para o futuro, em homens de competência cultural.

Mas não queiram tomar como poesia, qualquer verso, pois há muitas poesias sem verso e muitíssimos versos sem poesias; ser poeta não é somente fazer versos, isto é, escrever estrofes.

Poristo meu leitor, eu vos estou falando uma linguagem simples, porem muito necessária à coletividade odierna.

Sabeis vós; mas, muitos há que não sabem, o que é poesia na expressão da palavra genuinamente dita; não é para eles que escrevo estes meus livretos, mas é a eles que quero dizer o que é poesia.

A poesia é um reflexo imaginário, pelo qual o Criador de todo o cosmo e macrocosmo; na quietude de suas magnificências, fala ao poeta n'a linguagem simbólica e muda...

Ele fala ao poeta; mas somente ao poeta que sabe alçar seus pensamentos as cummancias cosmopolitanas, primando pela grandeza, pela bondade e pela gloria do Sempiterno; pelo respeito, pela moral e pelo desenvolvimento sadio dos bons costumes, da sociedade e da família.

Neste plano de compreensão, (modesta parte) acha-se estribado o vosso amigo:

Manoel Camilo dos Santos. (SANTOS, 1957, p. 31-32).

No conteúdo apresentado na contracapa de *Os amantes encarcerados* (1957), Manoel Camilo assume uma voz de mestre que teoriza, ensina, exemplifica e, fazendo jus à máxima de Horácio, recomenda a poesia como um veículo de instrução e deleite. Entretanto, a retórica demasiado afetada funciona como uma faca de dois gumes, assim aquilo que se firma como estilo para o poeta, para o leitor culto, que projeta, firma-se como um traço caricato ou mesmo cômico devido ao tom hiperbólico que concentra: “A poesia é um reflexo imaginário, pelo qual o Criador de todo o cosmo e macrocosmo; na quietude de suas magnificências, fala ao poeta n'a linguagem simbólica e muda...” (SANTOS, 1957, p. 32).

Aliado à exaltação do próprio saber, na visão do produtor de folhetos, sob determinado aspecto, poeta e poesia estão ligados ao divino. A poesia firma-se como fruto de inspiração e não como trabalho racional. Confirmando o que Slater atestara, “o autor do cordel vê sua arte tanto como uma aventura para ganhar dinheiro quanto como uma vocação” (SLATER, 1984, p. 182). Trata-se, sim, de uma forma de garantir o sustento, mas que não se desvencilha de uma relação estreita com uma inspiração religiosa e expressa, não raras vezes, por uma moral cristã. Vale lembrar as frequentes invocações a Deus (ou às musas) para que o estro poético manifeste-se desde o primeiro verso⁵⁰, conforme os exemplos presentes na poesia de Sobrinho e de Camilo:

Grande Deus senhor dos seres
Mandai-me orientação
Idéias, forças e rimas
De que tenho precisão
Para versar a história
Da vida de Lampião. (SOBRINHO, 1964, p. 369).

Deus grande ser incriado
Com os seus dons multiformes
Torna-se imaginário
Nos seus mistérios triformes
Simbolicamente fala
Aos gênios “aculeiformes”. (SANTOS, 1964, p. 389).

Fica evidente que, na ótica do poeta, os versos dos folhetos parecem concentrar a capacidade latente de, ao mesmo tempo, conectar o divino e o mundano, o entretenimento e a instrução. É nessa sequência que Camilo lista tais propriedades da poesia: “É divina, porque vem da Divindade a sua escencia melodiosa”; é sublime, pois “engrandece e eleva não só o gênio poético, como o apologista que de boa fé a cultive ou contemple”; por fim, é, também, instrutiva, pois “a oração, a métrica e sobre tudo a rima, estimula os pequenos leitores, a ponto de levá-los ao cultivo dos livros científicos, tornando-os para o futuro, em homens de competência cultural” (SANTOS, 1957, p. 31).

Em consonância com a visão de Camilo, Slater (1984, p. 182) expõe que autor e audiência “cultivam ativamente toda uma mitologia a respeito da literatura de cordel”. No rol das principais ideias popularizadas a respeito dessa modalidade poética assenta-se a afirmação de que “a poesia é um dom” e que o poeta, além de ser “a voz do povo”, tem a sua

⁵⁰ Referimo-nos a verso com o sentido empregado pelos poetas populares, ou seja, como denominação de estrofe.

importância confirmada quanto mais agudeza de pensamento e rapidez para agradar o público divulga.

Na elucidação do que é poesia, Camilo profere: “Há poesias sem verso e muitíssimos versos sem poesias”. É sob o rótulo de prosa poética que Camilo parece classificar as suas reflexões, de tal modo, esforça-se para demonstrar que ainda que não esteja a compor versos, a capacidade verbal e estética não o abandonam, por isso a prosa é tão engalanada.

A enunciação de Camilo, ao longo de duas páginas, revela, de forma metonímica, a poesia nos termos que o próprio poeta gostaria de ser considerado. Coloca-se como um sujeito instruído, cujo “elevado gênio poético” permite-lhe criar e teorizar poesia diante de uma comunidade espectadora/leitora. Esse conhecimento permite-lhe ainda dirigir-se aos seus leitores por meio de uma “linguagem simples, porem muito necessária à coletividade odierna” (SANTOS, 1957, p. 32), que, em verdade, reproduz um discurso no qual, além de definir a poesia, não deixa claro quem é o seu interlocutor, se o leitor comum ou o leitor que idealiza, a crítica ou os homens cultos nos quais se inspira. Assim, há um jogo retórico para parecer intelectualmente preparado para conduzir uma discussão sobre o gênero poético e, ao mesmo tempo, mostrar-se humilde: “Neste plano de compreensão, (modesta parte) acha-se estribado o vosso amigo”.

Estampado na contracapa do romance⁵¹ *O crime da sombra misteriosa* (1957), composição de Manoel Camilo, lê-se uma reflexão acerca da folhetaria própria, bem como da arte que a sustenta: “Tipografia e Folhetaria Santos” e, logo abaixo, “Estrela e voz da poesia”. Este é outro folheto que contém reflexões nas quais predomina a exaltação da poesia enquanto gênero:

Esta folhetaria, é uma estrela candente que esparge seu foco luminoso no grande mundo poético, desde Antiguidades aos mais longínquos rincões deste apologista culto e esclarecido [...] de que é poesia genuinamente pura: e o satisfazendo plenamente, com a perfeição, o encanto e a maviosidade das suas rimas...

E para o semi-analfabeto é uma via láctea nebulosa, que em verso, desserra-lhe as trevas alfabéticas, pela habilidade compreensiva, suavidade e urdidez das suas belíssimas histórias em versos.

É uma voz pregoeira, que há 45 anos alegre e contenta indivíduos, famílias e lares bradando pela moralidade, pela ordem e progresso familiar e patriótico; portanto

⁵¹Conforme o *Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel*, romance é a denominação do gênero composto em verso ou prosa, longo para os padrões cordelescos, com 32 páginas, geralmente. Nele, predominam os fatos imaginários, às vezes inspirados em histórias reais, que adotam como argumento as aventuras, os estudos de costumes, os tipos psicológicos e a crítica social. Na literatura popular, abarca o corpo de textos poético-narrativos de temática amorosa que compõem o romanceiro, cujo objetivo é provocar a comoção dos leitores de folhetos impressos (2013, p. 116).

leiam os folhetos e romances da TIPOGRAFIA E FOLHETARIA SANTOS. (SANTOS, 1957).

Sem dúvida, o enunciado é uma exaltação entusiástica da poesia e de seu produtor. Primeiramente, chama-nos atenção o modo como o poeta autodefine-se: um “apologista culto e esclarecido”, capaz de dar forma à arte poética “com a perfeição, o encanto e a maviosidade das suas rimas” (SANTOS, 1957). Ironicamente, a pretensa intelectualidade contrasta com os erros ortográficos, mas essa postura dá evidências de um frequente comportamento impresso no discurso do produtor de folhetos: o seu orgulho acerca da própria capacidade inventiva, postura também destacada por Slater.

Em segundo lugar, é interessante observar como o poeta conjectura o alcance da sua poesia no espaço social em que está radicada. Na visão de Camilo, o artístico transpõe a fronteira da simples fruição, quando os versos do poeta adquirem a função prática de “descerrar” os olhos dos semianalfabetos das “trevas alfabéticas”. Sendo assim, o conteúdo do folheto reforça a propriedade apontada por outro poeta praticamente autodidata: “Quem é que alfabetiza o sertanejo? Será porventura somente as ‘Cartas de ABC’ distribuídas pelo governo? Não! Somos nós, também os trovadores, que alfabetizamos” (CAVALCANTE apud CURRAN, 1987, p. 113). Na visão de ambos, o folheto cumpre um papel didático, ao apresentar as primeiras letras ao público leitor e, assim, colaborar na sua alfabetização.

Destacamos, também, a questão cronológica que Camilo aponta. O poeta menciona que há 45 anos “alegra e contenta indivíduos, famílias e lares”, quando faz seu último apelo propagandístico, nomeia a Tipografia e Folhetaria Santos. Tendo ciência da biografia do poeta-editor, sabemos que a folhetaria foi fundada em 1942 e que, em 1957, Camilo a rebatizou como “A Estrela da Poesia”. Sendo assim, as datas não coincidem e resta-nos ler tal informação como um recurso para demonstrar certa tradição em matéria de poesia popular, visto que, para os leitores desavisados (os conterrâneos de Camilo), a data talvez não importe do modo como é relevante ao pesquisador.

A ideia de literatura instrutiva, difundida por Camilo na contracapa do folheto em questão, tem relação com o conteúdo publicado por Candace Slater em *A vida no barbante* (1984), em um recorte de entrevistas realizadas com José da Costa Leite, em Pernambuco, e com Manoel Camilo, em Campina Grande:

A despeito de sua atitude em grande parte prosaica face ao trabalho, os poetas tendem a pensar na poesia (melhor dito, inspiração) como algo sério. "Uma pessoa pode comprar uma estória para divertimento, tal qual um saquinho de amendoim ou um rolo de fumo", diz um autor particularmente bem sucedido, "mas o folheto é muito mais por sua mensagem ser profunda, apesar da linguagem ter de ser simples" [LEITE]. "Embora eu mesmo cantasse muito quando moço, nunca fui apreciador da arte do repentista," declara o escritor de Campina Grande, "porque depende da velocidade, não de sentimento verdadeiro. O folheto não, é um filho da inteligência que nenhum vento pode levar". De acordo com outro autor, a poesia "é uma filosofia que o leitor tem de sentir" [SANTOS]. (SLATER, 1984, p. 192).

Para a brasilianista, o termo "poesia" parece fornecer um "cômodo guarda-chuva" que abriga diversas atividades relacionadas: a escrita, a produção e a mercantilização. Isso torna-se mais evidente quando o poeta define como inspiração o ato composicional, "a visita da musa, traduzir a estória em versos, ou simplesmente versejar" (SLATER, 1984, p. 183). Tal poesia opera na ambiguidade de ser um misto de dom e de trabalho associados, assim como viemos enfatizando até aqui, visão que se confirma quando nos valem das palavras de Olegário Fernandes, reproduzidas por Slater:

Uma arte é algo que, ao mesmo tempo, você sabe e não sabe como fazer. Há a arte de fazer móveis, de construir paredes, de dirigir um carro. Em seguida, há a arte de fazer um folheto. A única diferença entre esta e outras artes é que ela não pode ser aprendida. Qualquer um, esforçando-se, pode dirigir um carro, mas nem todos podem ser poetas. Todavia, a parte divina, a inspiração, é apenas o começo. Após isso, o poeta tem de ficar com dor nas costas como qualquer outro, acredite. (SLATER, 1984, p. 183).

Portanto, é exatamente a confiança de tecer nas reflexões poetizadas a normativa da própria arte que nos convence da importância dos poetas populares. O leitor ideal e o leitor ou ouvinte fortuito reconhecem, na autoestima apresentada e nos julgamentos veementes que fluem com tanta perícia, argumentos que corroboram a grandiosidade artística.

5.2.2.O exercício da cordialidade

Na Folhetaria Santos ou n'A Estrella da Poesia, a contracapa dos folhetos apresenta-se ainda como um espaço de estabelecimento de relações e de agradecimento, posturas que podemos apreender como uma espécie de rito cordial. Já tratamos do tema anteriormente,

porém, associando-o à figura dos bacharéis que no século XIX definiram a cultura como um todo. Entretanto, quando associamos esse comportamento também a Manoel Camilo, é necessário cautela. Temos consciência que o poeta-editor é um sujeito que não é favorecido pelos benefícios concedidos entre as elites, mas não podemos desconsiderar o seu conhecimento dessa conduta e estratégia de favorecimento pessoal em que o público e o privado confundem-se. Por isso, por meio de uma postura “cordial”, coloca em prática o elogio para ser elogiado, o rebaixar-se para ser exaltado, linguagem que Manoel Camilo aprende a manejar e que utiliza com frequência tanto nos versos que registra quanto nos elementos paratextuais que maneja. Assim, a conduta toma forma como um resquício do bacharelismo vigente no Brasil no final do século XIX ou mesmo uma imitação desse estilo, o fato é que a prática é adotada pelos expoentes da poesia popular, que a adaptam à sua forma de fazer arte. Um bom exemplo desse comportamento pode ser verificado no folheto *O monstro do Pageú* (19--), que apresenta o momento em que Camilo agradece aos seus incentivadores:

A meus amigos e protetores

Minha proteção primeira
foi de Deus meu protetor
meu segundo benfeitor:
Zé Gonçalves de Oliveira
com sua família inteira
espósa, sogra e cunhados
que por Deus foram inspirados
para minha proteção,
Deus lá da santa mansão
os faça recompensados.

E Sebastião José
meu compadre e grande amigo
este fizera comigo
qual Jesus de Nazaré
com nobreza, ação e fé
e o Zéso meu sobrinho?!
que foi me buscar sôsinho
em Natal de onde “vimos”
bem como os meus dois primos
Antonio Carlos e Pedrinho.

E que dizer do doutor
o Liêdo Maranhão!
Este me estendeu a mão
com seu gênio protetor
recebi grande favor
do meu compadre exemplar
Jaime e a espósa singular
e de Zé Alves também
Deus a todos pague bem
já que não poço os pagar

Manoel Camilo dos Santos

Nº

Fig. 17 Contracapa de *O Monstro do Pageú* (s.d).

A atuação de Camilo evidencia o manejo hábil dos procedimentos capazes de sagrá-lo enquanto poeta e editor. As estratégias que emprega parecem balizadas pela consciência de que é preciso sobressair-se no seu próprio campo para ganhar visibilidade em um campo intelectual e artisticamente superior. Bourdieu (1996, p. 259) afirma que quem produz o valor da obra de arte não é o próprio artista e sim o “campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista”. Sabemos que o nosso poeta não detém esse conhecimento teórico das relações no mercado de arte, mas, intuitivamente, faz uso dessa estratégia de valorizar-se dentro de um campo privilegiado e obter frutos dessa “suposta” relação.

O poeta em questão tenta de diversas formas dar mostras de seu poder criativo e inovador, táticas utilizadas com uma intenção velada: desejo de reconhecimento e de ter a própria obra “socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal”, tal qual expõe Bourdieu na sua teorização acerca dos campos literários. Ganhar a simpatia e a admiração do público certo permite aquilatar a própria obra. Nessa tentativa, uma outra questão vem à tona: fica evidente que não é o público popular que Camilo almeja como consumidor de seus folhetos, embora este sustente a sua gráfica; mas o letrado e culto, frequentemente homenageado nas dedicatórias, público erudito que, na ambição do poeta, deve sentir-se atraído pela eloquência empregada sobretudo nos textos das contracapas, cuja estilística está de certo modo distante da poesia popular enquanto gênero e que o uso revela a imitação caricata da retórica bacharelesca. Apesar desse anseio, na sua expectativa, o culto deve enxergá-lo como um igual, portanto, deve evitar a condescendência.

A contracapa dos folhetos impressos na gráfica de Camilo divulga a voz do próprio editor. De tal maneira, quando analisadas, convertem-se em evidências dos câmbios e do modo como as relações passam a ser tecidas no espaço da literatura popular. A ligação de Camilo com outros poetas muda de meio; o contato direto de venda nas feiras ou reservadamente na gráfica é substituído pela manifestação escrita na forma de agradecimentos e de reflexões poéticas veiculados nas contracapas. Paradoxalmente, o que vemos é a palavra perder a sua existência enquanto *performance*, fruto da oralidade da propaganda realizada nas feiras, mas ganhar concretude no texto escrito, aproximando-se, assim, de uma oratória de homens letrados. Ainda que o novo método constitua certa inovação dentro da poesia popular, a prática, pelo contrário, é bastante conhecida. É com base nessa constatação que definimos tal comportamento como um “exercício de cordialidade”. Postura que, nos folhetos editados por Camilo, repete-se em diversos momentos, ora enfatizando o reconhecimento dos pares,

ora dos intelectuais; de maneira metonímica, ao atestar a grandeza da própria gráfica e, assim, elevar-se do mesmo modo; e, ainda, ao demonstrar um caráter abnegado e interessado em lutar pelos direitos da própria classe.

O *ABC da Saudade*, de Luis da Costa Pinheiro, publicado em 1958 pela folhetaria A “Estrella” da Poesia, traz uma longa nota de agradecimento:

Agradecimento

Eu, Manoel Camilo dos Santos, proprietário da TIPOGRAFIA E FOLHETARIA SANTOS, - “A ESTRELLA” DA POESIA (marca e firma registradas) venho de público agradecer aos Srs. Pedro Rafael Dantas, Severino Simeão de Melo, José Oliveira Neto e muitos outros, que têm enviado-me cartas de parabéns, elogios e felicitações, pelo grande êxito, que vem alcançando as minhas poesias.

Em cujas missivas, encontra-se expressões, que bem demonstra ser saídas de consciências ebúrneas; confirmando assim, as boas referências que me tem feito Francisco de Paula, Benedito Matos, Antonio Aluízo, Vicente Dutra e tantos que, como aqueles, são homens de alta compreensão poética e literária; (os conscienciosos são notiluzes, que sabem distinguir a verdade; sabem discernir a poesia aurífera da nubífera).

Meus amigos, que vossas justas e sadias consciências, muito e breve transformo o mundo poético, que todos cheguem a compreender o que é poesia e o que as estrofes mais feitas em mais arranjadas; por tanto, aceitem um sincero e amistoso abraço de gratidão, do vosso amigo de sempre. (SANTOS, 1958).

A presente nota menciona o elogio por parte de três sujeitos, Pedro Rafael Dantas, Severino Simeão de Melo e José Oliveira Neto. A menção a tais sujeitos causa curiosidade a respeito dos mesmos, curiosidade que a pesquisa em folhetos de cordel esclarece parcialmente. Com exceção do primeiro indivíduo mencionado, os demais, Severino Simeão e José Oliveira Neto podem ser identificados com certa facilidade: Severino foi agente de venda de folhetos e, além disso, o compositor, dentre tantos versos, da *Peleja de Severino Simeão com Ana Roxinha* (19--) e José Oliveira Neto, por sua vez, foi poeta. Estas são as vozes que atestam a grandeza do trabalho desenvolvido por Camilo.

Na relação que analisamos, é interessante notar que ao mesmo tempo em que o poeta-editor menciona a carta como veículo de chegada dos elogios, vale-se da contracapa para divulgá-la, portanto alterna radicalmente do particular para o público, para mostrar-se grato ao reconhecimento. Na sequência de ações iniciada desde o recebimento do elogio, seguida pelo agradecimento em público, a ação subsequente - parte de um contrato tácito - é também elogiar. Assim, declara que cada carta contém “expressões, que bem demonstra ser saídas de consciências ebúrneas” (SANTOS, s.d) e nesse jogo de elogios intercambiados, reforça na prática da poesia popular, algo que Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p. 13) destaca na teoria:

Camilo veste-se de homem cordial, posto que “não guarda uma separação estrita entre a esfera pública e a esfera privada”, por tal motivo, no seu universo reproduz comportamentos bacharelescos quando consente que a esfera privada invada a esfera pública.

Os sujeitos que Manoel Camilo menciona, não raras vezes pares do cordel, compartilham as mesmas carências e/ou limitações do poeta, levam vidas semelhantes, porém nas palavras de Camilo, os autores dos elogios, são definidos como “homens de alta compreensão poética e literária; (os conciosos são notiluzes, que sabem distinguir a verdade; sabem discernir a poesia aurífera da nubífera)” (SANTOS, 19--). Assim, como em uma prova de revezamento, os discursos laudatórios chegam e são repassados continuamente, no mesmo processo de afirmação que expusemos acerca da literatura romântica, porém, agora estendido para a literatura popular, o que mais uma vez confirma o diálogo que tentamos dar forma.

Na contracapa do folheto *O cavaleiro Roldão* (1960), de autoria de Antonio Eugenio da Silva, publicado em 1960 na gráfica A “Estrella” da Poesia, o recurso é o mesmo, a voz de terceiros comprovando a grandeza do poeta-editor:

As pretensões de um colega e amigo

Graças a Deus e aos homens de consciência, os Romances e Folhetos da: A “Estrella” da Poesia, já estão sendo reconhecidos e classificados como os melhores da atualidade, (são veículos de instrução moral, exemplar e religiosa) afirmam muitos homens de compreensão literária e poética, como: Rodolfo Coelho Cavalcanti, José Carlos da Silva, José Gomes Pinto e muitos outros que espontaneamente escrevem-me neste sentido.

Poristo é, que eu pretendo muito em breve melhorar este campo, isto é: a poesia, se Deus permitir e os colegas compreenderem a necessidade premente que temos de suerguer a nossa classe tão disprestigiada!...

Pretendo, se possível, fundar associações poéticas, nas cidades principais da Paraíba, e junto a cada uma Tipografia (a começar pela da capital) para beneficiar os associados com emprego nas mesmas, preços módico e facilidade de pagamento para os poetas escritores e outros benefis, como sejam: insenção de impostos, garantia de prestígio para revendedores, salões próprios para os cantadores; onde realizar-se-ão festivais, congressos e banquetes, patrocinados pelas Prefeituras e pelo comércio; bem como outros meios de diversões que sejam lucrativas para os mesmo bardos associados.

Isto eu quero fazer, não para meu interece próprio, pois graças a Deus, já tenho com que arranjar o pão para [mim] e para os meus; e sim, farei porque, olhando a situação de muitos dos meus colegas, sinto lhes mais as suas condições precárias, do que as minhas próprias necessidades. (SANTOS, 1960).

Aqui, o que chama a atenção é o propósito que deriva do enaltecimento realizado por vezes significantes do cordel, Rodolfo Coelho Cavalcante, José Carlos da Silva e José Gomes Pinto. Manoel Camilo ressalta a sua importância e promove-se com vistas em outros fins. A

reflexão poética intitula-se “As pretensões de um colega e amigo”. Tais pretensões, publicadas na década de 60, trazem promessas de melhorar o campo da literatura de cordel, de “suerguer” a classe tão “disprestigiada”. No contato com a literatura popular, assim como seus bastidores, na exposição de Camilo vemos dois elementos importantes: primeiro, a menção à figura de Rodolfo Coelho Cavalcante; segundo, a consciência de classe desenvolvida em meados dos anos 50 e 60, devido ao intenso trabalho de Rodolfo. Os direitos reivindicados por Camilo conectam-se aos de Rodolfo seja na isenção de impostos ou a “garantia de prestígio para revendedores”, na fundação de “salões próprios para os cantadores” com o propósito de realizar eventos que reúnam a classe poética e que permitam o desenvolvimento artístico e financeiro dos poetas populares. Detectamos, entretanto, que apesar de Camilo, em certo sentido, reproduzir o discurso do colega radicado em Salvador, seu propósito parece mais voltado para a promoção pessoal. É o seu trabalho poético ou a sua gráfica que são retomados nos argumentos que lança. Sendo assim, nessa empreitada que confunde o público com o privado, o interesse pessoal com o coletivo, parece assentar-se, mais uma vez, num artifício de cordialidade.

Desse mesmo modo dá-se o agradecimento aos intelectuais com interesses voltados para a poesia popular. A contracapa de *O caboclo do bode*, publicado em 1974 pela folhetaria A Estrella da Poesia, dá mostras do interesse do poeta popular em estreitar laços com os “homens cultos”. Ariano Suassuna, amplo defensor da cultura popular nordestina, e Liêdo Maranhão, pesquisador e divulgador da arte popular, são denominados “filantrópicos” e ganham a simpatia do poeta-editor:

COM VISTA AOS FILANTRÓPICOS

O Dr. Ariano Suassuna, escritor conhecido internacionalmente pelos seus livros e peças teatrais, todas baseadas em literatura de cordel (folhetos de poemas populares) e hoje dirigindo o Departamento de Educação e Cultura da Universidade de Pernambuco, vem prestando grande ajuda aos poetas populares do Nordeste, publicando gratuitamente as suas obras poéticas.

Eu, infelizmente ainda não o conheço pessoalmente, mas por intermédio do seu (nosso) grande amigo, o benemérito Dr. Liêdo Maranhão, já fui grandemente beneficiado pelo grande filantrópico; Dr. Ariano Suassuna.

Aos dois grandes benfeitores e protetores os meus mais reconhecidos agradecimentos em nome de toda classe poética do Nordeste. (SANTOS, 1974).

A graça de Camilo também é endereçada aos “notáveis” de Campina Grande. O folheto *Viagem de um trovador* (1976) expressa essa tendência:

Parabéns a Campina Grande

De espontânea vontade
 quero dá mil parabéns
 a ti Campina, pois tens
 hoje em tua cidade
 homens de dignidade
 decentes e denodados
 ilustres e conceituados
 professores e juristas
 és das cidades nortistas
 a maior em todos Estados.

Integra a Universidade
 Regional do Nordeste
 homens que em si reveste
 tudo que é de bondade
 nobreza e dignidade
 tem o seu digno Reitor,
 outra empresa de valor
 que honra Campina Grande
 a eficiente CANDE
 com seu digno Diretor.

Outra indústria de valor
 José Carlos S. A.
 o café melhor que há
 São Braz o de maior sabor
 O que dizer do doutor
 Zé Gaudêncio, em medicina
 gente digna, gente fina
 e um filho deste senhor
 irá ser vereador
 pra grandeza de Campina.

Campina Grande, julho de 1976. (SANTOS, 1976).

Os versos que ilustram a contracapa do folheto datado de 1976 evidenciam a sua importância ao estabelecerem um diálogo com certas passagens ou tendências da vida de Camilo. Os “homens de dignidade/ decentes e denodados/ ilustres e conceituados”, de alguma forma cumprem um papel de aproximar o poeta dos demais homens distintos. Vemos que os parabéns são dados ao reitor da Universidade Regional do Nordeste; a empresários, médicos e futuros políticos.

A repetida prática aparece sintetizada nos exemplos que listamos. Neles, as estratégias de um discurso erudito vêm à tona na poesia ligada ao povo, demonstração que, à medida que nos aprofundamos no seu estudo, matizes curiosos dessa modalidade poética são relevados e manifestam um novo momento dessa expressão artística.

5.3 Dos artifícios: a consagração por meio das instituições, o caso Rodolfo Coelho Cavalcante

Se algum poeta popular equipara-se a Manoel Camilo no que se refere a uma vida interessante e fecunda além do literário, este é o alagoano Rodolfo Coelho Cavalcante. Se considerarmos a afirmação de Candace Slater (1984, p. 60) ao referir-se aos maiores expoentes da poesia popular, constataremos que “os poetas mais bem sucedidos do universo do cordel, são aqueles que, de alguma maneira, conseguem aliar-se a forças modernizadoras”. De fato, os poetas que aqui retomamos são artistas que, de maneira intuitiva ou não, conseguem transpor a expressão poética para o terreno do extraliterário e com tal feito obter reconhecimento não apenas dos pares de cantoria, mas de uma parcela culta dedicada à literatura e às letras do país. Seus resultados, de certo modo, convergem, apesar de os meios serem um tanto diferentes: um dedica-se a uma espécie de autodivulgação, enquanto o outro divulga não apenas a si, mas a sua arte, no intuito de torná-la distinta e legítima.

Várias são as razões que reforçam a importância de Cavalcante. Nascido em 12 de março de 1919, Cavalcante também leva na sua história pessoal a enigmática idade de 13 anos como o despontar para a vida poética, aspecto reiterado nos versos de Dideus Sales: “Com treze anos apenas/ Garoto de alma pura/ Jogou-se à mercê da sorte/ Em inédita aventura/ Palmilhando o sertão quente/ Até achar a nascente/ Da sua literatura” (19-- , p. 2). Junto ao dom da poesia, possui ainda um talento teatral ao qual dá asas na infância e na juventude; porém, sua habilidade mais reconhecida, talvez amadurecida com os anos, assenta-se na iniciativa de reivindicar para o poeta popular o direito de viver dignamente da sua arte.

Dentre os pontos que aqui ressaltamos, no contexto da presente investigação, firma-se a presença do poeta como uma importante voz a comprovar a grandeza de Manoel Camilo dos Santos. Na *Autobiografia do poeta* (1979), de Manoel Camilo, notamos um enaltecimento mútuo: ao mesmo tempo em que Camilo atesta o valor de Cavalcante enquanto artista, quando lhe concede um espaço para prefaciar a obra ao lado de professores e de pesquisadores do cordel, é elogiado por Cavalcante e tem sua importância reconhecida nos elogios que este lhe faz. Nessa publicação, Rodolfo Coelho Cavalcante revive algo constante na sua vida de poeta: figura ao lado de autoridades, sujeitos de letras, indivíduos investidos de “poder” para validar expressões poéticas de níveis culturais diferenciados. Assim, a “presença honrosa” na *Autobiografia* de Camilo permite depreender a inserção de Cavalcante dentro de uma espécie de “cânone” instituído pelo poeta paraibano, no qual a reciprocidade de tratamento confirma a

importância de um e de outro simultaneamente. Ao observarmos esse aspecto, estamos atentos ao cordel como um gênero literário no qual o elogio concretiza-se como um dos pilares de sua estrutura, entretanto, o enaltecimento em questão, ademais de contribuir ao gênero, converte-se em artifício para firmar tanto o sujeito na sua arte, quanto na sociedade.

Poetas populares quando falam de si próprios costumam omitir as agruras da existência. Por vezes, o retrato mais fiel do sujeito é realizado por pesquisadores que se lançam ao encontro de tais indivíduos, seja percorrendo povoados, feiras, quermesses ou centros de cultura popular. No caso de Cavalcante, essa figura é mostrada por Candace Slater em sua vida doméstica:

Pouco depois do meio-dia, em um domingo incomumente ventilado, Rodolfo Coelho Cavalcante regressa a sua pequena casa de estuque, em Liberdade, bairro particularmente acidentado de Salvador. Deixa em uma mesa próxima a mala cheia de folhetos intitulados *A nova dança chamada gute-gute* e sete modalidades de lenços, e aí limpa a testa com a mão. Trajando um terno roxo grande demais para ele e uma gravata vermelho-escuro combinando, o poeta caminha inquieto pelo quarto. “Vou tomar um banho”, anuncia para a família, mas em vez disso apanha a mala e encaminha-se para o escritório ao lado onde guarda sua prensa. O quarto está cheio, do chão ao teto, com pacotes de cordel.[...]

Com 62 anos de idade, Rodolfo não é só poeta, editor e camelô, mas um líder inveterado do que ele chama “a classe dos poetas”. (SLATER, 1984, p. 178).

O importante papel de Rodolfo Coelho Cavalcante no cenário do cordel baiano é inegável, apesar disso, a vida de um sujeito que se permite viver da cantoria nem sempre é tranquila. Cavalcante, de fato, vive do que verseja, mas necessita complementar a renda com a profissão de camelô; já não é um trabalhador rural, entretanto precisa executar uma atividade paralela para garantir o sustento. Assim, tais posicionamentos críticos ajudam a balizar as “ficcionalizações” de histórias pessoais sempre mais brilhantes do que a existência real.

Slater revela a real condição de vida do poeta, mas, concomitantemente, expõe seu caráter abnegado e empenho em tornar a poesia popular respeitada e detentora do estatuto de arte. A autora enfatiza que o poeta Cavalcante ganha o dobro ou triplo se comparado a outros colegas, apesar disso, sua vida é bastante modesta “devido à sua intensa dedicação à promoção da literatura de cordel” (1984, p. 159). Na atividade dedicada à vida poética, integra a presidência da Associação de Trovadores Brasileiros, a fundação de uma série de revistas dedicadas à poesia popular e aos seus produtores; a sociedade em “uma dúzia de organizações culturais” das quais fazem parte a Academia de Letras Castro Alves, assim como a Liga da Amizade Portugal-Brasil”, onde foi um “idealista ativo” por mais de vinte

anos (1984, p. 159). Movido por tal intuito, na narrativa da pesquisadora, descobrimos que Cavalcante destinou metade de sua renda anual para a manutenção das organizações que fez parte, seu objetivo consistia em lutar “por reconhecimento e ajuda oficial, enquanto tenta unir autores e cantadores através de congressos periódicos, uma revista nacional e várias medidas de ajuda mútua”. Diante de tais ocupações, dedicava grande parte de seu tempo “respondendo cartas para colegas poetas e dirigentes de vários grupos culturais, preparando artigos para sua carta mensal de notícias, e trabalhando em novas estórias de cordel” (SLATER, 1984, p. 160).

A vida real pode revelar-se um tanto contraditória em relação à descrição poética empreendida pelo artista, entretanto, certos aspectos parecem ganhar ainda mais expressividade quando retomados pela voz da crítica. É o caso da predisposição nata de Cavalcante para a liderança da classe de poetas. Nessa posição, Cavalcante, ao mesmo tempo em que proporciona maior interesse para a poesia como um todo, chama atenção também para si, tornando-se visto e admirado por colegas de profissão e por sujeitos da “alta cultura”. Conforme Slater define-o, Cavalcante é um poeta que se adaptou a um mercado em transformação e, nesse meio, usou diferentes estratégias para tornar-se conhecido. Dentre tais estratégias, embora seja uma modalidade recorrente no cordel, Cavalcante dedicou-se com afinco às biografias, histórias de vidas contadas não inocentemente, mas, em grande parte das vezes, como um meio de obter favores:

Apelando conscientemente para colecionadores da classe média, através de anúncios nas contracapas de seus folhetos e em seu jornal dos poetas, ele escreveu uma série de anúncios nas contracapas de seus folhetos e em seu jornal dos poetas, ele escreveu uma série de biografias de brasileiros notáveis como Oswaldo Cruz e Rui Barbosa, que venderam bem entre compradores instruídos. Como dirigente de uma associação de poetas com sócios de vários Estados, Cavalcante participou da organização de mais de noventa festivais e feiras de cordel, que atraem mais do que nunca a uma audiência bem variada. (SLATER, 1984, p. 61).

A leitura da obra poética de Rodolfo Coelho Cavalcante (sabe-se que o poeta publicou cerca de 1700 folhetos⁵²), assim como o conhecimento da trajetória em busca de prestígio e de institucionalização da literatura de cordel, coloca o pesquisador/leitor em contato com uma terminologia poética já em desuso. O que seus pares denominavam “poesia”, “cantoria”,

⁵² Mark Curran comprova esse número expressivo da produção de Rodolfo, porém, frisa tratar-se de uma contagem do poeta. De todo modo, contribuindo para a profusa publicação, destaca o gosto de Rodolfo pelos folhetos de oito páginas e ABCs, cuja dimensão é reduzida. Curran ainda dá ênfase aos problemas na contagem de folhetos, pois a numeração de suas obras foi descontínua, impossibilitando, portanto, estabelecê-la com precisão. (CURRAN, 1987, p. 129).

“obras”, “versos”, dentre outras designações, são tratadas por ele como “trovas”. Cavalcante dá-se o epíteto de “Trovador Brasileiro” ou de “Trovador Popular Brasileiro”, título que figura junto ao seu nome nas capas dos folhetos:



Fig. 18 Origem da Literatura de Cordel (s.d)

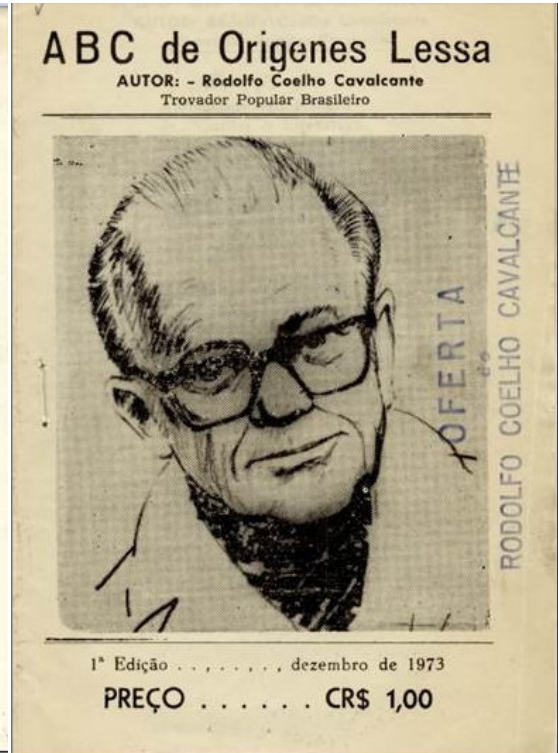


Fig. 19 ABC de Orígenes Lessa (1973)

O trovador quando associado ao gênero medieval, sobretudo da poesia provençal que teve como expoentes Arnaut Daniel, Bernard de Ventadorn, dentre outros, inexistente na sociedade de Cavalcante, entretanto, resiste o seu legado lírico e certo caráter elevado que o poeta nordestino resgata. A título de curiosidade, lembramos o termo empregado por José de Alencar em *O nosso cancionero* (1994), momento em que o autor romântico, na posição de pesquisador acerca do imaginário e da geografia nordestina conhecida desde a infância, refere-se às cantigas tradicionais e populares entoadas pela parcela rural da sociedade em que estava imerso. Com a designação de “trova” - “É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação” (ALENCAR, 1994, p. 19) - ainda que ressalte tratar-se de uma poesia popular - “só da poesia popular tratam estas linhas” (ALENCAR, 1994, p. 19) - resgata nesse cenário uma atmosfera idílica localizada num “agreste vergel”, de “flores graciosas”, de “trovas originais” ou de “rapsódias de improvisadores desconhecidos, maiores poetas em sua

rudeza do que muitos laureados com esse epíteto” (1994, p. 19). Se considerarmos a forma dos versos citados por Alencar, veremos que seu emprego parece pertinente, pois se tratam de quadras heptassilábicas, com esquema rimário ABAB, que praticamente mantêm-se igual no *rifaciamento* empreendido pelo autor romântico:

Eu fui o liso Rabicho,
Boi de fama conhecido
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido. (1994, p. 42).

Eno Theodor Wanke, pesquisador que biografou Rodolfo Coelho Cavalcante, narra algumas passagens da vida do poeta em que se detém na trova como tema:

Em abril de 1950 realizou-se em Salvador o III Congresso Brasileiro de Escritores, realizado pela Associação Brasileira de Escritores, hoje União Brasileira de Escritores (UBE). Rodolfo, muito curioso, foi ver os debates. Os temas e as teses impressionaram-no. Percebeu que ali estavam representantes de uma classe inteira – a dos escritores – para, reunidos, localizar, equacionar e resolver seus problemas. Vislumbrou logo a importância do evento. Saiu dali disposto a realizar algo semelhante pela sofrida classe dos poetas populares, e começou a trabalhar com entusiasmo, sem deixar, é claro, de produzir e vender seus folhetos. (WANKE, 2000, p. 23).

Nos dados trazidos pelo pesquisador, vê-se que o “movimento trovista” tinha como sede a cidade do Rio de Janeiro, apesar de os participantes estarem radicados em diferentes estados do país. Ademais, era formado por intelectuais de classe média como dentistas, engenheiros, médicos, advogados que se dedicavam à elaboração de trovas, composições rítmicas de forma fixa composta por quadras setissílabas com esquema rimário variante entre ABCD, ABAB, ABBA ou AABB. Estes denominavam-se trovadores, “eram literatos, beletristas, gente que via nos seus versos apenas um motivo de ordem estética e satisfação pessoal” (WANKE, 2000, p. 25-26). Diferentemente do trovador da elite, o “trovador popular”, ainda que se dedicasse a atividades paralelas, era um profissional que dependia do verso para garantir o sustento de seus familiares (2000, p. 26). Ainda quanto à estrutura da trova, podemos afirmar que a poesia de Cavalcante, no que se refere à forma, afasta-se desse gênero. Em vez disso, cultivava a metrificação própria do cordel brasileiro, que prioriza a

elaboração de sextilhas de sete sílabas, sendo assim, compreendemos a designação de “trova” como uma utilização para obter o respeito que o cordel não possui dentre a elite. Com o nome de trova, essa poesia atinge estratos sociais mais altos, pode ser composta tanto pelos “cidadãos de respeito” quanto pelos cantadores de feiras e vendedores de folhetos.

Um dado interessante reside no fato de que embora aproprie-se de terminologias distantes de si para definir a poesia popular enquanto arte, rejeita a raiz estrangeira e localiza-a no Nordeste:

Aprendi bastante lendo todos esses livros de pessoas eruditas. Mas quando elas começam a falar de nós poetas como descendentes dos menestréis medievais marchando pela Europa afora com aqueles chapéus e campainhas gozados, aí tenho de discordar. Dizem que o folheto nasceu em algum lugar de Portugal, mas eu digo que ele é nordestino, que foi inventado aqui mesmo. Não, senhor, o cordel tem suas raízes do mesmíssimo solo onde você e eu estamos de pé. Realmente, agora pergunto: o que poderia ser mais brasileiro? (CAVALCANTE apud SLATER, 1984, p. 255).

Em meados do século XX, apesar de amplamente difundida, a literatura popular ainda vivenciava algo muito próximo da situação apresentada na ficção regionalista dos anos 30 no Brasil. O romance *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, mostra o poeta popular sendo marginalizado, perambulando constantemente para vender os versos e fugir das volantes e não raras vezes passando dias na cadeia de certo vilarejo. Há toda uma atmosfera de sedução pela cantoria, mas que rapidamente é rompida pela ação da polícia, pela repressão dos líderes locais ou mesmo pelo juízo negativo de tal prática:

Aparecera no Açú um homem que não queria coisa nenhuma. Podia ter uns 30 anos e era escuro, com os cabelos cobrindo as orelhas. Trazia uma viola e uma bolsa com uma rede suja. Ficava dormindo no mercado e o major Evangelista lhe dava de comer. Os meninos correram para perto dele. O homem tocava viola e cantava. *Sabia de histórias*. A vida dos cangaceiros maiores, de Antonio Silvino, de Jesuíno Brilhante, de Cabeleira. Antonio Bento se domorou mais do que os outros com o homem sujo. Ele viera de longe, sabia mais do que os outros. Estivera no Juazeiro. Conhecera cangaceiros do Pajeú e os frades das Santas Missões. Chamava-se Dioclécio. Não sabia ler. Mas aprendera tanta coisa, tanto verso bonito, tanta história arriscada! Nunca Antonio Bento conhecera homem igual. Estava embriagado pela vida do andarilho. (REGO, 1973, p. 51).

[...]

- Eu conto a minha história. Foi na feira do Camaru que me pegaram. Eu estava sossegado de meu, quando chegou o capitão Joca de Matos com os praças. “É este o ladrão”, foram dizendo. (REGO, 1973, p. 75).

Em 1945, vemos a história de repressão ganhar veracidade nas entrevistas concedidas por Cavalcante, posto que o folheto e o artista continuavam sendo vistos com desconfiança pelas autoridades, caso que visualizamos por meio da história do poeta. Em Salvador, o quadro permanecia semelhantemente delineado em razão da ausência de diretrizes que regulassem a venda de folhetos, visto que, para o poeta, “ninguém sabia exatamente se vender cordel era bom ou mau, se o poeta popular devia ser equiparado ou não aos camelôs, estes sim, considerados indesejáveis, pois vendiam mercadorias sem pagar impostos, o que prejudicava os lojistas” (WANKE, 2000, p. 21). Cavalcante, apesar da situação, produzia, imprimia e vendia seus folhetos, junto aos produtos que lhe conferiam a atividade de camelô. Foi na execução desse trabalho que, certo dia, deparou-se com um encontro inusitado relatado por Wanke:

Quando Otávio Mangabeira subiu ao governo do estado da Bahia, em 1946, Rodolfo lançou o folheto ABC de Otávio Mangabeira, por estar o assunto em voga. Um dia encostou junto ao meio-fio do local onde trabalhava na praça Cayru um carro de chapa branca. Desceu um oficial de gabinete:

- É você o poeta Rodolfo Cavalcante?

- Sim – respondeu ele, tremendo nas bases.

- Então venha comigo.

Rodolfo fechou sua mala de folhetos, entrou no carro e logo depois estava na presença do governador. Este logo o tranquilizou:

- Gostei muito dos versos do ABC que me dedicou. Parabéns e muito obrigado pela homenagem. Aprendeu a metrificar como?

- Eu escrevo por intuição, doutor. Vou escrevendo e sai tudo metrificado...

Bateram um papo cordial, enquanto o governador folheava alguns dos folhetos que Rodolfo levava. Na despedida, disse Magabeira:

- Meu caro trovador, foi um prazer conhecê-lo. O governador da Bahia pode fazer algo pelo amigo? Deseja alguma coisa em especial?

- Sim, governador. Quero liberdade para trabalhar, como poeta do povo! Liberdade para vender meus folhetos em praça pública sem proibições policiais!

- Que está me dizendo? Você não tem liberdade para vender seus folhetos?

- Infelizmente, não, doutor. Chega um guarda e me deixa trabalhar, chega outro e me proíbe. Muitas vezes minha família passa fome porque me impedem de levar o pão a meus filhos.

O governador indignou-se:

- Isso não pode ser! Enquanto eu for governador da Bahia, os poetas populares terão liberdade de se expressar e de ganhar a vida em qualquer praça desse estado!

E deu a Rodolfo um de seus cartões de visita, escrevendo: “O trovador Rodolfo Cavalcante tem liberdade de trabalhar em qualquer praça do estado da Bahia.”

Rodolfo saiu do palácio contentíssimo. E, naturalmente, com uma lição de vida importante: as autoridades não eram bichos papões, e podiam ser conquistadas para a causa dos poetas populares. (WANKE, 2000, p. 21-23).

“As autoridades não eram bichos papões, e podiam ser conquistadas para a causa dos poetas populares”, essa é a grande constatação de Cavalcante e, talvez, um importante

artifício na busca de amparo por parte de políticos, de agentes da cultura ou de escritores renomados. Na busca de legitimação para a arte e, por extensão, para si mesmo, o que nos interessa mostrar são as estratégias e o juízo próprio que Cavalcante, assim como Camilo, também nutre.

Em seu folheto *Carolina P. Andreozzi: a Trovadora que brilha na alma dos Trovadores do Brasil* (1983), depreendemos a visão do sujeito dotado para a cantoria. Cavalcanti profere os seguintes versos:

Sou trovador brasileiro,
 Sou “Cidadão da Bahia”,
 Que há 41 anos vivo
 Somente da Poesia,
 Rimo Cordel, rimo Glosa,
 Entre a Poesia e a Prosa
 Ganho o pão de cada dia.
 Escritores Brasileiros,
 Poesias Nacionais
 Versejo-os em biografias
 E os focalizo em jornais,
 Troca do amor fraterno
 Uso um sistema moderno
 De unir-me aos meus iguais. (CAVALCANTE, 1983, p. 1).

É visível, nos versos iniciais do folheto, a corrente autodivulgação que é própria do gênero, mas esta demonstra o apreço de Cavalcante em relação às instituições, ao reconhecimento público de seus feitos poéticos ou em prol do cordel. O poeta apresenta-se como um “Cidadão da Bahia”, um título recebido pela vivência e atuação no estado. Outro orgulho atestado é o fato de viver de seus versos, arte que lhe permite ganhar “o pão de cada dia”, um verdadeiro prestígio dentro de uma sociedade em que o artista não sobrevive da própria arte e, em vez disso, dedica-se à lida rural, às profissões subalternas e tem a poesia como uma forma de distração e de conforto.

Na investida pela consagração, Rodolfo demonstra preferência pela carreira política ou por manter um diálogo ou um círculo de relações com esse meio. Quando ressalta a sua prática de versejar os escritores brasileiros em biografias rimadas, empreende isso como uma estratégia de “unir-se aos seus iguais”. De fato, ao pesquisarmos a produção de Rodolfo, sobressaem dois subgêneros poéticos: o ABC e a biografia. Tais subgêneros distanciam-se apenas na forma, pois o conteúdo desenvolvido sempre apresenta um tom laudatório acerca de

uma figura consagrada no meio político ou artístico, tal qual está presente no *ABC de Ademar de Barros*⁵³:

Ademar de Barros leitores
 É o homem atualmente
 Que demonstra uma cultura
 Lúcida e inteligente
 Apto para governar
 Votemos em Ademar
 Para ser o presidente. (CAVALCANTE, 19--., p.1).

O político biografado terá, alguns anos depois, um importante papel na concretização dos projetos de Cavalcante. Wanke relata que uma das grandes contribuições do poeta como presidente do Grêmio Brasileiro de Trovadores foi a organização à distância do II Congresso de Trovadores e Violeiros, realizado em São Paulo, em setembro de 1960. Para a execução desse evento, o poeta “viajou em abril, novamente, para o Rio de Janeiro [...] e São Paulo, onde conseguiu audiência com o prefeito Adhemar de Barros, que cedeu o estádio do Pacaembu para as reuniões plenárias e a hospedagem de cem trovadores populares” (2000, p. 26). Na simples menção dos acontecimentos, visualizamos práticas que dialogam com as noções de Bourdieu, mencionadas anteriormente. Cavalcante vale-se da constatação acerca dos políticos e, junto a isso, utiliza-se das aptidões que dispõe, como o talento para escrever ABCs e biografias; ao ressaltar a importância de sujeitos de uma classe superior a sua, ganha simpatia dos mesmos e consegue movimentar-se em um espaço que ultrapassa o seu meio de produção.

É nesse movimento que o conteúdo dos folhetos de Rodolfo Cavalcante apresenta-se como meios de obter favores futuros, assim como as informações presentes nas contracapas. Tal qual Camilo, porém elogiando outros ao invés de si mesmo, Rodolfo ganha simpatizantes para a causa da poesia popular:

⁵³ Apesar de o folheto não ser datado, pode ser contextualizado entre os anos de 1954 e 1960. Essa periodização é possível a partir de dados da biografia do político em questão, que concorreu à presidência nos anos de 1955 e 1960, obtendo o terceiro lugar em ambos os pleitos. Somando-se a isso, pelo fato de o folheto não mencionar uma segunda tentativa de posse, inferimos que a possível data restrinja-se aos anos de 1954 ou 1955.

!HONRA AO MÉRITO

Rodolfo Coelho Cavalcante, Trovador-Popular-Brasileiro saúda o Prefeito Antônio Carneiro e o povo Alagoinhense na inauguração do Estádio "CARNEIRÃO," que é o orgulho de uma administração fulgurante e briosa!

Salvador 21 de janeiro de 1971

PARABÉNS, MURÍLIO CAVALCANTE!
Parabeniso ao dinâmico jovem, Prefeito eleito da Cidade Alagoinhas: MURILIO CAVALCANTE, pela brilhante vitória conquistada no último Pleito, que, a sua gestão próxima seja abençoada pelo Altíssimo trazendo ao querido povo alagoinhense dias venturosos e que a sua administração deixe um marco glorioso na perpetuidade da história Administrativa desta Cidade tão abençoada por Deus!

RODOLFO COELHO CAVALCANTE
(Trovador Popular Brasileiro)

Fig. 20 Contracapa do folheto *ABC de Alagoinhas*, de Rodolfo Coelho Cavalcante (1971)

É certo que as figuras políticas como tema na poesia de Cavalcante não representam algo novo, tendo em vista a presença de Getúlio Vargas como um dos assuntos favoritos de Rodolfo. Assim, é possível encontrar folhetos que versam desde a deposição, em 1945, como referentes ao pleito eleitoral e reeleição à presidência da República em 1950, e, como não poderia deixar de constar, sobre o suicídio ocorrido em 24 de agosto de 1954 (WANKE, 2000, p. 19).

Aos olhos da crítica, é praticamente um consenso a produção de Rodolfo como uma atividade poética de qualidade, no entanto, o que o tornou notável foge da produção literária para estabelecer-se no engajamento político que propõe ações “a favor da classe sofrida dos folheteiros, que, em grande número, viviam [...] em feiras, mercados, praças e locais de peregrinação a escrever e vender seus folhetos, para ganhar a vida e sustentar, às vezes, família numerosa” (WANKE, 2000, p. 35). Embora constatando esse reconhecimento ainda em vida, visto que, como fundador de “associações e agremiações de classe, Rodolfo conseguiu modificar tal situação, dando dignidade e representatividade aos cordelistas” (2000, p. 35), Rodolfo manteve-se humilde, o que pode ser também comprovado nas palavras dirigidas a Slater:

Olhe [...], sei muito bem que não sou um bom escritor. Minhas histórias estão cheias de pronomes mal colocados e palavras escritas erradamente, e não tenho tempo para melhorá-las. A única coisa que as salva é o fato de eu ter um bocado de inspiração, e esta provém de tudo o que vivi. O mundo foi meu professor e bem severo, mas ensinou-me um bocado de coisas, e, realmente, se a gente pensar nisso, que mais uma pessoa poderia pedir? (CAVALCANTE apud SLATER, 1984, p. 160-161).

“Como uma pessoa nascida em condições tão desfavoráveis, sem muitas oportunidades, pôde alcançar ser o que ele foi: respeitado escritor de cordel, líder de sua classe, ouvido atentamente até em salas universitárias”? O questionamento de Wanke (2000, p. 9) faz-nos reconhecer que é o olhar perspicaz sobre as práticas sociais do seu meio, assim como as do meio que lhe faz externo, que conferem a Cavalcante o *habitus*, a habilidade para dialogar com diferentes estratos culturais e reivindicar o reconhecimento da literatura popular. Assim, é exatamente essa desenvoltura que faz de Rodolfo Coelho Cavalcante e Manoel Camilo dos Santos verdadeiros pares, cujas ações culminam, ainda que em espaços geográficos diferentes, em interesses comuns como o combate ao plágio.

5.3.1 Adaptações contra a fraude

É certo que, em muitos momentos, o plágio foi praticado por poetas populares sem conhecimento de causa. O ouvir, o recontar, o recriar sem mencionar o verdadeiro autor era prática corrente desde os primeiros modelos poéticos difundidos no interior do país. As histórias herdadas da tradição ibérica eram assim difundidas, conduta que foi estendida a outras práticas artísticas como a poesia popular. Entretanto, com o decorrer dos anos e o desenvolvimento de um mercado, a necessidade de registro fez-se premente. Se o “apropriar-se” parece tolerável na poesia oral do cantador, no caso das gráficas, torna-se mais complexo, pois foge da fluidez e agilidade da fala para fixar-se no registro escrito de tiragem variada, cujo número não era inferior a mil exemplares. A questão problematizava-se ainda mais se uma história popularizada em folheto, após a morte de seu autor e a venda de seus direitos, passava a ser impressa pela gráfica de outro poeta, que omitia o nome do primeiro, como se a compra dos direitos representasse a compra da autoria.

Um exemplo bastante conhecido e amplamente divulgado na crítica realizada por especialistas da poesia popular trata-se do folheto *O pavão misterioso*, de autoria de José

Camelo de Rezende. A publicação *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel* (2008) ao resumir a biografia de José Camelo, não deixa de citar a apropriação ilegal da poesia do mencionado artista:

[...] começou a versar romances por volta de 1923, mas não escrevia suas composições: guardava-as na memória para cantá-las onde se apresentasse. Mudou-se para o Rio Grande do Norte, e nessa época, João Melchíades, ajudado por Romano Elias, se apossou dos originais de *O Pavão Misterioso*, publicando-os como obra sua, tornando o romance um dos maiores sucessos da literatura de cordel em todos os tempos. O caso gerou uma polêmica que dura até hoje, apesar de já estar provada e documentada a verdadeira autoria. (2008, p. 201).

O *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* ajuda a delinear esse episódio que envolve João Melchíades e Rezende. Na versão esboçada por Átila de Almeida e José Alves Sobrinho (1978, p. 235), Rezende é descrito como um cantador mediano, mas como um grande poeta popular. Sua desenvoltura maior não estava no repente, mas na composição de romances que dava forma, porém não os escrevia. Certamente, em decorrência disso, tornou-se alvo da má conduta do colega de cantoria João Melchíades Ferreira, de quem era parceiro. Assim, entre os anos de 1927 e 1929, período em que esteve foragido no Rio Grande do Norte devido a complicações, Melchíades, que era seu parceiro e conhecia as composições de autoria de Rezende, com a ajuda de Romano Elias, publicou o *Pavão Misterioso* em seu nome enquanto Camelo estava em terras potiguares. O interessante de toda a questão de plágio, aqui levantada, está expresso em versos de autoria de Rezende, nos quais critica a postura do ex-companheiro de cantoria:

Quem quiser ficar ciente
Da história do “Pavão”
Leia agora esse romance
Com calma e muita atenção
Que verá que essa história
- É minha, e de outro não

Há muitos anos versei
Esta história, e muitos dias,
Fiz uso dela sozinho
Em diversas cantorias
Depois dei a cópia dela
Ao cantor Romano Elias

O cantor Romano Elias
Mostrou-a a um camarada.

- A João Melchíades Ferreira,
E este fez-me a cilada
De publicá-la, porém,
Está toda adulterada.

E como muitas pessoas
Enganadas tem comprado
A diversos vendelhões
O romance plagiado
Resolvi levá-lo ao prélio
Para causar mais agrado. (REZENDE apud ALMEIDA; SOBRINHO, 1978, p. 236).

Aqui, vemos os versos populares como o veículo da crítica. Ao mesmo tempo em que faz uso do próprio talento para dar forma à poesia, José Camelo utiliza-a como o meio de propagar a sua censura à atitude de Melchíades. A linearidade do discurso e a clareza da mensagem deixam evidente a intenção de reprimenda, uma espécie de restauração da própria honra ao retomar a posse do *Pavão Misterioso* para si.

Alguns anos depois, com o desenvolvimento do mercado do cordel, o crescimento do número de gráficas especializadas na publicação de folhetos fomenta uma nova mentalidade acerca da autoria e essa estabelece-se como uma das diretrizes do poeta e editor Manoel Camilo no que se refere às publicações e à questão do plágio. Os folhetos do artista geralmente são encerrados por acrósticos, formas poéticas que, por muito tempo, foram utilizadas como a assinatura do autor, concluindo os versos com as letras do seu nome:

Mas quero ainda avisar
Aos amigos de conceitos
Não vos queiram confundir
Os vis plages que são feitos
Estes dois últimos versos
Legalizam meus direitos.

Com inveja e com maldade
Ambição, ódio e rancor
Muitos sujeitos e pedantes
Imundos vil e “agressor”
Levam a vida a infamar-me
Os quais nem um tem valor. (SANTOS, 1959, p. 24, grifo nosso).

As estrofes que finalizam *As aventuras de Pedro Quengo* (1959) são compostas por versos duplamente expressivos. Ao combaterem o plágio por meio da “assinatura” do poeta, iniciais que grifamos, versam sobre o plágio e dão mostras da consciência do poeta acerca dos

direitos autorais. Ironicamente, o que, em certo sentido, pode ser visto como a “quenguiça” ou esperteza dos próprios agentes da poesia dos folhetos, os “vis plages”, é exatamente o que Manoel Camilo considera uma atitude nociva que se consolida como prática no mercado de venda de folhetos impressos do Nordeste. Nesse sentido, ao empreender a crítica, Camilo revela uma poesia mais nuançada, na qual vemos poetas e vendedores mal-intencionados omitindo o acróstico final, agregando novos versos, com outras iniciais, configurando uma nova autoria, traço que detrata o próprio fazer artístico.

Na poética de Camilo, o objeto de nosso exame, o poeta perde a ingenuidade e apela para a lei dos direitos autorais para proteger a sua produção, o seu patrimônio e, ainda, o seu meio de subsistência – a gráfica A Estrela da Poesia. Na entrevista realizada por Orígenes Lessa, detectamos aspectos que evidenciam as mudanças do universo popular. O poeta já não é somente o homem humilde ou o trabalhador rural analfabeto, mas, no caso de Manoel Camilo dos Santos, agora, é um empreendedor, proprietário de uma gráfica de folhetos, compositor de seus próprios versos e ainda detentor dos direitos sobre os folhetos de outros reconhecidos colegas de profissão (LESSA, 1984, p.57). Portanto, configura-se como um sujeito que divulga o folheto popular, dele retira o sustento e, de tal maneira, necessita que cada engrenagem da rude máquina editorial instalada no interior da Paraíba funcione de maneira eficaz. Em tal mercado, vários são os elementos capazes de desestabilizar o comércio de folhetos, desde o analfabetismo até o que se configurará por volta dos anos 70: a falta de interesse do público consumidor. Porém, para o poeta-editor, o mais nocivo de todos é praticado pelos próprios poetas, o plágio.

Os dados que aqui apresentamos são extraídos da primeira entrevista que Manoel Camilo dos Santos concedeu a Orígenes Lessa. Em meados dos anos 50, Camilo possuía um advogado para ampará-lo nas questões legais vinculadas à autoria e ao plágio: “A gente precisa sempre de um doutor na vida. Eu tenho um que é de salvação, o doutor Duston Miranda...”. Ao ser indagado se trata-se de um médico, Camilo responde: “Que médico, doutor. Graças a Deus saúde não me falta. O meu doutor é pra folheto. Pra ladrão de folheto...” (LESSA, 1984, p. 50). Impossível passar despercebida a quebra de expectativa de Lessa, pois, pelo modo como poeta-editor expressa-se, julga tratar-se de um médico e, ao invés disso, descobre um sujeito que perdeu a ingenuidade, que tem um senso de propriedade apurado, que se ampara em uma autoridade legal para garantir os seus direitos autorais sobre a sua produção poética e editorial. O advogado executa o serviço de registrar os “bons” folhetos de Camilo na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (LESSA, 1984, p. 51). A referida instituição passa a ser constantemente aludida pelo poeta, que a menciona em entrevistas ou

no seu maior meio de divulgação, a contracapa dos folhetos. É na última folhinha que Camilo reitera a propriedade e o reconhecimento do direito sobre a criação de poemas e de publicações da folhetaria.

Manoel Camilo empreende uma forte campanha contra o plágio nos folhetos que publica. Para coibir a má prática, a contracapa apresenta-se como um espaço de exposição de ideias não apenas relacionadas à figura do poeta, como é de praxe, mas como um meio de combater moral e legalmente certos costumes nocivos ao cordel. Assim, ampara-se no artigo 153, parágrafo 25 da Constituição Federal de 1969⁵⁴, que assegura “Aos autores de obras literárias, artísticas e científicas pertence o direito exclusivo de utilizá-las. Esse direito é transmissível por herança, pelo tempo que a lei fixar”⁵⁵:

A t e n ç ã o!...

Procurem e leiam todos os Romances e Folhetos da A “ESTRÉLLA” da Poesia pois são bons, bonitos e bem-feitos: os quais acham-se assegurados e garantidos pelo Artigo 153 e parágrafo 25 da nova Constituição Federal Brasileira de 1969.

e registrado sob os números: 7989 a 7993 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Venda em grosso com grande desconto para os revendedores.

**O proprietário:
Manoel Camilo dos Santos**

N.º 3596

0.007
549

Fig. 21 Contracapa do folheto *O Monstro do Pageú* (1952), de Manoel Camilo dos Santos.

⁵⁴Nessa análise, outro problema impõe-se: a questão da data e das diversas tiragens de um mesmo folheto. *O Monstro do Pageú*, que, aqui, usamos como ilustração, foi publicado na década de 50. Entretanto, a informação que nos valem, ou seja, o combate ao plágio divulgado na contracapa, parece pertencer a uma edição posteriormente publicada, quase duas décadas depois. A lei dos direitos autorais foi colocada em vigor em 1889, de acordo com a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entretanto, o envio de folhetos não parece ter sido uma ação muito corrente.

⁵⁵http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/emendas/emc_anterior1988/emc01-69.htm

Outras produções, como a contracapa do folheto *Farrapo Humano*, de Manoel Camilo, publicado em 1956, contêm, no interior de um discurso laudatório acerca da Tipografia, a seguinte nota:

Brilha também: pela grande estababilidade (15 anos) de divulgação e cooperação alfabética, pela legalidade e garantia das Leis Nacionais: por ser a única casa deste ramo, que é e tem as suas obras poéticas registradas na Biblioteca Nacional. (SANTOS, 1956).

Tendo em vista a presença constante de tal informação, reiterada em diversos folhetos, notamos que ora se presta a um esclarecimento de teor jurídico, ora é agregada ao conteúdo de teor poético-reflexivo como viemos mostrando. No folheto *O grande romance: o ébrio e suas canções* (s.d), o texto presente na contracapa intitula-se “Faça da poesia o seu melhor passatempo”. Nele, está desenvolvida uma exortação à poesia popular e, dando ênfase ao local que publica e divulga tal material, o editor afirma:

Além disto é uma casa credenciada, tanto pela estababilidade (15 anos de publicação folclórica) como por ser registrada e integrada no quadro das tipografias e editoras estabelecidas no país, pela Biblioteca Nacional: em quanto que seu proprietário, primando pela elevação, grandeza e legalidade da poesia, tem todas as suas obras poéticas registradas n’aquela Biblioteca como as que prendem-se a sua propriedade. (SANTOS, s.d).

Como mostramos, é inegável a nítida preocupação com o plágio nos anos 50. Naquele momento, estabelece-se o princípio do combate à apropriação de versos alheios, postura que é adotada por poetas, vendedores e, principalmente, por editores. Manoel Camilo, entretanto, busca firmar-se como um crítico veemente de tal postura por meio da divulgação de notas como a que se segue em vários títulos de folhetos. O exemplo que destacamos aparece impresso em mais de um folheto como *As aventuras do filho de Cobra Choca* (19--), de Manoel Monteiro e *Viagem de um Trovador* (1976.), de Manoel Camilo:

O artigo 153 parágrafo 25 da Constituição Brasileira, não aceita e nem admite plágio, como também publicação sem a devida autorização do Autor, em tais casos o Código Penal Brasileiro prescreve multa, processo e prisão de 2 a 6 anos. (SANTOS, 1976).

Em consonância com o que viemos reiterando, há contracapas em que o poeta-editor faz longos esclarecimentos acerca da autoria do material que imprime na gráfica, ressaltando a permissão para publicação ou mesmo a compra de direitos. Tais informações estão vinculadas em folhetos de variados poetas cujas obras são impressas na Folhetaria Santos ou, posteriormente, n'A Estrella da Poesia:

Obras poéticas que comprei ao poeta Cícero Vieira da Silva: Os Sofrimentos de Eliza, Jorge e Iraci. Um Cidadão Generoso Traído pelo Consorte. Os Martírios de Corina. Tragédia de um amigo ou o Sofrer de Lenira. A Sofredora do Bosque e O Filho Almadiçoadado.

[...]

Sendo que: O Pavão Misterioso. O Valente Zé Garcia. A Cigana Esmeralda e Seu Testamento. Juvenal e Leopoldina. Roldão no Leão de Ouro. Cazuza Sátiro. O Matador de Onças. O Sertanejo. Orgulhoso e os seus Filhos na Praça. José Colatino e o Carranca do Piauí. As Quatro Órfãs de Portugal e todas as mais da autoria do poeta João Melquíades Ferreira da Silva. As quais, para garantia dos direitos de minha propriedade, acham-se escrituradas e registradas, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (SANTOS, 1959)⁵⁶.

No folheto datado de 1959, visualizamos o interesse em divulgar a adequação ao momento novo vivido pela literatura popular impressa, a adaptação às normas de um mercado editorial. Camilo declara a posse sobre parte ou totalidade da obra de diferentes poetas, dentre eles, o consagrado João Melquíades Ferreira. A referência ao registro na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontrada em diversas obras, ao mesmo tempo em que pode impressionar o leitor culto ou inculto, expõe a debilidade do argumento, pois se, de fato, houve o registro, ele parece comportar um número irrisório de folhetos, do número 7988 ao 7993, ou seja, seis folhetos apenas. Sendo assim, a informação parece funcionar apenas como um artifício para amedrontar e inibir a prática do plágio no espaço de distribuição do cordel.

O folheto *O caboclo do bode*, publicado em 1974, n'A Estrella da Poesia, é um dos meios de divulgação que chega ao leitor na forma de "Aviso":

AVISO

Aviso ao público que êste folheto bem como todos os demais da A "ESTRELLA" DA POESIA, acham-se registrados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sob os números 7989 a 7993; e garantidos pelo Art. 153 e parágrafo 25 da nova Constituição Federal Brasileira. (SANTOS, 1974).

⁵⁶ Contracapa do folheto *O combate de José Colatino com o Carranca do Piauí*, de João Melquíades Ferreira, Estrella da Poesia, 1959.

O empenho de Camilo no combate à prática do plágio é pautado por diversas estratégias, que vão das informações presentes nas contracapas até os argumentos legais e parece alcançar bom resultado. Entretanto, nesse embate, ganha um forte aliado, Rodolfo Coelho Cavalcante e é a união dessas duas vozes que ditará a tônica do cordel a partir dos anos 50.

5.3.2 União de vozes no combate ao plágio: Camilo e Rodolfo no mesmo tom

O combate ao plágio não foi uma empreitada solitária de Manoel Camilo dos Santos, pois a mesma busca por garantia de direitos foi empreendida por Rodolfo Coelho Cavalcante, o sujeito que se consagrou como o defensor da classe de compositores populares, na mesma década de 50, porém na Bahia. No estudo empreendido por Mark Curran, *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel* (1987), verificamos o problema do plágio, agora, sob a perspectiva de Rodolfo.

No meio da poesia popular, Rodolfo Cavalcante converteu-se em unanimidade. De fato, o poeta teve uma trajetória singular, em que ademais de produzir seus versos, de vendê-los nas feiras juntamente com objetos de pequeno valor como lenços, etc., Rodolfo valeu-se do meio periodístico como estratégia de divulgação de ideias. Grosso modo, as divulgações que empreendia na forma de jornal tinham a intenção de “unir e ajudar a classe poética”, um trabalho desenvolvido com o propósito “de militar para a classe” (CURRAN, 1987, p. 67). Entretanto, na visão do brasilianista, a prática era realizada também por motivos particulares como a divulgação de ideias próprias, divulgação de folhetos e obras diversas, além de (e aí vem à tona uma estratégia marcante na trajetória desse sujeito) “solicitar verbas para as próprias operações e para as da classe” (1987, p. 67).

Com frequência, é atribuído a Rodolfo Coelho Cavalcante o epíteto de “poeta-repórter”, designação que, de alguma forma, distancia-o do padrão de poeta popular da sua geração, ainda pouco alfabetizados, mantidos pela venda de folhetos e pelo trabalho rural. Curran reproduz o fragmento de uma entrevista com o poeta, cujo conteúdo versa sobre a capacitação jornalística de Rodolfo:

Eu tive um curso de jornalismo em 1959 no Instituto de Jornalismo da Bahia com 18 matérias: Sociologia, História do Brasil, Legislação de Imprensa. Saí com nota de sete e meio. Um curso um ano. (CAVALCANTE apud CURRAN, 1987, p. 67).

Apesar de o curso representar a consolidação do saber de um sujeito de origem humilde, no contato com a biografia do poeta vemos que sua carreira “jornalística” iniciou-se bem antes. O biógrafo de Cavalcante, Eno Theodoro Wanke, narra as empreitadas jornalísticas do poeta. O lançamento do poeta na referida atividade deu-se em maio de 1948, com a venda de o “Trovador Popular”, publicação na qual Cavalcante reproduzia modinhas, letras de músicas de cantores de sucesso como Vicente Celestino, Luiz Gonzaga, entre outros (WANKE, 1983, p. 172). Dessa primeira experimentação jornalística, derivou “O Trovador”, periódico no qual o poeta acrescentou a “Coluna dos trovadores”, dedicada aos “trovadores folhetistas locais”, com retratos dos artistas populares, trechos de poesias dos cordelistas, o que foi entendido pelo biógrafo e crítico como o início da “atuação de Rodolfo como interessado em assuntos de sua classe – e sua escalada para liderá-la” (WANKE, 1983, p. 172).

A trajetória de Cavalcante como editor de jornal apresenta, nas diferentes denominações pelas quais o seu periódico passa, minúcias interessantes de serem observadas com atenção, conforme narra Wanke:

A data de fundação de “Trovador Popular” foi fácil de estabelecer através da edição do décimo aniversário do jornal “O Trovador” (nº 63, de abril- maio-junho de 1959). Ali também se verifica que Rodolfo considerou, sempre, os jornais “Trovador Popular” (1948-1949), “Trovador” (1949 - ?) e “O trovador” (1956-1969) como sendo o mesmo jornal, com três nomes diferentes. Em outubro de 1949, data provável da saída de “Patativa” nº 1, já se tinha dado a retirada da partícula “Popular” do nome do jornal de modinhas, já que aquele número cita, em propaganda o nome “Trovador”. Veremos que, entre a fase “Trovador” e o “O Trovador”, se interpõe outro jornal, “A Voz do Trovador”. (WANKE, 1983, p. 173).

Na ênfase aos títulos efetuada por Wanke, vê-se a arbitrariedade empreendida em relação ao jornal como meio de expressão. O jornal segue as tendências do proprietário, obedece aos seus interesses e foge da imparcialidade. Essa tendência confirmar-se-á quando o “poeta-repórter” der vida ao jornal “A Voz do Trovador”, publicado por Cavalcante de dezembro de 1954 a agosto de 1955. A relevância da publicação de tal periódico estabelece-se

em elementos que fogem ao tom noticioso. Na abordagem que fazemos, interessa-nos evidenciar informações que Wanke também observa com cuidado:

Em todos eles, menos no último, Rodolfo aparece como “diretor-proprietário”. Até o nº 5, o subtítulo no cabeçalho é “Periódico literário e noticioso”. No nº 6, já em vésperas do Congresso, o subtítulo é mudado para “Um órgão a serviço dos trovadores brasileiros”. No nº 7-8, finalmente, é “Órgão oficial da Associação Nacional de Trovadores e Violeiros” fundada no Congresso. (WANKE, 1983, p. 190).

Nessa breve informação, percebemos que a carreira jornalística de Cavalcante teve início uma década antes da realização de sua “Capacitação Jornalística”. Entretanto, esse dado biográfico não seria tão representativo em nossa abordagem, não fosse o caso de tal jornal representar um meio de discussão acerca da ideia de autoria.

No estudo realizado por Curran, tomamos conhecimento de algumas práticas de Cavalcante. Na contracapa reproduzida pelo pesquisador:

Por justo direito editorial deixei de publicar “Pavão Misterioso”, “Pedra Fina” (plágio de Antonio Alves da Silva), “Cego Aderaldo e Zé Pretinho”, “Princesa Rosa” e “Juvenal e o Dragão” por pertencerem atualmente a José Bernardo da Silva; outrossim, não mais publicarei obras de outros autores, mesmo concedidas. Voltarei a publicar os meus folhetos de 8 páginas, 16, e alguns romances, além de novidades que forem surgindo com casos da atualidade.
Ainda aviso que sou AGENTE-EXCLUSIVO NESTE ESTADO das obras populares de JOÃO JOSÉ DA SILVA, cujos livretos estão sendo bem aceitos nesta praça. (CAVALCANTE apud CURRAN, 1987, p. 138).

Outro momento expressivo da carreira do poeta-repórter toma forma na busca de regulamentação da publicação de folhetos por editoras especializadas, como expõe Curran. Em 1955, em viagem a São Paulo, Rodolfo denunciou a prática ilegal de uma editora que publicava obras de poetas nordestinos sem a devida autorização:

Quando cheguei a São Paulo, a Prelúdio estava publicando obras de todos os colegas trovadores do Nordeste sem autorização. Principalmente alguns meus. Eu chegando aí na praça comprei alguns fascículos meus. Cheguei na Editora e perguntei se tinham autorização de Rodolfo Coelho Cavalcante para imprimir aqueles livros. Diziam que tinham comprado de Rodolfo Coelho Cavalcante os direitos para imprimir as obras. Disse: “Pois, estão falando com ele, e nunca os vendi e nunca o vi

(o editor) antes. O senhor vai pagar não só este meu livro, mas todas as edições que está publicando”. O editor disse: “Pelo amor de Deus, não me faça isso”. Eu disse: “Bom. Vou contratar o meu advogado para tratar isso”. “Com medo que teve disso, ele chegou a um acordo comigo e pagou onze mil folhetos dos folhetos que tinha editado. Me dava em dinheiro onze mil cruzeiros”. (CAVALCANTE apud CURRAN, 1987, p. 43).

Discutir a poesia popular a partir das modificações e das reflexões conduzidas por Camilo e Cavalcante implica reconhecer o seu dinamismo e a sua evolução ao encontro de uma arte canônica. Há o aflorar de um *habitus* que instrui tais sujeitos e já não são apenas poetas populares, mas agentes da arte que dão forma, sujeitos que intencionam romper o paralelismo e firmar um ponto de encontro entre estratos até então incomunicáveis. A ingenuidade inicial expressa na autoria desnecessária ou na comunhão de versos perde terreno, as práticas mais comuns são pensadas de modo a surtir um efeito e conduzir o popular ao *status* de arte reconhecida, de práticas reconhecidas que, para um, firma-se como a ampliação do alcance da própria arte e, para outro, como o respeito e a legitimação coletiva.

6 O LIVRO DOS SETE EPISÓDIOS DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS: DO ESQUECIMENTO À (RE)DESCOBERTA

Um livro nas mãos... ponto de partida para, na nossa imaginação, projetarmos um senhor de 80 anos a manusear o papel, a máquina datilográfica, o tubo de cola, a tesoura e as memórias e, mais uma vez, dar “materialidade artesanal” à ânsia de ser lembrado.

Sem exagero, essa é a forma do livro sobre o qual nos detemos: artesanato, poesia e prosa. Selado de acasos, assim foi o caminho realizado até o seu feliz encontro. Aqui, fugimos um pouco da escrita acadêmica, para reproduzir uma experiência que, de algum modo, aproximou-nos de pesquisadores anteriores.

Bairro de Santa Teresa, de certo modo, um lugar inacessível para quem não conhece as suas vielas. A subida revela os contornos de um Rio de Janeiro belo e sinuoso; uma paisagem que, sob a contemplação ainda “descobridora”, mostra a própria geografia a validar as letras da bossa nova. Nesse cenário, impulsionada pelo olhar investigador, o que me movia era apreender o “popular do Nordeste” dentro do Rio de Janeiro, espaço de chegada de grande número de retirantes nordestinos entre as décadas de 1950 e 1980 e cantada com talento, na década de 60, por Patativa do Assaré em *A Triste Partida*.

O trajeto tinha um destino certo: a Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Na chegada à ABLC, situada no pé da ladeira da rua Leopoldo Fróes, nº 37, na manhã de onze de setembro de 2013, antes de pisar à porta, vinha-me à memória as diversas obras lidas até então, sobretudo aquelas que revelavam o contato do pesquisador com a sua fonte. Reconheço que não era uma visitante ingênua, vinha orientada pela leitura de Orígenes Lessa ao entrevistar Manoel Camilo, cuja transcrição expressava um misto de sagacidade e de deslumbramento simultâneos por parte do pesquisador; de Mark Curran ao apresentar Rodolfo Coelho Cavalcante; de Candace Slater ao entrevistar dezenas de poetas e cantadores populares. De certo modo, já compartilhava os códigos e, assim, entrei na sede da pequenina academia, uma sala de aproximadamente 7m x 4m, que continha suas paredes forradas de folhetos de autoria de diversos poetas populares.

A presença de Gonçalo Ferreira da Silva na Academia Brasileira de Literatura de Cordel, a ABLC, preenchia o espaço com versos e histórias. E, ao mesmo tempo em que

descrevia um Camilo mais egocêntrico do que simpático com seus pares, revelava a existência de um manuscrito de sua autoria.

Apesar do tempo de existência e da raridade do referido manuscrito, o livro parecia carecer de apreciação, visto que a informação que recebi foi a de que a ABLC possuía o manuscrito da *Autobiografia do poeta*, existência que empolgaria qualquer pesquisador de Manoel Camilo, por se tratar do original de uma obra *sui generis* e, ao mesmo tempo, reveladora do poeta-editor. No entanto, num primeiro contato, verificamos que o tema do livro datilografado descrevia outras memórias e que a data de produção, 1985, mostrava a inviabilidade cronológica de ser a primeira edição de uma obra publicada em 1979. De todo modo, o livro datilografado convertia-se em um desejado objeto de pesquisa. A incerteza de seu surgimento aproximava-o das antigas histórias de antigos manuscritos, cujas informações são imprecisas e não se sabe quando foram encontrados, nem mesmo por quem.

O fato é que há um autor bem nomeado, autor que, por motivo algum, abraçaria o anonimato ao deixar de assinar a sua obra, pois em tal assinatura (ou no nome impresso na capa) fixa-se o passe para a ascensão enquanto artista.

Se os equívocos vêm à tona ao discorrermos sobre o tema, a trajetória do livro é outro fato impreciso. A informação que recebemos de Gonçalo Ferreira da Silva é a de que o livro foi um “presente” de Manoel Camilo dos Santos a Umberto Peregrino; o general Peregrino como lhe chamavam, um sujeito que, além de diretor da Biblioteca do Exército, conforme cita Gonçalo Ferreira, era um entusiasta da literatura popular. Tal gosto ficou imortalizado com a fundação da Casa de Cultura São Saruê, com um título claro em referência ao folheto de Camilo, homenagem que o poeta popular sentia orgulho ao relatar.

Em 1988, com a fundação da Academia Brasileira de Literatura de Cordel, todo o acervo cultural da São Saruê foi transferido à nova instituição e, dentre todos os volumes, o manuscrito sob o qual nos debruçamos, *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*.

(Re)descobrir essa obra no seu mais singelo artesanato, parece hoje o mais belo acaso na trajetória desta pesquisa. Ela possibilita esboçar a totalidade da poética de Camilo: partir dos versos dos folhetos, passar pela *Autobiografia do Poeta* e compreender esse sujeito na velhice. Embora com o passar dos anos, a voz poética ainda conserva o viço e se a vida não foi tão ditosa, o poeta revela-se “um fingidor” ao tratar certos temas com um otimismo contagiante. Entretanto, há algo indisfarçável: as doses de melancolia ao recordar a atenção que teve na época áurea da poesia popular e que, no momento da escrita de *Os sete episódios*, era-lhe escassa.



Fig. 22 *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos* – Datilografado (1985)

6.1 Estrutura

Ao observar o título da obra, *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*, o leitor é induzido a pensar que cada episódio narrará uma passagem da vida do poeta. Entretanto, ao avançar na leitura, percebe seu equívoco, pois, com exceção do “Primeiro episódio: Todo em referência ao autor”, os seis episódios que dividem o livro contemplam narrativas em prosa e poemas narrativos de teor maravilhoso, religioso, moralizante ou de exortação do bem, nos quais, em meio a tais temas, o tom fabular predomina.

Após o desenvolvimento dos episódios, entendemos que se dá uma espécie de ruptura e a obra organiza-se em um “Suplemento”. Composto por formas variadas, no suplemento, são explorados a prosa, as décimas, os versos em martelo ou em oitavas, os sonetos e as canções, dentre outros gêneros. E se a primeira parte caracteriza-se pelo tom fabular, a segunda apresentará um tom enunciativo raramente encontrado nas obras de Camilo: uma expressão em que a real melancolia vem à tona.

Talvez pela diversidade dos traços referidos, essa obra de Camilo apresente-se como uma criação difícil de classificar: evidencia um forte caráter memorialístico, que também foi

explorado na *Autobiografia*; apresenta traços de antigos almanaques, como curiosidades que são explicadas em algumas passagens da obra; ao mesmo tempo em que recorre a estruturas da poesia popular, utiliza-se das formas clássicas e busca uma vinculação às correntes literárias canônicas. Do mesmo modo, quando prefaciou a *Autobiografia do poeta*, Francisca Neuma Fachine Borges já havia frisado o fato de certas composições de Camilo fugirem dos “moldes de classificação da teoria literária tradicional”, visto que realidade e ficção “correm paralelas, fundindo-se algumas vezes” (1979, p. xvii). A afirmação dialoga com o que ressaltamos anteriormente, o fato de que o estudo da produção de Manoel Camilo dos Santos reivindica o trânsito constante entre a obra e a biografia do artista, visto que ambas entrelaçam-se com frequência. De tal modo, assim como procedemos na análise da *Autobiografia*, é importante repetir o movimento em *Os sete episódios*.

6.2 Episódios

Na matéria integrante do 1º episódio, “Nascimento e parte da vida de Manoel Camilo dos Santos”, o autor narra rapidamente alguns fatos marcantes acerca da vivência ligada à poesia:

[...] Em 1936 adotei a profissão de cantar ao som da viola. Esta profissão deixei-a em 1940, quando passei para a arte de poeta (poesia escrita) com a qual estabeleci-me em Guarabira em 1942; Depois já com algumas vantagens na literatura de cordel, passei a morar em Campina Grande em 1952, aonde cheguei a conseguir três máquinas para impressão dos meus (já) cento e tantas obras poéticas. Em Campina Grande fui industrial, comerciante e político. Fui candidato a deputado estadual; mas não fui eleito, isto em 1962. A partir de 64, não sei se divido (sic) a mudança de regime; as cousas mudaram e o comércio poético fracassou a ponto de não ser mais conveniente a publicação de folheto; parei de imprimi-los e dei fim as máquinas. Nestas alturas eu já havia escrito 150 obras poéticas, de oito a 40 páginas. Parei de escrever poesias populares e passei a escrever livros maiores (misto) de poesias e prosas. Escrevi o primeiro que intitulei de “Autobiografia do poeta”, contendo 190 páginas. Este foi prefaciado pela Dra. F. Fachine Borges e publicado pela Universidade Federal da Paraíba. Escrevi outro intitulado “Um pouco de algumas coisas” com 230 páginas, prefaciado pelo general Umberto Peregrino: irá ser impresso pelo MEC, por intermédio do comendador Giuseppe Baccaro. Escrevi o terceiro, que intitulei de “O livro dos sete contos”, de cento e tantas páginas, prefaciado pela professora (sic) Miriam Carlos Freire. Ao quarto dei o título de “Os grandes poetas e cantadores” e este “Livro dos sete episódios” que tendes em mãos. (SANTOS, 1985, p. 24).

O fragmento contém vários elementos merecedores de atenção. Primeiramente, ressaltamos o fato de o autor recuperar o tom biográfico anteriormente utilizado na *Autobiografia* publicada em 1979. A trajetória de vida já relatada em verso e prosa, mais uma vez torna-se mote e, datada, oferece maior precisão sobre aspectos cuja *Autobiografia* não contempla ou que o artista omitiu ao registrar suas memórias.

Camilo aponta a mudança no panorama político brasileiro. 1964, o ano do golpe militar, ganha destaque e, na perspectiva do artista, parece marcar o início da derrocada do cordel dentro do seu centro de consumo. No fragmento, vemos que esse é o momento de declínio nas atividades da Folhetaria. Entretanto, o motivo para tal circunstância é explicado de forma tangente, visto que atribui ao nacional uma mudança de caráter principalmente local. No que se refere à sociedade do cordel e a sua relação com o seu contexto histórico, Mark Curran, autor de *A história do Brasil em Cordel* (2003), ressalta que os eventos políticos não podem ser dissociados das alterações ocorridas no seio dessa expressão artística entre os anos de 1964 a 1985. Dentre tais alterações, o crítico destaca os avanços científicos, sobretudo na área de comunicação. De tal modo, considerando o contexto nordestino, Mark Curran observou que o período de vinte e um anos representou o momento em que “a transformação radical influenciou na produção e no público do cordel, com a chegada do rádio de pilha e o tremendo avanço da televisão como resultado de uma rede nacional de satélites” (2003, p. 132). Assim, no rol de inovações da época, uma em especial preencheu o imaginário do povo do interior do Nordeste com, talvez, mais brilho do que os folhetos alcançaram: o rádio de pilha. Conforme Curran, o aparelho

pequeno, portátil e – o principal – relativamente barato, trouxe música e notícias do dia ao sertanejo que antes escutava o poeta na feira, comprava o folheto e o levava para casa, para leitura e diversão da família. Ainda mais importante foi a televisão, que pouco a pouco chegou até a vila do sertão, instalando-se pelo menos na praça principal, onde até o mais humilde dos moradores pôde assistir, por exemplo, a chegada do homem à Lua. (CURRAN, 2003, p. 132).

Se o caráter de “novidade” for observado, veremos que, após a introdução e popularização do rádio e da televisão nas sociedades interioranas do Nordeste, os folhetos populares perderam, além do caráter atrativo, o seu ineditismo. Os temas versejados, em grande parte das vezes, vinham de motes retirados de programas de notícias ou mesmo de novelas (CURRAN, 2003, p. 182), portanto, passaram a repetir fórmulas próprias da

linguagem midiática. Contudo, o que nos chama atenção é o fato de Camilo associar o enfraquecimento do mercado dos folhetos populares ao regime político brasileiro e, de certo modo, deixar de fora as referidas inovações tecnológicas.

Ao percorrermos a obra do artista, percebemos as inovações na sua prática de produzir folhetos, entretanto, no que se refere aos temas, constatamos o caráter conservador de Manoel Camilo e a pouca influência exercida pela mídia na sua literatura. Seus motes permanecem conectados aos mais tradicionais na poesia popular: as pelejas, o amor, o cangaço, a religião, o mistério, as utopias, dentre outros. É em uma entrevista concedida a Geraldo Sarno em 1967, que Camilo reflete sobre os temas que aqui discutimos. Quando é questionado sobre a situação da poesia no referido ano, Camilo afirma:

A poesia baqueou-se muito. Há diversos fatores que levou a esse fim, viu: primeiramente a carestia, a alta da matéria prima, do papel, a tinta, da mão de obra; depois disto veio esses anos trapalhados, viu, ano chove muito, outro, seco. O encarecimento do gênero alimentício, que concentrou o dinheiro do pobre, né.

[...]

Não pode comprar folheto, não sobra dinheiro para a compra de folheto. E depois disto me queixo muito também desse aborto de novelas pelos rádios. Agora há estação de rádio que tem por dia dez novelas. Isso baqueou muito a poesia, porque a poesia é quase isso, né? É. Aquela série de novela é quase a série de poesia, a mesma coisa. Por isso eu me queixo desses fatores. Mas espero que futuramente vá melhorar viu. (SARNO, 2006, p. 172).

Ciente da presença “ameaçadora” das novelas de rádio, Camilo, como proprietário de uma folhetaria, não ignorou a forte influência temática que o rádio e a televisão exerceram sobre alguns colegas. Já na sua produção, embora seja um traço um tanto raro, encontramos a representação de alguns temas circunstanciais ou de caráter prosaico, possivelmente inspirados em programas radiofônicos ou televisivos. Certamente, foram pouco apreciados pelo poeta, mas algumas vezes fizeram-se presentes, sobretudo na forma de crítica. Em *Porque é que o mundo anda assim tão atrapalhado* (19--), Camilo questiona: “Porque se propaga tanto/ coisas inconvenientes? / Canções e até programas/ E mais coisas indecentes?/ Jogo, vício e anarquia;/ Que mais se ouve hoje em dia/ É propaganda de aguardentes” (SANTOS, 19--, p. 7). Trata-se de um folheto pontual a fazer uma crítica à publicidade como estratégia de promover a venda de um produto aparentemente abominado pelo poeta em questão. Essa postura revela-se não apenas nos versos citados, mas em diversos poemas de teor moralizante, que criticam a embriaguez. Assim, é por meio do tom coloquial da entrevista que expressa o seu posicionamento e as razões para condenar o vício:

Eu comecei cantando, nu' é, em viola. Depois notei que sempre os homens que cantam são degenerados. Eu não gosto de degerescência. [...] Viaja muito, fora da família, toma cachaça com os colegas, nu' é? E fica degenerado com pouco tempo. Eu senti isso e, antes de chegar a esse extremo, deixei de cantar e adotei a poesia escrita, comecei a escrever. (SARNO, 2006, p. 173).

Em *O grande romance o ébrio e suas canções* (19--), o rádio é introduzido como o veículo que, aliado à caridade de um padre, permite que o protagonista Gilberto Silva garanta o seu sustento e cumpra sua meta: “Fez a canção botou música/ E um dia lá na cidade/ ouviu dizer: - quem cantar/ hoje a melhor novidade/ na rádio emissora ganha/ um prêmio de qualidade” (SANTOS, 19--, p.21).

Ao ser indagado se crê na melhora da conjuntura vivenciada pelos folhetos no final da década de 60, Camilo responde:

Eu acho [que a situação poderá melhorar] porque estou notando que esses apreciadores de novela estão se aborrecendo, porque quase a maioria das novelas são plagiadas umas das outras, e eles não estão dando fé disso e estão aborrecendo. Depois disso, o encarecimento do rádio, do conserto do rádio, essa coisa todinha; e, além disso, espero que haja um bom inverno. Povo que está sofrendo com a carestia... O dinheiro ta... É o motivo que espero que melhore a poesia. Tanto que estive desanimado, mas estou animado novamente. Há os meus colegas que queixa de perseguição, arrocho do governo. Eu não me queixo disto. (SARNO, 2006, p. 172).

A enunciação do poeta-editor faz-nos refletir acerca do grau de consciência para empreender a crítica. Inicialmente, Manoel Camilo menciona a fórmula repetitiva das novelas, o que, de fato, existe. Contudo, na sua fala, desconsidera a ocorrência do mesmo recurso na criação do cordel, que prima pela estrutura formulaica e pré-existente, assim como pela recorrência de temas. Em seguida, aponta para o rádio como uma mídia em declínio, o que sabemos ser uma ilusão.

Outro ponto de extrema relevância acerca dos posicionamentos de Camilo do *Livro dos sete episódios* está assentado na diferença que o autor estabelece entre a “profissão” de cantador e a “arte” da poesia. No livro datilografado, Camilo expõe: “Em 1936 adotei a profissão de cantar ao som da viola. Esta profissão deixei-a em 1940, quando passei para a arte de poeta (poesia escrita)” (SANTOS, 1985, p. 24). Vê-se claramente a distinção entre a “profissão” de cantador e a “arte” de compor poemas. Embora exposto de maneira ingênua, percebemos que o poeta apresenta um juízo estético e, concomitantemente, a adoção de uma

posição filosófica (certamente ignorada por ele) a respeito de “Arte” em que parece ressoar a visão kantiana da arte mecânica como um contraponto da arte bela. Na lógica do poeta, quando o cantador reproduz versos de memória, de forma instintiva e automática, parece por em prática a Arte mecânica; por outro lado, quando compõe versos associados à fruição e ao prazer estético, realiza a Arte bela (ABBAGNANO, 2007, p. 93).

Essa distinção ressoa ainda nas reflexões e poemas apresentados nas contracapas dos folhetos editados pelas folhetarias Santos e A Estrella da Poesia. Em “Classificação de Poeta e Cantador”, o martelo agalopado presente na contracapa de *O Valente Sebastião* (1977), Camilo poetiza a sua visão acerca de duas categorias ligadas ao mercado do cordel:

Os nossos grandes homens da nação
 Literários, professores catedráticos
 Jornalistas, escritores, (os mais práticos)
 Já chegaram a uma conclusão
 De que os que integram a profissão
 Da poesia (hoje com grande valor)
 Ou seja a classe de trovador
 Se destaca em duas categorias:
 - Poetas os que escrevem poesias
 E o que canta somente é cantador. (SANTOS, 1977, p. 30).

Há uma dicotomia entre cantador e poeta, que os versos tentam esquematizar. O cantador é o reproduzidor de versos próprios ou alheios, frequentemente analfabeto, marcado pela oralidade e pela *performance*. O poeta, na visão de Camilo, concentra certo traço visionário, aliado ao conhecimento da escrita, uma prova de “erudição”. Na terminologia empregada na literatura popular, o sujeito que se volta para esta prática seria denominado poeta de bancada, não mais um improvisador de versos em feiras, mas compositor de versos para folhetos.

É com base nesse contraste que os versos expõem outro aspecto que também está posto em relevo no trecho que destacamos anteriormente: termos como “trabalho” e “profissão”, atividades mecânicas, que requerem apenas a aptidão para reproduzir, em contraste com a “arte” de criar. Se o cantador tem o dom do improviso e a habilidade performática, o poeta, teoricamente, na sua bancada, tem o domínio do fazer artístico, que concretiza através do uso da escrita e da gramática:

É bonito, é decente e é louvável
 Um cantador com a viola ritmada
 Num auditório ou sala aglomerada
 Exercendo o dom da sua lira
 O ritmar da viola o inspira
 O improviso lhe vem como um arbor
 Faz verso que nos é encantador,
 É cousa maravilhosa a cantoria
 Mas poeta é quem escreve poesia
 E quem canta somente, é cantador. (SANTOS, 1977, p. 31).

A busca de ascensão poética, de reconhecimento no campo da literatura culta passa a ser uma constante na obra de Camilo. O ano de 1964 marca essa importante mudança: “Parei de escrever poesias populares e passei a escrever livros maiores (misto) de poesias e prosas” (SANTOS, 1985, p. 24). É com tal propósito que, no corpo de composições apresentadas por Manoel Camilo, apreendemos com nitidez mais uma mostra do diálogo que tenta estabelecer com a poesia culta. Na empreitada, Camilo reproduz versos claramente inspirados em “Meus oito anos”, poema de Casimiro de Abreu:

Saudade, muita saudade
 eu tenho da minha vida
 da minha infância florida
 que os tempos não volta mais,
 saudades daqueles lares,
 saudade dos bons lugares
 onde moraram meus pais. (SANTOS, 1985, p. 25).

O léxico foi adaptado à métrica própria da poesia popular (as setilhas de sete sílabas) e, de maneira semelhante ao poema de Casimiro, concentra a mesma nostalgia da infância, além de semelhante memorialismo sentimental romântico, representado pelo tema da saudade. Tais traços ajudam a compor um Camilo que busca distanciar-se artisticamente do popular, visto que pouco a pouco afasta-se do que há de mais genuíno e improvisatório da sua cultura. Na memória que reconstrói após vinte anos, a figura que se enuncia almeja “purgar” o que tem de mais intrínseco em termos de arte, a poesia popular, evidenciando uma espécie de autorrejeição, cuja “cura” está atrelada à vinculação ao espaço de prestígio dos homens cultos.

Ao observarmos o “2º episódio”, a relevância que lhe atribuímos é o fato de Camilo ceder espaço a outra voz, a de Narli, a “rosa da poesia”, conforme o poeta denomina:

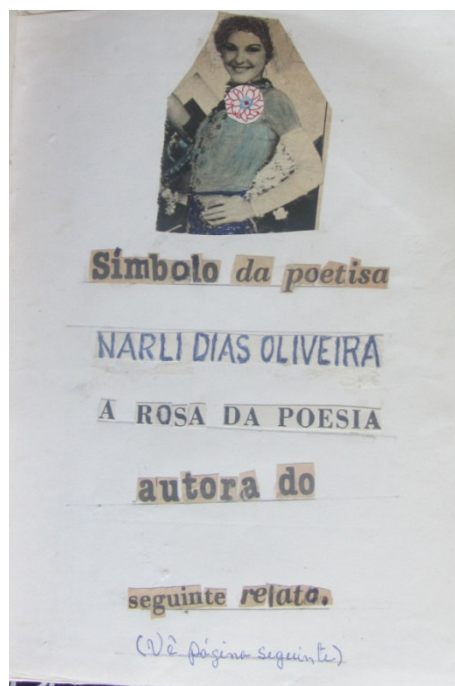


Fig. 23 Fragmento *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*

Antes de adentrar no conteúdo narrado, o leitor tem uma visão prévia por meio da ilustração do “2º episódio”. A imagem que o poeta entende como um elemento “inovador”, pode ser compreendida pelo leitor como uma mostra da precariedade de recursos técnicos empregados na obra, apesar disso, assim como destacou Francisca Neuma Fachine Borges a respeito do emprego do mesmo expediente na *Autobiografia*, a integração icônico-textual revela uma cosmovisão popular digna de análise no campo da semiologia (1979, p. xvii).

Narli, a rosa da poesia, já aparecera nos versos do folheto intitulado *A ressurreição do poeta que não morreu* (19--): “Maria Silva, minha prima/ e sua filha Narli/ Duquinha e o irmão Nozinho/ a dona Toninha e:/ - Zé Gonçalves de Oliveira/ todo sábado estavam ali” (SANTOS, 19--, p. 13). Em outra passagem, Camilo narra: “Narli e a irmã Duquinha/ todo dia me levavam/ almoço bom e da hora/ cocos e biscoitos me davam/ isto fora todo dia/ quando não iam mandavam” (SANTOS, 19--, p. 14). Ao confrontarmos folheto e livro, a prosa de Narli permite deduzirmos tratar-se da mesma pessoa: “Em um dia sexta-feira, 22 de agosto, às 11 horas (do dia já citado) ouviu-se um grito feminino que dizia: - Ou compadre Silva vá chamar a parteira, que Maria sua mulher está sentindo dores pra dar a luz: vá logo homem de Deus” (OLIVEIRA, 1985, p. 37).

E se nos perguntamos por que a voz de Narli é importante dentro da narrativa de Camilo, a resposta que nos chega é apenas a de gratidão.

Os episódios que seguem, respectivamente, intitulados de “3º episódio: O padre que não era sacerdote”, “4º episódio: Tragédia Amorosa” e “5º episódio: O casal bom que passou a ser ruim e depois se converteu”, ainda que carreguem certos traços da literatura popular, conforme sentenciam os títulos, apresentam forte proximidade com o gênero conto.

O “6º episódio: Um conto muito antiquado (A rainha das fadas misteriosas)” merece atenção especial, visto que, por ele, perpassam duas fases da obra de Camilo: o romance popular imortalizado no folheto *A rainha das fadas misteriosas* (1959) e a reescrita em prosa do mesmo enredo, na qual se fazem presentes algumas sextilhas que compõem o folheto. Entretanto, se o enredo de ambas as narrativas está profundamente atrelado, é o uso da linguagem esdrúxula que revelará alguma inovação. Ao valer-se de duas expressões literárias diferentes, vê-se Camilo a regular a própria linguagem e a perpassar diversas camadas poéticas. Há um lirismo e um prosaísmo que são fundidos na narrativa e transformam-se em uma retórica excessivamente ornamentada. Este é o estilo adotado para representar a rainha das fadas misteriosas “pelo pincel imaginário e poético” de Camilo:

Nos tempos medievais, tão remotos ou antequados, que se foram sem nos deixar do seu passado misterioso e histórico, data fixa dos seus muitos casos que fizeram estarrecer os seus contemporâneos; muitos dos quais não temos o devido conhecimento.

Mas, no alfarrábio do extro imaginário, encontramos um dos mais antigos e digno de um bom relato. O qual para os nosso hodiernos e pósteros muito servirá de exemplo e admiração.

Em retrospecto imaginário, vamos a um país de nome tão ignoto quanto a data histórica do caso que passamos a relatar. (SANTOS, 1985, p. 90).

De modo semelhante ao que apontamos em relação às narrativas presentes na *Autobiografia do poeta*, visualizamos o mesmo processo de construção textual no presente conto. A prosa é artificial e ornamentada; a poesia, entretanto, consegue, em função da rigidez da métrica, manter-se clara e fluida:

Seu regaço era uma alfombra
de tapete alcantilado
o seu leito: a verde relva
seu texto o céu estrelado
seu diadema era a luz
seu relicário sagrado. (SANTOS, 1959, p. 2).

A escrita em prosa de Camilo concentra feições interessantes: primeiramente, frisamos o fato de ser uma escrita em que a oralidade e a agilidade da fala permanecem presentes. Em segundo lugar, há uma espécie de presença no texto, proporcionada por essa oralidade. Paul Zumthor (1993, p. 114) propõe que, em alguns casos, “em vez de uma ruptura, a passagem do vocal ao escrito manifesta uma convergência entre os modos de comunicação assim confrontados”. Nesse sentido, “o par voz/escritura é atravessado por tensões, oposições conflitivas e, como o recuo do tempo”, assim, um fato que é detectado na poética medieval esmiuçada por Zumthor, pode mostrar-se também na poesia popular do Nordeste. Mas como explicar a presença quase performática dessa voz, ainda que lhe falte aquilo que é essencial (o autor, o receptor, o intérprete, a audiência, conforme Zumthor tratou em seus postulados teóricos acerca da poesia oral)? Quase visualizamos um corpo e uma voz na escrita prosaica de Manoel Camilo:

Foi a fada que chegou e perguntou-lhe: - Rei quede o anel que te dei para o teu próprio corretivo? Disse ele: - seu anel, eu achei ruim e quebrei e continuou dizendo: - olhe fada, eu sou o rei do meu país, não sou sujeito a ninguém, faço o que eu bem quizer e de mais não aceito sugestões de um súdito e muito menos de uma súdita, no seu caso.

Lembre-se de que tenho brasão e poder. Sou um rei, sou o soberano...

A fada retorquiou dizendo: - ser rei não consiste em ser mau e sim bom o quanto era o teu pai. (SANTOS, 1985, p. 99).

Foi quando a fada chegou
e lhe perguntou: é rei
não quiseste corrigirte?
quede o anel que ti dei?
disse ele; o seu anel
eu achei-o ruim quebrei.

Eu sou é rei disse: ele
falando com voz severa
disse ela: um rei mau
não é rei e sim pantera
ser rei consiste em ser bom
assim como o teu pai era. (SANTOS, 1959, p. 15).

Talvez inocentemente ou mesmo pelo costume esse traço já tenha se internalizado e flua com tanta naturalidade nos versos dos folhetos, nas pelejas e, agora, nos episódios sobre os quais nos detemos, que o poeta sequer percebe. O certo é que há uma estilização da linguagem que reivindica do receptor do texto uma leitura em voz alta, reproduzindo a

cadência da fala nordestina e desempenhando, portanto, a *performance* que o autor desvinculou do texto. Zumthor dá ênfase a um aspecto curioso: “uma forma qualquer de oralidade precede a escrita ou então é por ela intencionalmente preparada, dentro do objetivo performático” (1993, p. 109). Observando por esse viés, é fato que não podemos pensar nessa presença de voz e de corpo no texto como uma propriedade antevista pelo autor. Entretanto, em nossa análise, pensamos, sim, como uma conjectura possível a partir de todos os elementos que temos analisado até então.

O conjunto de narrativas é fechado pelo “7º episódio: O jovem andarilho que veio a casar com a princesa e terminou sendo o rei do lugar”. Mais uma vez, o autor dá corpo a uma espécie de conto ambientado em um espaço cronológica e geograficamente distantes: “em eras medievais, tão ignotas para nós os hodiernos, em uma região luzitana, morava em um vale hermoso, um ancião secsagenário em companhia de seu único filho de desete anos de idade, órfão de mãe” (SANTOS, 1985, p. 110). Ao lermos a breve introdução e associarmos ao longo título, inferimos facilmente o seu desfecho, pois, outra vez, o que predomina é a forma fabular de contos.

A trajetória de André, o protagonista, parece evidenciar uma série de provações. Após a morte do pai, o jovem vive a nova condição de perambular solitário; logo no início da caminhada, o rapaz demonstra seu caráter altruísta ao doar parte de seu dinheiro para proteger um defunto cujo corpo de seria profanado; misteriosamente, no terceiro dia de jornada, surge um companheiro de viagem, passagem assim descrita: “dealogando um com o outro, chegaram à conclusão de que tinham o mesmo destino de perambular pelo mundo” (1985, p. 110). Certo dia, no trajeto, encontram uma senhora machucada, auxiliam-na e, como recompensa, ela oferece-lhes a “varinha em que andava escorada” (1985, p. 110). André recusa, mas Miguel, o companheiro de viagem, recebe o objeto e mantém-no consigo. Ao prosseguirem caminho, em outra ocasião, depararam-se com um soldado faminto, que alimentam e recebem uma recompensa dele, o “facão que conduzia”. Do mesmo modo, André rejeita a recompensa, porém, Miguel recebe-a e guarda-a. A sequência dos fatos alude aos elementos que Vladimir Propp define como artefatos mágicos em *Morfologia do conto maravilhoso* (1985). Assim, a varinha e o facão, além de outros objetos, convertem-se em talismãs e serão necessários em alguma etapa do caminho que o herói perfaz.

De fato, essa necessidade evidencia-se. Passam-se três anos, a dupla chega a um reino e, ao indagar sobre o “chefe do local”, recebem a informação: “o chefe daqui é um rei muito bom”, mas, devido a um capricho da filha, está se tornando “sanguenolento”:

Acontece que a princesa tendo ido tomar banho no mar, perdeu um dos anéis imperial de grandeoso valor e estima; voltando imprecionada com a perda irreparável, fez um plano ou projeto de só se casa com o moço que for ao mar, procurar, achar e lhe entregar o dito anel. (SANTOS, 1985, p. 112).

O desfecho que já parecia previsível, a partir da exigência da princesa, antecipa com nitidez o enredo de uma narrativa maravilhosa. O jovem André candidata-se a buscar o anel, para isso recebe ajuda de um velhinho que habita um casebre entre o palácio e o mar. O ancião orienta André na captura do anel, dá-lhe uma caixa e uma varinha, o que remete o leitor aos objetos recebidos ao longo dos anos. André resgata o anel e ganha a mão da princesa ao sair exitoso de tal aventura. Entretanto, uma nova provação surge e o herói André é impelido a lutar contra o “monstro Barragusão” a fim de defender o reino e a princesa. Mais uma vez, recebe as orientações do velho senhor e aprende a vencer o monstro. Recompensado novamente, além do casamento com a princesa, André recebe a coroa de Rei e, sem esquecer a ajuda do ancião, manda buscá-lo para a festa de casamento. Na festa, o Ancião revela-lhe que, por ordem divina, sempre o acompanhou: primeiramente, na forma de um jovem; depois, na forma de velho; mas que, na verdade, era o espírito do homem cujo corpo André protegeu e sepultou. É dessa forma que toda a trama narrativa é alinhavada e permite que a trajetória de André seja aproximada não apenas a dos heróis de contos maravilhosos, mas a do mítico Ulisses, seja pela proximidade com as figuras divinas que o auxiliam, seja pela argúcia com que é dotado.

Apesar desses traços, vemos predominar no conto uma exortação da prática do bem, traço próprio da visão cristã predominante nas narrativas em prosa ou versadas compostas por Manoel Camilo. Tal feito leva-nos a afirmar que, embora busque inovar e afastar-se do campo popular, o repertório de Camilo está profundamente enraizado nessas referências. Sendo assim, é mantido o mesmo formulismo de um esquema narrativo tradicional, assim como expusemos e, a modo de exemplo, a luta com o temido monstro configura-se como uma variante da luta com o dragão.

O conto encerra-se com a retomada das décimas heptassilábicas que resumem o conteúdo apresentado, elogiam o jovem André e reiteram a importância da caridade:

A caridade é a trilha
 Ou o trilho que nos leva
 Daqui do mundo de treva
 Ao mundo de maravilha,

Aonde a virtude brilha
 Pra alma santificada,
 Sem ela ninguém é nada
 Caridade é amor e luz
 Por isto disse Jesus
 A caridade é sagrada. (SANTOS, 1985, p. 121).

Na leitura aqui exposta, assinalamos os meios de conhecer e apreender a complexidade do poeta. Se considerarmos a forma como a narrativa encerra-se, veremos que o acróstico final apresenta-se como um recurso estilístico, não como uma necessidade de “assinar” a obra. O acróstico perde a sua função primeira, a de dar autoria a um poema popular impresso, para, em tal uso, enaltecer o próprio poeta:

Mais agora eu vou dizer
 Ao amigo e bom leitor
 Na leitura deste livro
 Ouça e faça o favor
 Examinar bem os casos
 Legado por vosso autor.

Como foi que foi escrito
 A frase, a pontuação
 Mediante ponto e vírgula
 Inclusive a narração
 Longo o mesmo pequena
 Obedeça exclamação!.

Só assim se compreende
 A leitura bem correta
 Não sendo assim não se sabe
 Toda a história direta
 O autor (modéstia a parte)
 Sabe escrever, é poeta. (SANTOS, 1985, p. 121).

O conteúdo apresentado orienta o leitor a realizar três movimentos: examinar os casos expostos; observar como foi escrito o “7º episódio” e, por fim, reconhecer a capacidade poética de Manoel Camilo.

Na leitura dos episódios, vemos o poeta a modular a linguagem por meio de variações, o que se direciona para a tentativa de lançar mão de novos recursos para dissociar-se do que há de mais genuíno na poesia popular. Entretanto, tal qual apontamos no uso do acróstico, inocentemente, ao fazer um uso de estruturas recorrentes, o poeta cai no formulismo que o olhar de um leitor experiente vinculará de imediato à poética ingênua, em vez de admitir a

transição para um campo culto. De tal modo, a temática exemplar, o diálogo com o leitor, o versar sobre o uso da gramática, assim como o uso da frase auto-afirmativa - “o autor, modéstia a parte, sabe escrever, é poeta” - frisam o desejo de transpor campos literários distintos. Assim, as considerações do último episódio, além das questões já levantadas, deixam evidente que, apesar do desejo de ascensão literária, Camilo evidencia o gosto por assumir o ponto de vista do intelectual, porém, faz uso de argumentos e de estratégias populares e demonstra, com isso, a sua real pertença. Portanto, por mais que a capacidade poética seja-lhe reconhecida, o campo literário ao qual será associado será o da poesia popular.

6.3 Sonetos do folheteiro

A conclusão do sétimo episódio não finaliza a obra. O livro de Manoel Camilo conta com uma extensa divisão denominada “Suplemento”. Predominantemente versada, ela privilegia os poemas de formas populares como os martelos, mas principalmente as formas não populares, como os sonetos. Como é de praxe na obra de Camilo, a biografia do poeta torna-se um dos principais motes, e, de forma ainda mais acentuada, a religiosidade e o tom moralizante, próprios do poeta como produtor de folhetos populares, também se sobressaem quando este compõe sonetos. São 36 sonetos listados, aos quais se acrescentam dois precedidos por um texto introdutório, totalizando, portanto, um número de 38.

Apesar de valer-se de uma forma clássica, o poeta utiliza-a de acordo com seus próprios critérios. Em “Deus, o homem e a eternidade”, observamos a métrica e deparamo-nos com certo descuido (ou falta de conhecimento) com a técnica quando versos de nove, dez e onze sílabas são alternados. A musicalidade é proporcionada pelas rimas, que o poeta emprega com perícia. O conteúdo, embora desenvolvido sob uma nova roupagem, assemelha-se às discussões de tom religioso ou filosófico também presentes na forma popular, ao mesmo tempo em que primam pela escrita linear e pela “solaridade” dos versos, dos quais o leitor pode apreender o sentido desde a primeira leitura:

Deus supremo poder por exelência
que não teve principio nem tem fim
o seu nome é Jeová ou Eloim

o autor e senhor da sapiência.

O homem é nada, de tudo tem carência
E este nada inda pensa que é tudo
Muitos destes (seu ninguém) que tem estudo
Se julgam ser uma grande eminência.

A eternidade espera com urgência
O homem, quando a vida se lhe enserra
Cuja alma tem que ir e não emperra

Cada uma tem que fazer sua partida
Para onde só será feliz, quem nesta vida
Foi pequeno e humilde aqui na terra... (SANTOS, 1985, p. 153).

A predominância de um pensamento cristão é evidente: “o homem é nada”; porém, “este nada inda pensa que é tudo”. Na crítica à soberba daqueles que “se julgam ser uma grande eminência”, firma-se a visão do poeta enquanto um “sabido sem estudo” (já popularizada em forma de folheto), que prega a humildade por acreditar que, por meio desse proceder, conquistará a vida eterna.

É interessante perceber a lógica de composição dos sonetos de Camilo. Quando se volta para essa forma poética, é comum Camilo elaborá-los e estabelecer um diálogo com a composição seguinte. Vários são os exemplos de sonetos que ganham uma continuação: “Vejo Deus” e “Ainda vejo Deus”; “A morte de minha mãe” e “Continuação do anterior”; “Em outros avatares” e “No mesmo sentido”. Ao identificarmos esse traço, notamos que o conteúdo de um soneto é sequenciado no posterior e marcado pelo título adotado pelo poeta. O que inferimos, ao observar tal peculiaridade, é que embora Camilo manuseie a técnica com certa desenvoltura, a velha prática de criar dentro da métrica em tantos versos quantos se façam necessários não lhe deixa de todo. Por isso, o laconismo e a rigidez dos 14 versos, ainda que lhe pareçam garantir o reconhecimento e a erudição que almeja, contraditoriamente, são pequenos para a eloquência do poeta, são como uma sandália nova e incômoda que o dono necessita cortar uma tira para acomodar melhor os dedos:

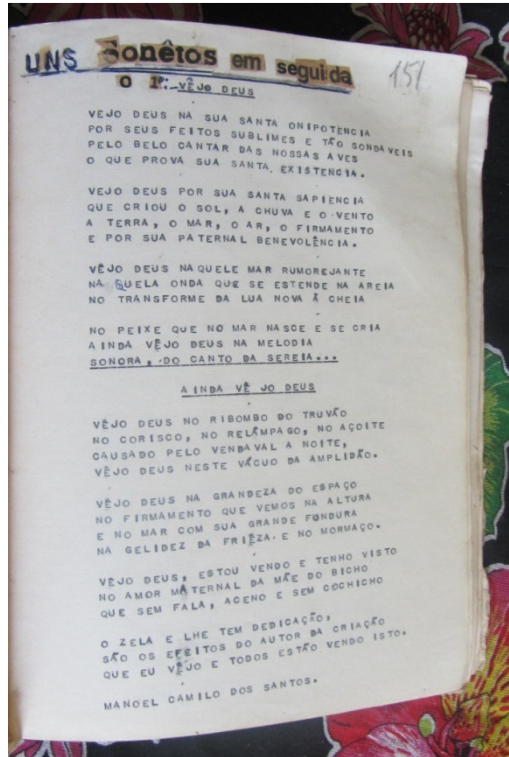


Fig. 24 O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos– Datilografado (1985)

Outro tema de notável relevância faz-se presente na natureza retratada no soneto “O bosque da Borborema”, espaço que é recriado em outra composição homônima em décimas de sete sílabas. O lugar é descrito por um olhar carregado de romantismo, que constrói poeticamente um espaço de traços idílicos. Nesse momento, assim como foi constatado no folheto *Viagem a São Saruê* (1958) e em certas passagens da *Autobiografia do poeta* (1979), Camilo supera os lugares-comuns das composições populares e passa a comunicar de forma simples, porém plástica e sensível:

No bosque da Borborema verdejante
Lá distante a brisa é mais fagueira
E a fronde ou copa da palmeira
Farfalhada quando a lua vem brilhante.

Circundava de feno, lá distante
Empolgante, se vê bonita fonte
E a lua dardejando pelo monte
Seu reflexo na fonte faz mirante.

O poeta vidente, nesse instante
Pergunta ao bosque ou mesmo a flora:
- Quem fez isto? Respondam sem demora

Uma voz sonorante, de surpresa
 Diz: - quem fez isto foi a mão da natureza
 E é aqui onde a poesia mora... (SANTOS, 1985, p. 157).

Outro traço de extrema relevância refere-se à natureza como fonte da poesia, quando o poeta ressalta “e é aqui onde a poesia mora...”. A perfeição da forma, a exuberância e fertilidade do espaço proporcionam entusiasmo ao “poeta vidente”. Constatamos que é o contato com a natureza e o percorrer de uma geografia que permitem que o poeta alce voos por espaços harmônicos e traduza-os em versos. Assim, reconhecemos a metapoesia como um traço frequente na obra do artista.

A ideia que expusemos completa-se quando lançamos mão de outros poemas de semelhante mote, como “A fonte da poesia”, porém composto na forma popular de martelo. Semelhante ao movimento que ocorre em *Viagem a São Saruê*, há uma espécie de devaneio a conduzir o poeta, esse é o veículo que lhe possibilita contemplar espaços de harmonia, como o “parnasmo”, termo que relacionamos ao Monte Parnaso. O lugar consagrado a Apolo e às musas é convertido em espaço nato da poesia, das “ecências que inspira os trovadores”.

Em meio ao tema da natureza, a linguagem utilizada apresenta grande variedade, que se mostra através do emprego de um léxico diversificado. Nesses momentos, o tom popular abandona as linhas poéticas e o que prepondera são versos lineares de louvação à fecundidade da terra e à flora abundante, capazes de ampliar o estro do poeta que as contempla:

Num vislumbre sonífero, vi num sonho
 as paisagens poéticas parnasmo
 contemplei-as de perto, quase pasmo
 e fiquei muito alegre, até risonho,
 vi um mundo bonito que suponho
 ser ali o país das lindas flores,
 até as folhas são todas multicores
 e o campo é todo magnólio
 visto que ali é o monopólio
 das ecências que inspira os trovadores.

Ao lado da fonte tem um regaço
 tapetado de feno colorido,
 aquele oásis ali fora erigido
 pela mão do autor do grande espaço,
 de uma música tocada em bom compasso
 os harpejos retumbam a toda hora,
 perguntei a rainha mãe da flora
 de quem era aquele mundo de alegria
 disse ela isto é da poesia
 justamente é aqui que ela mora.

Todos os bons poetas aqui tem vido
 visitar esta nossa maravilha
 e em nome da poesia minha filha
 eu vos digo, também sejas benvindo.
 Vosso estro poético já infindo
 vai brilhar com maiores resplendores
 de fazer-vos um presente de mil flores
 eu pretendo, vós mereceis e é preciso
 pois aqui é a fonte de Narciso
 onde vem se inspirar os trovadores... (SANTOS, 1985, p. 172).

Nos poemas discutidos, fica evidente a influência do culto no universo do popular. A apropriação dessa influência pelo poeta, quando realizada, apesar de dar mostras da carência de técnica, dá-se de forma fluida e natural, afasta-se do artificialismo da linguagem em prosa que Manoel Camilo utiliza para expressar-se em contos ou relatos presentes no *Livro dos sete episódios de Manoel Camilo, Autobiografia do poeta* e também nas contracapas dos folhetos populares.

6.4 Lágrimas da Saudade

Dentre os poemas presentes no “Suplemento”, há outro que merece um olhar mais detido. Trata-se de “Com lágrimas da saudade”, oito estrofes heptassilábicas (ou oito pés de quadrão) que, sem idealizações, marcam os anos finais da vida de Manoel Camilo.

Nos versos em que o poeta enuncia-se, a estrutura paralelística faz recordar passagens dos antigos romances do boi, sobretudo o *Romance do boi da mão de pau*, de Fabião das Queimadas:

Adeus Lagoa dos Veio
 E lagoa do Jucá
 E serra da Joana Gomes
 E riacho do Juá
 Adeus até outro dia
 Nunca mais virei por cá...

Adeus Cacimba do Salgado
 E poço do Caldeirão
 Adeus lagoa da Peda
 E serra do Boqueirão
 Diga adeus que vai embora
 O boi d’argema na mão... (QUEIMADAS apud CASCUDO, 19--., p. 92).

Em vez da despedida de uma geografia - o espaço percorrido e habitado pelo Boi da Mão de Pau - o que predomina é a despedida de objetos que dão sentido e concretude ao talento do poeta: “Adeus meu tempo passado/ quando eu era apreciado”; “Adeus viola amarela”; “Adeus a minha caneta”; “Adeus aquelas antigas/ pessoas, minha amigas”; “Adeus aqueles lugares/ onde alegrei aqueles lares”. O tom pesaroso e nostálgico dá mostras de quem vivenciou a consagração poética e que o despontar de novas mídias, o declínio do cordel, assim como o passar dos anos obliteraram a voz. Desse modo, quando se expressa em prosa e poesia, o poeta já não possui o prestígio do qual já foi dono:

Adeus meu tempo passado
quando eu era apreciado
como cantor afamado
daquela atualidade.
Adeus viola amarela
se eu hoje pegasse nela
banharia o texto dela
com lágrimas de saudade.

Adeus a minha caneta
com a sua tinta preta
a qual tenho na gaveta
com que versei a vontade,
não escrevo mais com ela
por estima de quem zela
sempre dou um banho nela
com lágrimas de saudade. (SANTOS, 1985, p. 205).

A despedida passa por diferentes estágios e, após dizer adeus aos objetos pessoais, em seguida, dirige-se ao público num tom pesaroso:

Adeus aquelas antigas
pessoas, minha amigas
que me ouviam em cantigas
e que me tinham amizade.
Ah se hoje alguma ouvisse
ou pelo menos assistisse
eu decantar a velhice
com as lágrimas da saudade. (SANTOS, 1985, p. 205).

Os versos apresentados permitem que se dimensione o peso do prestígio na vida do artista. A biografia de Camilo revela que, por escolha pessoal, ele abandonou a cantoria e

dedicou-se exclusivamente à folhetaria e à composição de folhetos. Entretanto, no fim da vida, os versos revelam o ônus do esquecimento na saudade que expressa:

Adeus aqueles lugares
onde alegrei aqueles lares
deixando tanta amisade,
na vida já tive gosto
hoje saudade e desgosto
estão me banhando o rosto
com lágrimas da saudade.

Adeus, adeus, meu adeus
a tudo, a todos, aos meus
cristãos, crentes e ateus
em fim, toda humanidade,
por este mundão infindo
que estejam ou não, ouvindo
eu hoje me despedindo
com lágrimas de saudade.

Adeus colegas otimistas
renomados cordelistas
e os bardos repentistas
que temos em quantidade,
nesses bons programas seus
declamem versos meus
intitulados “um adeus
com lágrimas de saudade”. (SANTOS, 1985, p. 205 -206).

A estrofe final parece-nos a mais expressiva, pois mais uma vez a vivência pessoal atesta sua significação dentro da obra. Nela, está verbalizada a necessidade que o poeta sente de ser lembrado. Camilo mostra-se nesse contexto com uma postura contrastante entre o Camilo que se enunciava em 1979, onde sempre se apresentou como um sujeito consagrado e importante dentro de seu contexto, e o Camilo de 1985, já resignado com o esquecimento.

No final do livro datilografado, no mesmo sistema de colagens, há um recorte de jornal, uma publicação da cidade de Campina Grande, estado da Paraíba, correspondente ao período de 05/02 a 11/02/1985. Na matéria, não há uma autoria definida, possivelmente o recorte e a diagramação contribuíram para a ausência dessa importante informação, apesar disso, é fundamental discorrermos sobre ela.

No recorte de jornal afixado no interior da capa do livro lê-se a manchete “Manoel Camilo: Poesia, fama e esquecimento”, cujo breve título apresenta a súmula da vida de Camilo enquanto artista. Quando a sua voz é registrada, as frases são duras e fortes: “Mas tudo já fora extinto, resta-me apenas o nome a fama graças a Deus limpos”.

Há, ainda, momentos em que o ritmo da frase impõe à prosa a sonoridade dos versos populares caracterizados pelas rimas bem marcadas: “poeta” – “meta”; “rima – cima”; “premiado” – “diplomado”; “sadio” – “Rio”; “figura” – “cultura”. Aliado a esse traço, apontamos a métrica proporcionada por tais rimas. Parece que o método de composição estende-se da poesia à prosa ou que essa ritmicidade está tão enraizada nas estruturas frasais do poeta, que mesmo involuntariamente, afloram nas suas enunciações:

Fui cantador de viola, sou poeta, autor de alguns livros em prosa e rima, e se as letras tem sido minha meta, eu dou graças ao grande lá de cima, quatro vezes eu já fui premiado e três vezes também fui diplomado como poeta de um estro bem sadio e para mais honrar minha figura, sou patrono de uma casa de cultura do general Peregrino lá do Rio. (1985).

Tal presença formal induz-nos à desconfiança acerca da transcrição de tal fragmento pelo redator da reportagem: teria Camilo recitado versos e o repórter transcrito em prosa quando o gênero seria poesia? Seria uma prosa poética tão ao gosto do seu enunciador? De fato, não podemos responder tal questão, mas nos resta a certeza de que, proveniente de Campina Grande, uma das grandes capitais da poesia popular, o repórter não poderia ter desconhecimento sobre o gênero para redigir o conteúdo da entrevista de forma incorreta.

No material noticiado, temos mostras de como foram os últimos anos de vida de Manoel Camilo dos Santos. Do mesmo modo que Idelette Muzart Fonseca dos Santos já apontou⁵⁷ a situação de precariedade do artista, a reportagem também serve de prova da estreita situação:

Manoel Camilo dos Santos, hoje reside numa humilde casa na rua Mato Grosso Bairro de Monte Castelo, pobre doente e esquecido pelos velhos “amigos” de ontem. Sua fama porém rola por este Brasil afora. Basta dizer que no Rio de Janeiro existe uma casa de cultura com o nome do seu famoso folheto “Viagem a São Saruê”. Quem desejar ajudar ao nosso grande poeta pode fazer comprando seu folheto na L-7, no mais é fazer uma visitinha que é o que mais o deixa feliz. (1985).

⁵⁷ “[...] morreu no final dos anos 80, na mais completa pobreza” (SANTOS, 2006, p. 106).



Fig. 25 Imagem afixada pelo autor na contracapa do Livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos (1985)

Apreendemos tal recorte como um arremate não apenas do, mas também da biografia do poeta, cujo último ponto será dado por uma publicação póstuma, o folheto *Os últimos versos do poeta* (1989). Umberto Peregrino, o responsável pela edição e um grande entusiasta da obra de Camilo, no prefácio do folheto, esclarece que mesmo doente, aos 82 anos, Camilo ainda produzia. Após a sua morte em nove de abril de 1987, o folheto foi publicado pela Casa de Cultura São Saruê em convênio com a Fundação Rio-Arte como uma forma de homenagem. No conteúdo desse folheto, Camilo apresenta-se doente:

ÚLTIMOS VERSOS DO POETA MANOEL CAMILO DOS SANTOS
(DESPEDINDO-SE DO MUNDO)

Eu, Manoel Camilo dos Santos, aos 82 anos de idade, tendo sido acometido de um infarte e, não tendo sido recuperado de tudo, pois sinto-me declinar aos poucos: e além do coração outros males me estão atacando, inclusive perda de vista. Prevendo ser passado deste mundo qualquer hora, ou perder a vista por completo. Resolvi escrever estes meus últimos versos despedindo-me deste velho mundo. (SANTOS, 1989, p. 2).

O conteúdo versado desenvolve essa situação e, novamente, expõe o desejo que o poeta nutre de ser lembrado:

Dado isto eu vou fazer um pedido
A meus manos, parentes e amigo
E a todo este povo que bendigo
Que seja ou não meu conhecido
Quando souberem que já foi falecido
Este que entre vós aqui viveu
Dirijam a Jesus um voto seu
Acompanhado de mais um Pai-Nosso
Pela alma do poeta amigo vosso
Que estes últimos versos escreveu. (SANTOS, 1989, p.4).

Uma imortalidade proporcionada pela obra é isso que o poeta almeja. A estratégia? Não há estratégia. O legado está impresso nos inúmeros folhetos e na trajetória no campo das artes populares: “Eu vos peço a todos, aliás/ Que moram aqui, ou noutra cidade/ E aos mais eu lhes peço bondade/ Não se esquecerem de mim, nunca jamais” (SANTOS, 1989, p. 4). Contudo, a simples lembrança não lhe basta: “Isto é o que estou pedindo aqui:/ - Preces por

mim, (se já morri)/ Cantoria em meu nome e que escrevam/ Folhetos decente e como foi que procedi” (SANTOS, 1989, p. 5).

Os últimos versos do poeta são de grande valor na reconstrução poético-biográfica de Manoel Camilo. A partir dessa leitura, temos a impressão de completar uma visão total e bastante precisa de Manoel Camilo dos Santos. Nesse sentido, a excursão iniciada, especificamente, pelo folheto *Viagem a São Saruê*; com passeios pela produção em forma de folhetos; logo, faz uma longa estada na *Autobiografia do poeta*, e finaliza essa jornada no artesanal *Livro dos sete episódios*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na elaboração deste trabalho, pudemos apreender o transcurso da literatura brasileira como uma expressão em negativo a história da literatura popular. Havia um sentimento ambíguo de rejeição, de ressentimento e de nostalgia que permeava a arte e a crítica, sobretudo, na manifestação romântica que, por ser o momento nevrálgico desse contato, representou o corte mais incisivo de qualquer inspiração em uma tradição popular.

No movimento que o sucedeu, detectamos a crítica generalizada. Assim, se a literatura canônica encontrava-se como foco de exame, a literatura à margem também vivenciava juízos e teorizações que atingiam seus principais produtores: o povo miscigenado do interior dos estados nordestinos. Com a mudança de enfoque presentificada na crítica de Silvio Romero, a literatura de caráter popular mantida no terreno nordestino ganhou um olhar mais compreensivo. Em vista disso, o seu produtor ou o sujeito que mantinha a “musa” viva, o mestiço, foi defendido como a base dos estudos voltados a explorar a matéria popular.

Mas esse panorama já havia contribuído para uma difusão maciça de teorizações depreciativas. Isso, apesar do distanciamento entre o popular e o culto, ressoava na incipiente produção dos primeiros cantadores, conforme ressaltamos na peleja de Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D’Água. Nela, visualizamos, de alguma forma, o discurso culto a atingir a camada social à margem que tinha por norma depreciar e, contraditoriamente, ser difundido por meio de versos populares.

No avançar dessa cronologia, a situação da literatura popular diante do olhar do homem culto mostrou-se pouco alterada, mas seus agentes consolidaram um espaço de difusão da própria arte, assentado na venda de sua *performance* ou dos próprios folhetos nos mercados e feiras. Paradoxalmente, foi nesse momento que a literatura popular ganhou autonomia, as produções se tornaram mais abundantes, foram investidas de autoria e de motes ligados ao próprio cenário de criação. Assim, ainda nas bordas de uma sociedade culta, o popular investiu-se da solidez da pedra e com o domínio da escrita, deu perenidade aos versos. Nesse cenário, alguns de seus expressivos artistas se esforçaram em busca de reconhecimento não apenas de seu grupo, mas de uma camada culta capaz de validá-lo.

Nosso foco principal nessa tese foi recriar, com base na literatura de caráter popular, um diálogo com a literatura culta, que tomava forma no discurso poético e crítico. Com Manoel Camilo dos Santos, um fenômeno do seu gênero, vieram gratas surpresas, pois a sua

complexa produção demonstra, desde a mais corriqueira manifestação, um diálogo constante com um universo culto. Tal diálogo aparece escamoteado nas enunciações desse sujeito, nos recursos empregados na suas composições artísticas e, sem ser mencionado, revela o desejo oculto de ascender artística e socialmente. Visualizarmos esse desejo nas entrelinhas das enunciações de Camilo, que possibilitam ver, assim como postulou Chartier, a sua maneira especial de fazer seu aquilo que lhe era imposto, melhor dizendo, aquilo que não lhe cabia como próprio. Então adotou uma linguagem retorcida, a retórica exagerada inspirada nos discursos bacharelescos e os empregou nos meios que teve ao seu alcance.

Inicialmente, identificamos, na nossa investigação, um diálogo entre o culto e o popular na forma de um intertexto. Assim, o famoso folheto *Viagem a São Saruê* exemplificou essa questão. Nesse poema mais lúdico do que estético, há uma presença inegável do mito da Cocanha, proveniente de uma matriz europeia, que chegou aos ouvidos do poeta por meio do refrão “só em São Saruê, onde feijão brota sem chovê” e foi esteticamente recriado com a grande semelhança de traços do país da Cocanha nas suas mais variadas versões. Entretanto, ademais dessa presença, detectamos o uso de termos ligados a uma matriz culta, além do desejo de ascensão marcado nos versos: “na véspera de eu sair naquele dia/ um discurso poético eu fiz,/ me deram a mandado de um juiz/ um anel de brilhante e de ‘rubim’” (SANTOS, s.d, p. 10).

Na *Autobiografia do poeta* (1979), o diálogo ganhou concretude. Vimos, já na apresentação da obra, Camilo a se mover num terreno que não era apenas o popular, mas uma espécie de entrelugar onde vozes diversas validavam a sua obra: Sebastião Nunes Batista, Umberto Peregrino, Francisca Neuma Fachine Borges, pronunciaram-se dentre outros nomes. Ali, a academia consagrou a obra do poeta e a prova disso está impressa na capa do livro: a chancela da editora. Este é entendido por nós como um dos momentos áureos da trajetória de Camilo: neste preciso momento, pisou no mesmo solo dos eruditos e ainda que seus escritos atestassem uma pertença ao popular, pela linguagem inculta que foi mantida ao longo das páginas, pela técnica empregada, dentre outros aspectos, figurou entre os “doutores” no rol de autores da editora.

Entretanto, ultrapassando o terreno poético, no que tange as estratégias, a contracapa dos folhetos, mostrou-se como o que há de mais expressivo na produção literária desse misto de poeta e editor. Mesmo como um elemento paratextual, as contracapas editadas por Camilo estão dotadas de poeticidade, de virtuosismo lírico e de estratégias conscientes para conquistar a notabilidade não apenas artística, mas também social. Assim, nelas, apontamos em diversos momentos, o diálogo com o culto se firmar das mais variadas formas: como um meio para

agradecer (engrandecendo-se) o favor ou o elogio de um político ou de uma autoridade ou de expoentes da cultura. Para isso, Manoel não poupou um palavreado retórico. Quando analisamos as contracapas dos folhetos, esse elemento pareceu-nos o que havia de mais notável na produção literária de Camilo. Sendo assim, foi exatamente a confiança de tecer nas reflexões poetizadas a normativa da própria arte, que nos convenceu da importância desse poeta.

Compomos o diálogo entre a literatura produzida por Camilo e a sociologia de Pierre Bourdieu, demonstrando como a dinâmica de transposição de campos literários de se desenvolvia na trajetória do poeta popular. Como foi dito no corpo da análise, ao observarmos esse artista pudemos realizar uma espécie de “educação sentimental” pautada na literatura popular, pois o conhecimento da obra de Camilo possibilitava romper com a visão “edulcorada” de simples uso do dom e observá-la a partir das práticas intencionais do poeta, mudança realizada por um sujeito que percebia no trabalho poético-editorial um artifício para ascender culturalmente.

Apesar de encontrar um espaço previamente demarcado, Camilo mostrava-se artificioso para transpor seus limites e isso se revelava através de uma poética sempre inovadora, mesmo que fixada a uma arte de reconhecido caráter reacionário. Assim, dedicando-se a um gênero de forte subjetivismo - uma autobiografia - ainda que conservasse formas típicas da literatura de caráter popular, abraçou uma postura mais próxima das literaturas cultas. No diálogo entre a forma e o conteúdo, essa intenção do poeta se revelou e contribuiu para expor outra face do popular que os versos dos folhetos não expressavam.

Como um fecho da vida do nosso poeta, pudemos lançar mão de *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*. O que antes não tinha um fim delineado, pois nossa pesquisa chegaria apenas ao conteúdo das contracapas mais atualizadas, ganhou um arremate importantíssimo através desse livro com aspecto de bricolagem. Ainda permitiu que fôssemos inéditos pelo menos nessa parte, visto que, pela primeira vez, a obra foi adotada como objeto de análise. Assim, pudemos tecer, dar forma e verificar como a produção de Camilo apresentava um diálogo interno, além da proposta mais ampla de chegar à elite da cultura.

Ousamos apontar Manoel Camilo dos Santos como um dos grandes protagonistas do meio popular, pois, no variado material, vimos a expressão de uma consciência de seu espaço sócio-cultural, além do empenho exaustivo para ultrapassá-lo em direção ao terreno dos homens cultos. Mais uma vez saltava aos olhos o desejo de reconhecimento, a autoafirmação e a subjetividade. Esse desejo, no conteúdo analisado, aguçava o traço inventivo em sua poética, a capacidade criativa que parecia sempre superada por meio de modificações no

conteúdo, na métrica, nos paratextos presentes nos folhetos, assim como nas capas, nas notas ou nos textos externos à matéria narrada colocados nas margens das páginas, porém com ela dialogantes. Manoel Camilo desconstruiu o senso comum de que a poesia popular é estaque, ao contrariar certos estatutos do cordel.

Por fim, no diálogo que Manoel Camilo estabeleceu com a literatura culta, hoje, constatamos que o poeta-editor, de certo modo, cumpre o seu intento. Vários foram os críticos e estudiosos que travaram prosas com ele, que chegaram até nós publicadas na forma de entrevistas; prosas que revelavam o descontentamento com a postura condescendente dos doutores, mas que, ao mesmo tempo, afagavam-lhe o ego. Mas a “popularidade” foi traiçoeira e, com o declínio do cordel, declinou o homem e a profissão. De qualquer modo, dom, como o senso comum afirma, é para a vida toda e, assim, o traquejo poético permite-lhe dar expressão a alguns anseios. O principal desejo, pouco antes de falecer, foi expresso em várias estrofes, das quais destacamos uma:

Aqueles que têm sua habitação
 Noutro estado ou qualquer outra cimuna
 Eu peço que avisem e reúna
 Os poetas e lhes dêem explicação
 Falando sobre mim, lhes peça então
 Isto que estou pedindo aqui:
 - Preces por mim, (se já morri)
 Cantoria em meu nome e que escrevam
 Folhetos decente que descrevam
 O que fui e como foi que procedi. (SANTOS, 1989, p. 5)

Aqui, não nos coube compor versos - falta-nos a veia poética -, mas acreditamos que por via dos escritos que se encerram, de certo modo, Manoel Camilo empreendeu novamente seu voo literário e chegou aonde pretendia. Na Universidade, não há rios de leite e de rapadura como em São Saruê, e o consenso é uma utopia, entretanto, a dignidade da arte e dos artifícios de Manoel Camilo dos Santos aqui ficam registrados.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABREU, Capistrano. *Capítulos de História Colonial: 1500-1800 & Os caminhos antigos e o Povoamento do Brasil*. Brasília: Editor Universidade de Brasília, 1982.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2001.
- _____. *Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia*. São Paulo: Cortez, 2007.
- _____. *A feira dos mitos: Fabricação do folclore e da cultura popular*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Salvador: Livraria Progresso, 1955.
- _____. Benção Paterna. In: _____. *Obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda, 1959, p. 691-702.
- _____. *O nosso cancionero*. Campinas, SP: Pontes, 1993.
- ALMEIDA, Átila; SOBRINHO, José Alves. *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. João Pessoa/ Campina Grane: Editora Universitária/ Centro de Ciências e Tecnologia, 1978.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz: Casa-Grande e Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- ASSUMPÇÃO, Elaine Maria Salgado. “A amizade e a ética: um contraponto à cordialidade”. In: BERNARDES, Julio; PEREIRA, Lawrence Flores; ROSENFELD, Kathrin (organizadores). *Letras*. N.32. Santa Maria: 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 2008.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BOLLÈMÈ, Geneviève. *O povo por escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BORGES, Francisca Neuma Fachine. Prefácio. In: SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do Poeta*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPb1979, p. xvii-xviii.

BOSI, Alfredo. “A versão solar do patriarcalismo: Casa-grande & Senzala”. In: _____. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. Cultura. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (direção). *A construção Nacional: 1830 – 1889*. Madrid, Rio de Janeiro: Fundación MAPFRE, Objetiva, 2012, p. 225-279.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras 1996.

BRAGA, Teóphilo. Introdução. In: ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Vol. 1. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessado em 01 jul. 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Volume 1: 1750-1836. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. *O método crítico de Silvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASCUDO, Luis Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Porto Alegre: Ediouro, s.d.

_____. Luiz da Câmara. *Cinco Livros do Povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHARTIER, Roger. Leituras “populares”. In: _____. *Formas e Sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas, SP: Mercado das Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2003, p. 141-167.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2010.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de Literatura Brasileira*. Petrópolis: Vozes, 2011.

CURRAN, Mark. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

_____. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: EdUSP, 2003.

Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel. Academia Brasileira de Literatura de Cordel. Rio de Janeiro: Rovel, 2013.

DIÉGUES JUNIOR. Ciclos temáticos na literatura de cordel. In: *Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 5- 164.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2011.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (org.). *Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/ França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 45-54.

_____. *Armadilhas da Memória*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Cultura das Bordas*. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2010.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha: várias faces de uma utopia*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. Campinas, SP: Pontes, 1993, p. 7-12.

FREYRE, Gilberto. Reinterpretando José de Alencar. In: *Cadernos de Cultura*. Ministério de Educação e Cultura, 1955, 39 p.

_____. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

GENETTE, Gerard. *Umbrals*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Os andarilhos do bem: feiriçarias e cultos agrários nos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GUMBRETCH, Hans Ulrich. Prefácio. In: ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e Cordialidade: O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. “O homem cordial”. In: _____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 139-151.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

_____. Primeira visita a Manuel Camilo. In: _____. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 50-60.

_____. Segunda visita a Manuel Camilo. In: _____. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 61-71.

_____. Um final melhor para São Saruê. In: _____. *A voz dos poetas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 72-78.

LIMA, Herman. Prefácio da 3ª edição. In: MOTA, Leonardo. *Viroleiros do Norte*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982, p. xli-l.

LIMA, Luiz Costa. “Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil”. In: _____. *Dispersa Demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981, p. 3-29.

LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Gêneros de Poesia Popular*. Disponível em: <http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>. Acessado em: 24 jan. 2013.

MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional – Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil. In: *Niterói Revista Brasiliense*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessada em: 31 mai 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 -1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARTINS, Eduardo. *José de Alencar e o Cancioneiro Popular*. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/31/htm/comunica/Ci38b.htm> Acessado em: 21 set. 2011.

MATOS, Cláudia Neiva de. *A poesia popular na República das Letras*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MINC/ FUNARTE. 1994.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Adolfo Casais (1965). A literatura popular em verso no Brasil. *Revista Ocidente*. Lisboa: v.69. Separata.

MOREIRA, Maria Eunice; BUENO, Luís. Polêmica sobre a confederação dos Tamoios. In: MAGALHÃES, D. Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MOTA, Leonardo. *Viroleiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1982.

NEUMANN, Erich. *História do nascimento da consciência*. São Paulo: Cultrix, 1995.

NUNES, Luiz. A peleja que idealizei. In: _____. *Inácio da Catingueira: o gênio escravo*. João Pessoa: A União, 1979, p. 39-62.

Orígenes Lessa. *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=407&sid=149>. Acessado em: out. 2011.

PEDREIRA, Jorge Miguel. Economia e política na explicação da Independência do Brasil. In: MALERBA, Jurandir (Org.). *A independência Brasileira: Novas Dimensões*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 55-98.

PEREIRA, Lawrence Flores. *Figurações poéticas na literatura popular nordestina*. 154 f. Dissertação. Mestrado em Literatura Brasileira. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PRADO JUNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Introdução. In: *Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 1-17.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1984.

QUEIROZ, Rachel. Leota. In: MOTA, Leonardo. *Sertão Alegre*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965, p. s.p.

REGO, José Lins. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

RIBEIRO, Leda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1986.

ROCHA, João César Castro. *Literatura e Cordialidade: O público e o privado na cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.

ROMERO. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Cantos Populares do Brasil*. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/03512810#page/1/mode/1up>. Acessada em 23 set 2011.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Desenveredando Rosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos Santos. Escrita da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques (org.). *Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/ França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995, p. 31-43.

_____. *Memória das Vozes: Cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Manoel Camilo dos. *Autobiografia do poeta*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPb, 1979.

_____. *O livro dos sete episódios de Manoel Camilo dos Santos*. Cópia datilografada, 1985.

_____. Viagem a São Saruê. In: *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 555-559.

SARAMAGO, José. Galinheiro. *Cadernos de Lanzarote IV*. 5.ed. Lisboa: Caminho, 2012. p. 96-101.

SARNO, Geraldo. Manoel Camilo dos Santos. In: _____. *Cadernos do Sertão*. Salvador: Núcleo de Cinema e Audiovisual, 2006, p. 173-184.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

SILVA, Gonçalo Ferreira. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Rovele, 2011.

SOBRINHO, Manoel Pereira. Lampeão arrependido da vida de cangaceiro. In: *Literatura Popular em Verso*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 363-367.

SUASSUNA, Ariano. Notas sobre o romanceiro popular do Nordeste. In: _____. *Seleção em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 249-284.

_____. *Romance da Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

_____. A arte popular no Brasil. In: _____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p. 151-160.

TERRA, Ruth Brito Lemos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste 1893 – 1930*. São Paulo: Global Editora, 1983.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIANNA, Oliveira. *Instituições Políticas Brasileiras*. 1º Volume. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

_____. *Instituições Políticas Brasileiras*. V. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: EDUFF, 1987.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WANKE. *Vida e luta do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante*. Rio de Janeiro: Folha Carioca Editora, 1983.

_____. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Editora Península, 1980.

_____. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

FOLHETOS DE MANOEL CAMILO DOS SANTOS

SANTOS, Manoel Camilo dos. *A amada nos montes*. Guarabira: Tipografia Santos, 19--.

_____. *A candidatura de Severino Cabral*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 19--.

_____. *A ressurreição do poeta que não morreu*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 19--.

_____. *As aventuras do filho de Cobra Choca*. Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos: A Estrella da Poesia, 19--.

_____. *O grande romance: O ébrio e suas canções*. Campina Grande. Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos, 19--.

_____. *O monstro do Pageú*. Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos, 19--.

_____. *Porque o mundo anda assim tão atrapalhado*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 19--.

_____. *Viagem a São Saruê*. Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos. 19--.

_____. *A noiva ressuscitada*. Campina Grande: Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos. Tipografia Santos, 1956.

_____. *Farrapo humano*. Campina Grande: Tipografia Santos, 1956.

_____. *Abel e Margarida*. Campina Grande: Tipografia Santos, 1957.

_____. *O crime da sombra misteriosa*. Campina Grande: Tipografia Santos, 1957.

_____. *Os amantes encarcerados*. Campina Grande: Tipografia Santos: A Estrella da Poesia, 1957.

_____. *Rico sem ter dinheiro*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1959.

_____. *A rainha das fadas misteriosas*. Ed. Prop. Manoel Camilo dos Santos, 1959.

_____. *O caboclo do bode*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1974.

_____. *Viagem de um trovador*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1976.

_____. *O Valente Sebastião*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1977.

_____. *Os últimos versos do poeta*. Rio de Janeiro: Centro de Literatura de Cordel da Casa de Cultura São Saruê/ Fundação-Rio-Arte, 1989.

_____. *O sabido sem estudo*. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br/janeiro29/cn29010a.htm>. Acessado em: 29 jul. 2011.

FOLHETOS DE POETAS VARIADOS

BARROS, Leandro Gomes. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. Ed. Prop. José Bernardo da Silva. Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1951.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *Boi que falou em Bonfim de Feira*. Salvador: Ed. [s.n.], 19--.

_____. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. São Paulo: Luzeiro, 1976.

_____. *ABC de Ademar de Barros*. Salvador: [s.n.], 19--.

_____. *ABC de Orígenes Lessa*. Bahia: [s.n.], 1973.

_____. *ABC de Otávio Mangabeira*. Bahia: [s.n.], 1949.

_____. *Carolina P. Andreozzi: a trovadora que brilha na alma dos trovadores do Brasil*. S.L, s.n., 1983.

_____. *Origem da Literatura de Cordel e a sua expressão da cultura nas letras de nosso país*. Salvador: [s.n.], 1974.

EUGÊNIO, Antonio Silva. *O cavaleiro Roldão*. Campina Grande: Estrella da Poesia, 1960.

FERREIRA, João Melchíades. *José Colatino e o Carranca do Piauí*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1959.

LEITE, José Costa. *Boiadeiro do Sertão e a filha do fazendeiro*. Condado: A Voz da Poesia Nordestina, 19--.

LUCENA, Gerson Araújo Onofre. *Carlito e Marilene*. Campina Grande: Tipografia Santos. A Estrella da Poesia, 1958.

PINHEIRO, Luis da Costa. *ABC da Saudade*. Campina Grande: Tipografia Santos. A Estrella da Poesia, 1958.

SANTOS, José João dos [Azulão]. *O Brasil Tricampeão*. Ed. Prop. José João dos Santos, 19--.

SILVA, Cícero Vieira da. *O anão e a macaca misteriosa*. Campina Grande: A Estrella da Poesia, 1960.

SILVA, João José. *Bate-Mundo*. Recife: Luzeiro do Norte, 19--.

SILVA, Severino Borges. *Branca de Neve*. Recife: Luzeiro do Norte, 19--.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Mestre Cascudo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2008.