

O problema do popular e do erudito na literatura de folhetos brasileira



Arnaldo Melo. Fotografia.

Marinalva Vilar de Lima

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Autora, entre outros livros, de *Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*. Fortaleza: Editora da UFC, 2000. iramlima@ig.com.br

O problema do popular e do erudito na literatura de folhetos brasileira

Marinalva Vilar de Lima

RESUMO

O artigo discute as implicações das antinomias sociais nos estudos da história da cultura, tomando como fonte a literatura de folhetos. Problematisa os conceitos de cultura popular e erudita, respeitando os imbricamentos presentes nas produções culturais; a identidade de poeta popular, considerando as relações de poder entre os poetas; a produção como vetor classificatório das criações culturais, inserindo a discussão sobre as apropriações e os usos produzidos pelo consumo. Apresenta uma leitura das narrativas cordelistas enquanto representações fabricadas a partir de uma vasta rede de elementos que lhes dá suporte, (*locus* sócio-econômico do poeta, público a que se destinam as obras, aspectos morais e religiosos, dentre outros).

PALAVRAS-CHAVE: História Cultural; cultura popular; literatura de cordel.

ABSTRACT

The article discusses the social anatomy implications in cultural histories studies, to be based in chapbooks. Render problematic to the highbrow and cultural popular concepts, respecting the presents conjunctions in cultural productions; the popular poet identity, considering the relations of power feelings among poets; the production as classificatory vector of cultural creations, inserting the discussion about appropriations and produced uses by consume. Show a reading of poet narratives while fabricated representations as of a vast mesh of elements that give support, (*locus* socioeconomic of the poet, public that works destine, moral and religious aspects, another ones).

KEYWORDS: Cultural History; popular culture; chapbooks.

* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Autora, entre outros livros, de *Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*. Fortaleza: Editora da UFC, 2000. iramlima@ig.com.br

¹ Ver DIEGUES JR., Manuel. *Literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1977; DIEGUES JR., Manuel. *Literatura popular em versos: estudos*. Belo Horizonte/São Paulo/Rio de Janeiro: Itatiaia/Edusp/FCRB, 1986; FAUSTO NETO, Antônio. *Cordel e a ideologia da punição*. Petrópolis: Vozes, 1979; LOPES, Régis. *João de Cristo Rei: o profeta de Juazeiro*. Fortaleza: Secult, 1994; ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977, CARVALHO, Gilmar de. *Madeira Matriz: Cultura e Memória*. São Paulo: Annablume, 1998, dentre outros.



A investigação sobre os significados da morte no cordel convidanos, antes de tudo, ao questionamento dos usos e leituras dessa prática cultural e de seus produtores. Leva-nos a repensar o que, anteriormente, era tido como axiomático: os poetas enquanto os porta-vozes do povo, então, produtores de uma literatura que seria mero reflexo da mentalidade coletiva¹ e as obras, por estas produzidas, enquanto uma elaboração da “cultura popular”.

A título de exemplificação, acerca desta visão da produção dos poetas, consultemos um trecho recolhido de uma das obras de Câmara Cascudo, em que ele nos coloca: “Essa literatura popular é reflexo poderoso da mentalidade coletiva em cujo meio nasce e vive, retrato do seu temperamento, predileções, antipatias, fixando o processo de compre-

ensão, do raciocínio e do julgamento que se tornará uma atitude mental inabalável”².

Compreendemos que, pensar o poeta enquanto aquele que apenas transmite, através de seus versos, as idéias do grupo a que, socialmente, pode está associado, é conceber de forma simplista o universo de construção daqueles que se convencionou classificar enquanto formadores das “camadas populares” em contraposição às elites. Certamente que é preciso levar em conta a relação com a comunidade de onde advêm, tonificando pontos de aproximação e distanciamentos, mas, também, há que considerar particularidades específicas a cada um deles e às obras por eles produzidas. Idéia que anunciamos, de forma embrionária, quando de nosso estudo sobre as representações do Padre Cícero nas narrativas cordelistas³.

Sobre esta questão, Mauro William de Almeida⁴, em trabalho desenvolvido no final dos anos setenta, mesmo preocupando-se em demonstrar ser a poesia popular um espaço de saber dos “fracos”, estando os ‘fortes’ desprovidos das pré-condições para produzi-la, considerando que “aprender o mistério é dom dos que vivem na carência”⁵, evidencia uma série de aspectos recolhidos nas falas dos poetas entrevistados em que é possível perceber que, os mesmos, ocupam um espaço distinto dos demais indivíduos do grupo social de onde originam-se. “Poeta popular e pobres sem estudo têm uma substancial identidade, já que a poesia é um saber dos ‘fracos’. Essa identidade substancial não significa que não haja diferença entre poetas e ‘povo’. O poeta é um sabido que além do saber espontâneo, estuda as regras técnicas de elaboração do folheto (...). Ele fala a um ‘matuto’ rural, obedecendo a sua fala e o seu gosto. Por outro lado, ele fala a este matuto como alguém que é culto, e é assim que deseja ser visto pelo público nacional e erudito”⁶. Assim, a poesia lhes serve enquanto elemento (des)identificador.

Ainda que a maioria dos poetas, que constituem o quadro de produtores de cordel, sobretudo aqueles que se ligam ao princípio da produção, tenha sua origem social associada ao universo formado pelas “camadas populares”, é preciso considerar que, ao dominarem as regras necessárias à elaboração dos versos, passam a ocupar um espaço distinto daquele ocupado pelos demais.

Acerca das distinções existentes dentro de um grupo, em que, muitas vezes, se procura uma homogeneidade e, para se questionar a idéia do poeta “popular” como porta-voz do povo, torna-se relevante levar em conta algumas observações feitas por Suzanne Desan⁷, ao analisar a obra de E. P. Thompson e de Natalie Davis, nas quais considera como ponto limitador o fato de seus autores, Thompson em maior grau, não serem sensíveis à questão do jogo de poder interno aos grupos com que trabalham, na medida em que procuram estabelecer uma coesão interna via cultura e comunidade. Não, observando, portanto, uma série de especificidades próprias a estes, conforme sintetiza: “Em síntese, é preciso perguntar não só como a violência refletia as concepções existentes de comunidade, mas também de que modo ela transformava a comunidade ao atribuir novos papéis, poder ou *status* a alguns de seus membros”⁸.

Portanto, ao estudar a relação dos sujeitos para com a comunidade de pertença social, torna-se relevante ao historiador pensar sobre a

² CASCUDO, Luis da Câmara. *Cinco livros do povo*. 3 ed. (1ª ed., 1953). João Pessoa: Editora da UFPB, 1994, p. 12 e 13.

³ Ver LIMA, Marinalva Vilar de. *Narradores do Padre Cícero: do auditório à bancada*. Fortaleza: Edufc, 2000.

⁴ ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. *Folhetos (A literatura de cordel no Nordeste brasileiro)*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – FFLCH – USP, São Paulo, 1979.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁶ *Idem, ibidem*, p. IV e V da Introdução.

⁷ DESAN, Suzanne. Massas, comunidade e ritual na obra de E.P.Thompson e Natalie Davis. In: HUNT, Lynn (org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 90.

⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 31.

¹¹ MORAIS, Elói Teles de. *A lagoa encantada*. Crato: o autor, s/d, p. 01, estrofe 01.

¹² LACERDA, Geraldo Moreira de (Poeta Maranhão). *A maldição de Nova Olinda*. Crato: Academia dos Cordelistas do Crato, s/d, p. 1, estrofe 1, v. 1 e 2.

¹³ REZENDE, José Camelo de Melo. *História de três cavalos encantados e três irmãos camponeses*. São Paulo: Luzeiro, 1979, p. 3, estrofe 2, v. 6.

questão de como alguns indivíduos vão adquirir papéis que o distinguem do coletivo. Percebendo a dinâmica inerente à experiência na prática.

No caso de se focalizar o universo dos poetas, aqui destacados, as preocupações apontadas por Desan⁹, para com a forma com que Thompson e Davis procuram estabelecer um campo identitário coletivo aos grupos estudados, em detrimento da compreensão destes em suas distinções internas, podem servir para que busquemos questionar a pretensa homogeneidade que os agruparia.

O fato, por exemplo, de terem a capacidade, para alguns entendida enquanto um “dom”, de criar versos lhes confere uma clara consciência de sua diferença em relação aos demais indivíduos do grupo de pertença social de que advêm.

A idéia da criação da obra enquanto algo exterior ao autor, do escrito como mero transmissor de algo que dele não advém, vai estar na base da não preocupação para com a questão da autoria, comum ao universo medieval, mas, também, observada no universo de produção do cordel. Sobre esta questão, comenta Roger Chartier: “Coisa que não era evidente porque, da Idade Média à época moderna, freqüentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque era inspirada por Deus [grifo nosso]: o escritor era senão o escriba de uma palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali”¹⁰.

Idéia que, de acordo com o autor, só será alterada, no contexto europeu, entre os séculos XVII e XVIII, quando se iniciam as preocupações no sentido de identificar o autor.

A concepção da obra enquanto inspirada por algo externo ao autor — muitas vezes associada a uma questão divina ou natural — tem uma grande importância no universo da produção cordelista. A referência pode ser percebida nos próprios folhetos, onde a idéia aparece explicitamente ou através do pedido de inspiração à Musa, na imitação de uma tradição que remonta a Homero; ou, ainda na fusão das duas referências. Conforme procuramos exemplificar recortando alguns trechos de folhetos que sinalizam para esta idéia:

*Oh, Deus nosso pai celeste
O regente do Universo
Me conceda inspiração
Com humildade eu te peço
Quero contar uma história
Se não falhar a memória
Usando o dom de meu verso.*¹¹

*Quero apelar para a Musa
Que me traz inspiração.*¹²

*Se a Musa der-me a glória.*¹³

*Deus pai todo poderoso
Voz suprema do além
Inspira-me no momento*

*Pra eu descrever também
Campanha, vitória e morte
De Tancredo Homem de bem.*¹⁴

*Oh! Santa Musa mandar-me
O vosso sagrado véu
Cobrir meu crâneo poético
Sem precisar de chapéu
Para escrever o destino
Referente a Juscelino
E Getúlio Vargas no céu.*¹⁵

*Oh Santa Musa Poética
Iluminai meu destino
Com a santa permissão
Do Santo Jesus Divino
Para eu e poesia
Versar a biografia
E morte de Juscelino.*¹⁶

Em entrevista ao poeta Patativa do Assaré¹⁷, quando lhe perguntamos acerca de seu exercício poético, este demonstrou uma compreensão semelhante ao que dissemos anteriormente, colocando-nos: “E, relativamente à minha poesia, ninguém aprende a ser poeta não, nem pejeje que não dá certo não, e se com todo trabalho fizer (...) alguns versos, é uma coisa mecânica, sem beleza, sem espontaneidade, sem graça, podemos dizer. É porque o poeta nasce dotado pela natureza, é um dom divino, foi o que aconteceu comigo. Eu faço verso desde a idade de 8 anos”¹⁸.

Visão que traz em si a idéia de ser um escolhido, de nascer com um “dom” que o distingue, pois que, a poesia não é dada a ser aprendida por qualquer um, há aqueles a quem a natureza dotou da capacidade de criar¹⁹. Mentalidade que se associa ao universo medieval, norteando as práticas de construção narrativa em um contexto histórico do Nordeste do século XX.

Mais adiante, o poeta de Assaré, ao comentar a maneira como passou a escrever suas poesias, acaba por referendar outros elementos que lhes estimularam no processo de iniciação, “A primeira vez que eu vi um leitor ler um verso de cordel, aquele folhetinho de cordel, você conhece?, pois bem, eu fui [silêncio] despontou em minha mente que eu também poderia fazer verso”²⁰.

E ainda, mesmo explicitando sua origem e relação freqüente com o mundo rural, em que residiu até os 70 anos de idade, narra sua experiência na busca pelo saber, nos colocando diante de um indivíduo que, ao ter acesso às poucas aulas do Professor-escola, ocupa seu tempo livre em ler. Leituras que podem constituir o arsenal de conhecimento que está na base de sua criação poética: “Eu fui apenas alfabetizado. O que eu sei eu devo aos livros, porque eu fui um leitor muito assíduo, eu lia constantemente, quando havia tempo pra mim eu não aproveitava esse tempo em brincadeiras”²¹.

Nos trechos dos folhetos citados, visualiza-se a associação direta

¹⁴ BARBOSA, Gonçalo Gonçalves. *Campanha, vitória e morte do Presidente Tancredo*. Brasília: Gráfica Rondoninas, abril de 1985, p. 1, estrofe 1.

¹⁵ SANTOS, Apolônio Alves dos. *Palestra de JK com Getúlio Vargas no céu*. Guarabira: Tipografia Pontes, s/d, p. 1, estrofe 1.

¹⁶ SANTOS, Apolônio Alves dos. *Biografia e morte de Juscelino Kubitschek*. Guarabira: Tipografia Pontes, s/d, p. 1, estrofe 1.

¹⁷ Antônio Gonçalves da Silva, poeta nascido em Assaré-Ce, em 05 de março de 1909 e falecido em julho de 2002. Maiores informações sobre o poeta ver: CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000; ALENCAR, Geraldo Gonçalves de. *Balceiro 2 – Patativa e outros poetas do Assaré*. São Paulo/Fortaleza: Terceira Margem/ Secretaria da Cultura do Desporto do Estado do Ceará, 2001.

¹⁸ Trecho de entrevista com Patativa do Assaré, Janeiro de 1995, Assaré-Ce.

¹⁹ Em sendo uma criação que é concebida como sendo externa ao autor, tem-se que esta resulta de uma emanção divina.

²⁰ Trecho da entrevista com Patativa, citada anteriormente.

²¹ *Idem, ibidem*.

²² CASCUDO, Luis da Câmara. *Cinco livros do povo*, op. cit., p. 12.

²³ Cego Aderaldo, *apud*, LI-MA, Marinalva Vilar de, op.cit.

²⁴ CASCUDO, Luis da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia /Edusp, 1984, p. 127.

entre a criação poética e a inspiração externa. Por vezes solicitada à Musa da poesia, referenciando a divindade clássica, em outras, ao supremo representante divino Cristo e, ainda, da articulação entre uma e outra referência religiosa. Nos recortes da entrevista de Patativa são apontados dois momentos, distintos e conjugados, que contribuíram em sua entrada para o universo dos poetas. O “dom Divino” é o que está no princípio de tudo e, depois, associado a este, advém o esforço do indivíduo para bem realizar o que lhe fora concedido. Podemos, então, compreender as “leituras” por ele realizadas como uma consequência do que já estava determinado. Pois que, conforme ele deixa claro, não adianta qualquer um querer fazer poesia através do exercício de aprendizado, pois a “espontaneidade” e a “beleza” não são práticas possíveis de ser repassadas por meio de uma educação sistemática. O fato de ter o “dom” o distingue daqueles que, através do esforço e da insistência, produzem seus versos. Patativa distingue-se (in)conscientemente, na medida em que demarca o lugar para ele pré-estabelecido.

Consideramos, portanto, que no universo de representações construídas pelos poetas, há que se distinguir, na relação deste para com a comunidade de pertença sócio-econômica, a posse de um saber. Elemento que vai lhes possibilitar, inclusive, abandonar antigas atividades de sobrevivência e levá-los a ter na poesia a base de sua sustentação material.

É, por exemplo, o caso de Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista, João Martins de Athayde e muitos outros. Sobre esta questão, Câmara Cascudo comenta: “(...) O velho Leandro Gomes de Barros, 1868-1918, viveu com família e decência, exclusivamente de escrever versos, imprimir-los e vendê-los às dezenas de milhares. (...) O mesmo poder-se-ia dizer de Francisco das Chagas Batista, 1885-1929, deixando mais de 500 folhetos impressos de sua autoria e João Martins de Ataíde, veterano poeta do povo, residente no Recife”²².

Estes, inclusive, têm consciência disso. Autovisão demonstrada, por exemplo, na fala do Cego Aderaldo em sua biografia: “Um cego é sempre um cego. Eu só era um pouquinho mais porque cantava.(...). Um homem que canta sabe se impor e assim eu pensava, e tinha certeza que um dia me libertaria das trevas, tangendo as cordas de uma viola”²³.

Consciente de sua condição de pobreza, ao advir a cegueira, sabe que, se não soubesse cantar, só lhe restaria o caminho da mendicância. Mas, na viola e através dela, garantia seu sustento e um espaço distinto do que se reserva para os demais, tanto dos cegos, de maneira geral, quanto daqueles de condição sócio-econômica semelhante. Pois àqueles, desprovidos de um meio para se impor, conforme deixa bem claro ao afirmar “um homem que canta sabe se impor”, reservava-se, no caso dos cegos, o “esmolar” e, aos demais, outras formas de subsistência, por vezes bem mais fatigantes e menos distintivas.

Situação sobre a qual o próprio Câmara Cascudo pondera: “Curiosa é a figura do cantador. Tem ele todo um orgulho de seu estado. Sabe que é uma marca de superioridade ambiental, um sinal de elevação, de supremacia, de predomínio. Paupérrimo, andrajoso, semifaminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora”²⁴.

Certamente que, na fala de Cascudo, existe todo um conteúdo

preconceituoso para com a personagem de que trata, mas importa observar a ênfase dada ao reverenciamento prestado a este em seu meio. Aprofundando ainda mais a idéia de destaque e respeito ao cantador: “A povoação, vila ou arruado onde mora um cantador, é a região de seu domínio absoluto. Cantar sem sua permissão é desafiá-lo mortalmente”²⁵.

Em Cascudo, temos, por um lado, a idéia do poeta enquanto porta-voz do povo e, por outro, o reconhecimento de sua distinção para com o universo comunitário de onde advém. Donde podemos inferir que esta condição de porta-voz atua enquanto possibilitadora de assinalação, distinguindo-os dos demais.

Percepção observada, também, na fala de Manoel Caboclo e Silva, quando comenta sua condição de editor em Juazeiro do Norte, na época em que a cidade foi pólo centralizador da produção no Nordeste: “Eu escrevi em média, eu escrevi muito, eu escrevi mais de outros autores, porque eu comprei as edições de Joaquim Batista, que era bom poeta, e outra de João de Cristo Rei e outros. Ai eu fazia a coleção, escrevendo um e outro. Eu tinha três gráficas pra escrever. Escrevia na minha, escrevia na gráfica de Gilberto Sobreira e escrevia na de Márcio Couto, três gráficas trabalhando pra mim quase todo o tempo”²⁶.

Além dessa passagem, que o distingue enquanto editor de sucesso, apresentou-nos a narrativa de uma situação, a partir de que torna perceptível que o poeta tem clareza do lugar que ocupa dentro de sua comunidade. O poeta narra como se deu a recepção de uma das suas poesias: “Ai eu criei um romance, uma maravilha de história, que quando na hora que os revendedores ia vender nas feiras o povo chorava, de pena da mulher”²⁷.

Explicitado está, neste trecho da fala do poeta, a distinção que faz entre seu lugar, o de “criador de romance”, e o do “povo”, que ao consumi-lo emociona-se. Portanto, aqui, o poeta não se visualiza como “povo”, categoria com que se dirige aos consumidores de sua história.

Diferenciadas, também, são as funções e os reconhecimentos feitos àqueles que estão ligados ao universo de produção dos folhetos. Quando de nossa entrevista com o poeta Expedito Sebastião da Silva²⁸, este fez questão de nos colocar, primeiramente, que a responsabilidade maior no processo de edição de uma história, ou folheto, cabia ao revisor — no caso ele — pois que aos demais operários não se iria questionar os equívocos que pudessem ser cometidos, tendo todo um cuidado e fiscalização no momento da preparação do material para a impressão. “Com esse serviço é uma coisa extraordinária, olhe você vê (...) uma letra que falta ninguém vai botar a culpa nos operários não, porque eu sou o revisor, agora quando eu faço a revisão, eu digo: — guarde os originais. Porque quando eu faço marco as letras, porque se as vezes eles esquecem de botar, digo: — olha mais eu marquei. A culpa aí já não fica em mim”²⁹.

Mais adiante, o poeta se refere ao comentário feito por Patativa do Assaré em que este lhe reconhece como o melhor poeta do Ceará. Ainda que procure brincar com o elogio do colega, é visível sua satisfação em ser reconhecido como tal — sobretudo por Patativa que já tinha alcançado grande notoriedade como poeta —, passando logo em seguida a tecer comentários negativos ao trabalho de um poeta, também do Juazeiro, de quem não publica o nome. Diz se tratar de uma pessoa formada, que

²⁵ CASCUDO, Luis da Câmara, *op.cit.*, 1984, p. 127.

²⁶ Trecho da entrevista com Manoel Caboclo, 24 de janeiro de 1995, Juazeiro do Norte-Ce. Ver também: ALMEIDA, Átila de e ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário biobibliográfico de poetas populares*. Campina Grande: UFPB, Campus II, 1990.

²⁷ Trecho da entrevista com Manoel Caboclo, citada anteriormente.

²⁸ Sobre o poeta ver: ALMEIDA, Átila de e ALVES SOBRINHO, José, *op. cit.*; KUNZ, Martine. Introdução. In: *Expedito Sebastião da Silva, cordel*. São Paulo: Hedra, 2000; LIMA, Marinalva Vilar de, *op. cit.*

²⁹ Trecho de entrevista com Expedito Sebastião da Silva, Juazeiro do Norte-CE, jan. 1995.

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 45.

³² *Idem, ibidem*, p. 51 e 52.

³³ Ver, por exemplo, as obras de: HELL, Victor. *A idéia de cultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989; MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992; ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994; ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994; VALE, Edênio e QUEIROZ, José J. (orgs.). *A cultura do povo*. São Paulo: Cortez, 1988; BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

³⁴ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 10.

para ele presta um “desserviço ao cordel”. Aponta para a existência de uma forma certa de fazer poesia, a qual o poeta criticado estaria longe de seguir. Portanto, para ele, “(...) cada um escreve como quer não. Escrever como é, mas não como quer”³⁰.

Demarcando o campo cultural: um diálogo com a História Cultural

Retornando à questão da caracterização da Literatura de cordel enquanto uma produção da cultura popular, sentimo-nos remetidos aos questionamentos feitos por Roger Chartier quando comenta sobre a forma como a historiografia francesa do pós-guerra foi influenciada pela História Social. Momento a partir do qual, o autor, considera que os objetos intelectuais e as produções culturais passaram a ser pensados com base na lógica estabelecida para com os estudos sociais e econômicos, resultando desta influência a ordenação do universo cultural em blocos antinômicos e distintos, pois que “este primado quase tirânico do social, (...) define previamente distanciamentos culturais”³¹.

Dessa forma, considera que não se levava em conta o processo de apropriação das idéias e dos produtos culturais, e sim sua distribuição estatisticamente observada, a partir da convicção do emprego da Metodologia quantitativa, realizando uma mera, “descrição não articulada dos produtos culturais ou dos conteúdos de pensamento de uma época pela compreensão das relações que existem, num dado momento, entre os vários campos intelectuais”³².

Maneira de trabalhar que resultou na criação de pares antinômicos pensados enquanto distintos e distantes (erudito/popular; criação/consumo; realidade/ficção), que passaram a ser considerados enquanto eixos de amarração dos estudos sobre o universo cultural, sem que a estes procurassem inferir questionamentos.

No terreno das distinções entre o que pode ser chamado de popular e de erudito, há uma gama de interpretações que têm como base de distinção a produção, o consumo e a apropriação. Orientações que obtiveram grande relevância, em meio aos estudos sobre os objetos intelectuais e os produtos culturais, em nível mundial e nacional³³.

A partir deste direcionamento, para que uma produção seja considerada como representativa da cultura popular ou erudita, torna-se necessário que esta provenha, seja consumida ou utilize técnicas próprias à classe social que seu produtor ou consumidor ocupe na sociedade. A distinção entre produção e consumo também leva em conta uma reflexão sobre o processo de apropriação. Este último processo ganha relevância a partir de que, numa sociedade classista, uma classe social apropria-se das práticas culturais de uma outra classe e as adapta aos seus interesses.

Marilena Chauí³⁴, ao buscar delimitações para a cultura popular, atrela tal questão ao processo produtivo. Percebe a cultura do povo como produzida e consumida pelo povo, e não como sendo produzida pela classe dominante ou as elites, objetivando atingir a classe dominada ou popular, donde resultaria uma prática genuinamente popular. Compreende a cultura popular como sendo construída por práticas que se efetuem dentro de uma cultura dominante, com o intuito de apropriar-se de

seus elementos ou a estes resistir³⁵. Portanto, enquanto resultante de adaptações dos emblemas consagrados pelo universo das elites, em que os populares se espelham, imprimindo-lhes uma feição clivada pelos interesses próprios desse último grupo.

Trata-se de uma interpretação que parte do pressuposto de que, numa dada sociedade, as práticas culturais de uma determinada camada social, tida como criadora e ditadora de cultura, chegam às demais, as quais, por um lado, aceitam, interiorizam, reproduzem, por outro, rejeitam, negam, recriam. Efetua-se, portanto, um processo de “apropriação” onde os modelos são indispensáveis e controlam o resultado das recepções por que passam. E, dentro deste raciocínio, os modelos são oriundos do universo dos grupos que controlam o espaço sócio-econômico que lhes serve de garantia para direcionar hegemonicamente a produção cultural.

Nesta ótica, existe, pois, uma cultura dominante (a proveniente das classes dominantes) que tem hegemonia na sociedade, da qual as ‘classes subalternas’ retiram o que lhes interessa, de acordo com suas necessidades e suas visões de mundo, num processo de apropriação consciente e inconsciente que lhes limita a repetir “embotadamente” àquilo que lhes alcança.

Ao considerarmos a perspectiva de análise apontada por Chauí, nos vem à mente um conjunto de produções realizadas no universo da cultura das elites que tomam como suporte as criações e visões de mundo das camadas populares. O que nos conduz a considerar o movimento inverso (para o qual ela não aponta): o emprego feito pela cultura de elite/letrada em suas produções de conteúdos que não lhe são próprios³⁶. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo maior a obra de Ariano Suassuna³⁷, que tem no romanceiro popular sua fonte. Base de criação a que, o mesmo, faz questão de reconhecer e tornar público, colocando-se como um defensor mordaz dos emblemas do popular.

Suassuna³⁸ percebe no “popular” a expressão maior da cultura brasileira, donde devem resultar todas as práticas culturais da sociedade. Em sua perspectiva, a cultura popular é apontada como o “espelho” em que as produções artísticas/culturais devem-se refletir, realizando uma inversão no percurso sugerido por Chauí, não sendo mais a cultura popular o reflexo (afirmador/negador) da cultura erudita, mas, antes, o relicário conservador da tradição, ao qual se deve recorrer a fim de se instituir e recuperar a essência do nacional.

A obra de Suassuna é desenvolvida a partir da transposição dos emblemas “próprios do popular” — consagrados pelos que trabalham a cultura como dividida em dois espaços estanques —, para um universo de “elite”, conforme ele mesmo enfatiza³⁹.

Percebe o Romanceiro popular nordestino enquanto espaço preservador das aspirações do povo⁴⁰ brasileiro, sendo toda imitação estrangeira uma traição à nacionalidade. Dessa forma, é que Suassuna, coloca o “popular” como célula nuclear geradora das demais práticas culturais⁴¹ de caracterização genuinamente brasileira. Conforme explicita no Manifesto do Movimento Armorial:

O Movimento Armorial pretende realizar uma Arte brasileira erudita a partir das raízes populares da nossa Cultura. (...).

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 43.

³⁶ Nesta tradição brasileira, podemos citar a obra de João Guimarães Rosa, as composições de Villa-Lobos, Mário de Andrade, Ariano Suassuna, entre outros.

³⁷ SUASSUNA, Ariano. *Manifesto do Movimento Armorial*. 1974; SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

³⁸ SUASSUNA, Ariano, 1974, *op. cit.*

³⁹ SUASSUNA, Ariano, 1974 e 1994, *op. cit.*

⁴⁰ Em Suassuna, a expressão é extensiva a todas as camadas sociais, assumindo a conotação de nação.

⁴¹ SUASSUNA, Ariano, 1974, *op. cit.*

⁴² BAKHTIN, Mikail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1993.

A unidade nacional brasileira vem do povo, e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavalhadas e as cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Cabocolinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio.

Por um lado, estamos conscientes de que a Arte Armorial, partindo das raízes populares da nossa cultura, não pode nem deve se limitar a repeti-las; tem de recriá-las e transformá-las de acordo com o temperamento e o universo particular de cada um de nós. Por outro lado, temos consciência de que, se conseguirmos expressar o que é nosso com a qualidade artística necessária, estaremos seguindo o único caminho capaz de levar à verdadeira arte universal, — aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela boa qualidade.(...). Seu objetivo principal é encontrar uma Arte e uma Literatura eruditas nacionais, com base nas raízes populares da Cultura popular nordestina.

Portanto, como base de construção de um projeto de brasilidade, elege as “raízes populares da nossa cultura”, focalizando os emblemas da “cultura popular nordestina” em que procura visualizar as raízes nacionais. Suassuna reconhece a necessidade de se burilar o material conservado no âmbito das camadas populares, imprimindo-lhes uma “qualidade artística necessária”, para que se atinja um resultado capaz de se enquadrar no universo da “verdadeira arte”, em nível universal.

Consideramos, porém, que tanto Chauí quanto Suassuna, lançam um olhar que, atualmente, tem se mostrado limitado para se compreender o campo cultural. Pois, se, para Chauí, está no espaço econômico-social ocupado pelo indivíduo os elementos que o classificam e definem culturalmente, para Suassuna, um projeto de construção de uma identidade nacional deve buscar no pensamento e nas práticas populares os elementos que a definam. Portanto, no segundo caso, o popular deveria estar como o epicentro da questão, desprezando toda e qualquer produção que deste se distancie, estigmatizando-a enquanto traição à nação.

Observa-se que ambos colocam uma camisa-de-força no universo da criação cultural. Em Chauí, isso se dá através da lógica classista, e, em Suassuna, a partir da consecução de um projeto de criação da Identidade Nacional. A balança pesa de forma desequilibrada pendendo, ora para um lado, o da cultura erudita; ora para o outro, o da tradição popular, ainda que, a partir de perspectivas e interesses diferentes.

Mikail Bakhtin⁴², ao trabalhar a História do riso popular na Idade Média e no Renascimento, tomando a obra de François Rabelais como fonte principal, compreende as práticas populares como criadoras de um mundo, do qual participavam todas as categorias sócio-profissionais, irrestritamente, observando que foi com o estabelecimento do regime de classes que as formas cômicas passaram a caracterizar e ser caracterizadas como específicas da “cultura popular” e, por conseguinte, não-oficiais, criando-se duas formas antagônicas de expressar as visões de mundo: uma erudita e oficial e outra popular e extra-oficial.

De acordo com Bakhtin, havia, na Idade Média e até o período renascentista, uma cultura hegemônica, de aspecto preponderantemente sério, com a qual coexistia a cultura do riso, que era explicitada através de cerimônias religiosas e leigas de caráter burlesco; da literatura em língua latina e vulgar, permeada de vocábulos ambivalentes; das obras de arte, de caracterização inacabada ou, mesmo, com motivos do “baixo

corporal”; tendo como eixo aglutinador o sentimento de ambivalência. Expressões culturais que o autor congrega sob o conceito de “realismo grotesco”, entendido, mais claramente, como incorporando “(...) o cósmico, o social e o corporal em uma totalidade viva e indivisível”⁴³.

Essa cultura do riso se constituía no espaço fronteiro entre mundo ‘oficial’ e ‘extra-oficial’, não entendidos enquanto espaços antagônicos, estáticos, mas interinfluentes, dinâmicos. Assim é que, “(...) a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa do povo”⁴⁴, repercutia “dentro dos muros dos mosteiros, universidades e colégios”⁴⁵.

E, por outro lado, era na cultura oficial que se buscavam as temáticas e os gêneros que foram (re)significados pela cultura do riso:

*Compõem-se romances de cavalaria paródicos, tais como, a mula sem freio, Aucassin et Nicolette. Os diferentes gêneros da retórica cômica desenvolvem-se: ‘debates’ carnavalescos, disputas, diálogos, ‘elogios’ cômicos (ou ilustrações’), etc. O riso do carnaval ressoa nos fabliaux e nas peças líricas compostas pelos ‘vagantes’ (estudantes ambulantes)*⁴⁶.

*(...) o riso se introduz também nos mistérios; as diabruras-mistérios estão impregnadas de um caráter carnavalesco nitidamente marcado*⁴⁷.

O movimento estabelecido entre a cultura da praça pública, carnavalizada, e mundo sério é, também, pensado por Bakhtin enquanto herdeiro de ritos antigos (oficiais) que ganharam um “sentido novo e uma forma mais profunda”. No processo de constante redefinição dos elementos oficiais, ocorrido no desenrolar histórico das sociedades, expressões verbais, gêneros, práticas, dentre outros, vão sendo suprimidos desta instância. Tomemos um dos exemplos, citados pelo autor, o caso dos juramentos que a princípio não tinham relação com o riso e, ao serem eliminados da cultura oficial, adentraram o universo da ‘linguagem familiar’, adquirindo um valor cômico e ambivalente⁴⁸.

Bakhtin considera esta cultura do riso como estando na base da obra de Rabelais, o que lhes possibilitou ser apreciado, também, por um público distinto do universo oficial, do qual fazia parte,

*Rabelais não era apreciado apenas pelos humanistas, na corte e nos extratos sociais mais altos da burguesia urbana, mas também entre as grandes massas populares (...). Os contemporâneos eram capazes de captar a lógica unitária que percorria fenômenos para nós tão disparatados na aparência. Eles sentiam de maneira aguda a relação das imagens de Rabelais com as formas dos espetáculos populares, o caráter específico dessas imagens, profundamente impregnadas pelo ambiente do carnaval*⁴⁹.

Ao trabalhar a obra de Bakhtin, Chartier comenta que as relações entre Rabelais e a cultura popular da praça se dão via apropriação, (re)empregos e desvios⁵⁰. Observa que Bakhtin vai a uma obra erudita, a obra de Rabelais, para construir “(...) um sistema de representações que lhes fornece um outro sentido, porque na sua base se encontra uma outra cultura (...)”⁵¹. Considera que:

Estes cruzamentos não devem ser entendidos como relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos (um letrado, o outro popular) mas como produtores de ‘ligas’ culturais ou intelectuais cujos elementos se encon-

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 09.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁴⁶ *Idem, ibidem*.

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 51 e 53.

⁵⁰ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 56.

⁵¹ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 57.

⁵² *Idem, ibidem.*

⁵³ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 21.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁵⁶ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 63.

*tram tão solidamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas. (...) é precisamente nas obras da cultura letrada ou erudita que a cultura popular encontraria a sua máxima coerência e revelaria de forma mais completa o seu próprio princípio*⁵².

Carlo Ginzburg⁵³, ao reconstruir a história de Domenico Scandella (vulgo Menochio), um moleiro friulano perseguido pelo tribunal de inquisição como heresiarca, apreende a cultura em suas influências recíprocas, na “circularidade”. Percebe as construções de mundo dos grupos ou indivíduos, como integrantes das influências de espaços culturais diversos. Reconhece a contribuição dada, nesse sentido, por Bakhtin. No entanto, situa como limite da obra do estudioso russo a intermediação das falas dos personagens por Rabelais, considerando: “temos por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”⁵⁴.

Ginzburg explicita sua intenção em conceder às personagens de sua obra o direito à fala e de usar uma estratégia que elimine os elementos intermediários.

Todavia, Ginzburg tem como fonte fundamental, para sua história, os relatórios do período inquisitorial, escritos, não por Menochio, mas por relatores oficiais. Diante do que, ele próprio reconhece: “(...) substituir uma estratégia de pesquisa indireta por outra direta, neste tipo de trabalho é por demais difícil”⁵⁵.

Sendo a cultura popular, para Ginzburg, de predominância oral, e estando os pesquisadores impossibilitados de conversar com os antepassados, adverte sobre a necessidade, que estes têm, da utilização de fontes escritas (oficiais) — ainda que duplamente indiretas, pelo fato de serem escritas e de autoria, na maior parte dos casos, de indivíduos ligados à cultura dominante — ou arqueológicas.

Diante do que foi colocado, consideramos que o (re)construir da História dos antepassados passa, necessariamente, pelo uso dos registros escritos, dos vestígios deixados e, ainda, de que estejamos conscientes do processo de interferência impresso no processo de conservação da memória. Seguindo o raciocínio estabelecido por Ginzburg, cabe-nos, enquanto historiadores, considerar estas questões, lançando um olhar que procure ultrapassar as “marcas deformadoras”, impressas pelos produtores, nas fontes de que lançamos mão.

Em suma, a História possível de ser (re)escrita toma como um de seus pontos de partida as leituras de mundo feitas por outros, a partir do lugar de onde produzem suas impressões, pois que:

*Torna-se claro, antes de mais, que nenhum texto — mesmo aparentemente mais documental, mesmo o mais ‘objectivo’ (por exemplo, um quadro estatístico traçado por uma administração) — mantém uma relação transparente com a realidade que apreende. O texto, literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção*⁵⁶.

Resulta, portanto, que ao se estabelecer um movimento em direção ao universo de experiências de grupos ou indivíduos, tanto daqueles distantes no tempo, quanto nossos contemporâneos, deve-se considerar que:

“os ‘materiais-documentos’ obedecem também a processos de construção onde se investem conceitos e obsessões dos seus produtores”⁵⁷. Assim, a fabricação discursiva é prenhe de intencionalidades e interesses de seus fabricantes.

Na crítica que faz ao trabalho de Robert Mandrou⁵⁸, em que utiliza como fonte a *Bibliothèque bleue*⁵⁹, Ginzburg considera este caminho, para a compreensão da cultura popular, um “atalho”, observando que: “Identificar a ‘cultura produzida pelas classes populares’ à ‘cultura imposta às massas populares’, decifrar a fisionomia da cultura popular apenas através das máximas, dos preceitos e contos da Bibliothèque Bleue é absurdo”⁶⁰.

Ginzburg preocupa-se com os conteúdos veiculados nos “livrinhos”, visualizando, especificamente, o ato da produção. A partir desta lógica haveria sempre uma leitura preestabelecida, única, inscrita na obra mesma, que, ao atingir os leitores atuaria moldando-lhes o pensamento, impregnando-os de uma ideologia determinada pelos produtores. Onde o ato de ler se resumiria ao simples ato de digerir os conteúdos passivamente, não havendo, da parte do leitor, nenhuma interferência.

Roger Chartier, que tem dedicado grande parte de seus esforços à análise da coleção que constitui o *corpus* da *Bibliothèque bleue*, tomando-a enquanto uma das referências na construção de uma metodologia para o desenvolvimento de uma História da leitura, procurou mapear o processo de produção, distribuição e recepção desta. Desse modo, parece ter atingido uma compreensão mais aprofundada desta do que a que parece ter o historiador italiano.

Da produção da coleção, Chartier, comenta que os Oudot e os Garnier na França selecionavam, entre os textos já editados e conhecidos da habitual clientela dos livreiros parisienses ou da Província, aqueles que lhes pareciam compatíveis com um público mais vasto e menos acostumado com o exercício freqüente da leitura. Desta recolha, constituiu-se um *corpus* bastante diversificado, veiculando temáticas que contemplavam desde questões de ordem religiosa, romanesca até manuais de culinária e ensinamentos para a vida prática. Porém, entre a forma como o texto já era conhecido por um público mais erudito, acostumado à leitura densa, e a forma, de que vão se utilizar os editores para os popularizar, há uma longa distância. Observando que:

*De modo nenhum pensado na perspectiva de uma edição barata e de uma circulação popular, cada um dos textos que se apodera a coleção de cordel visa um leitor implícito que não coincide necessariamente, longe disso, com o comprador em que pensam os impressores de Troyes. Resulta claro que o repertório dos pequenos livros de Troyes não é em si mesmo ‘popular’, pois é composto por textos de origens diversas e que cada um visa uma eficácia, uma leitura, um público particular*⁶¹.

*(...). É bem patente que os editores de Troyes dos séculos XVII e XVIII publicam sempre um texto já impresso e que circula (às vezes durante muito tempo) em edições que na maior parte dos casos nada têm de popular*⁶².

Se acompanhássemos os estudos de Chartier sobre a *Bibliothèque bleue* até o ponto em que ele se preocupa com a parte formal, de produção e de distribuição dos ‘livrinhos’, poderíamos concebê-la, apenas, enquanto veículo de divulgação de uma ideologia dominante, sobretudo de forte

⁵⁷ *Idem, ibidem.*

⁵⁸ MANDROU, Robert. *De la culture populaire aux 17^e. et 18^e. siècles : la Bibliothèque Bleue de Troyes*. Paris, 1964, *apud*, GINZBURG, Carlo, *op. cit.*

⁵⁹ “À falta de um melhor termo ‘literatura de cordel’” *in*: CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 55, nota da tradutora Maria Manuela Galhardo.

⁶⁰ GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 166 e 167.

⁶² *Idem, ibidem.*

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 169.

⁶⁴ CHARTIER, Roger, 1998, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁵ CHARTIER, Roger, 1998, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁶ *Idem, ibidem*. p. 112.

⁶⁷ GINZBURG, Carlo, *op. cit.*

predominância dos conteúdos da reforma católica, já bastante divulgada nos meios letrados.

Certamente que o historiador francês reconhece, na política editorial de Troyes, uma afinidade nas estruturas textuais, as quais se constituem enquanto norteadoras das escolhas dos textos que são direcionados para um público de competências pré-concebidas. Além do que, os editores realizam um trabalho de moralização dos textos, retirando-lhes os vestígios da cultura do “baixo ventre”, das referências jocosas ou não à religião, de teor blasfematório. Eliminam, portanto, os sacrilégios e imoralidades⁶³.

Porém, os textos veiculados em forma de ‘livrinhos’ não podem ser definidos por sua qualificação social e não podem ser pensados enquanto lidos da mesma forma que os foram pelos leitores tradicionais, “numa leitura minuciosa, precisa, atenta à letra do texto”. Portanto, indica para a necessidade de se procurar perceber como na prática, através da leitura, vão ser produzidas outras impressões, as quais não estavam contidas no texto em si. Haja vista que:

Cada leitor, cada espectador, cada ouvinte produz uma apropriação inventiva da obra ou do texto que recebe. Aí temos que seguir Michel de Certeau, quando diz que o consumo cultural é, ele mesmo, uma produção — uma produção silenciosa, disseminada, anônima, mas uma produção. De outro lado, deve-se considerar o conjunto dos condicionamentos que derivam das formas particulares nas quais o texto é posto diante do olhar, da leitura ou da audição, ou das competências, convenções, códigos próprios à comunidade à qual pertence cada leitor singular⁶⁴.

E, ainda sobre a *bibliothèque bleue*, Chartier, esclarece que, inicialmente, o público alvo visado pelos editores, os camponeses, não será largamente atingido visto que até o século XVIII, os textos vão ter sua maior distribuição garantida entre os leitores citadinos de menor poder aquisitivo, não sendo leitura exclusiva das populações camponesas⁶⁵.

Por outro lado, os ‘livrinhos’ constarão da coleção particular de grandes colecionadores, de elevado poder aquisitivo⁶⁶. Donde resulta que pensar sobre o universo de pertença cultural de um produto intelectual implica em compreender a rede de complexidade que o envolve, exigindo que se proceda para além da análise externa deste.

Retornando à obra de Ginzburg⁶⁷, parece soar estranho a crítica que ele faz a Mandrou, na medida em que para penetrar no universo de mentalidade do moleiro friulano, também, utiliza um caminho indireto, pois que as fontes em que se apóiam suas análises são registros anotados por outros indivíduos. É a partir destes registros e do cruzamento destes com algumas anotações feitas por Menocchio que vai apresentar as apropriações, feitas pelo Moleiro, de um conjunto de informações advindas de espaços culturais distintos. Considerando, o autor, que ao moleiro resultou uma concepção de mundo que se constituía de um amálgama entre textos a que teve acesso e os emblemas de uma tradição repassada através da oralidade. Portanto, não são os textos, em si, que vão ser responsáveis pela visão de mundo estabelecida por Menocchio, mas a apropriação que destes faz. Influências que lhe permitirão construir uma visão de mundo que em muito se distancia dos conteúdos veiculados pelas obras, por ele, consultadas, conforme conclui Ginzburg.

Para Chartier, os questionamentos em busca das delimitações de uma compreensão sobre o que vem a ser popular, em contraposição ao que é determinado como erudito, faz com que não sejam contemplados muitos outros níveis de análises no estudo da História cultural. Nesse sentido, o autor reafirma a importância de se estudar “a maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, se cruzam e se imbricam diferentes formas culturais”⁶⁸.

Talvez possamos visualizar melhor essa ambigüidade a partir do exemplo dado por Marcos Silva⁶⁹, nas análises comparativas que faz entre as afirmações de Câmara Cascudo sobre a erudição popular e as falas de D. Nazaré, dançarina popular. A partir da fala desta última, Marcos Silva, põe em xeque a visão de “cultura sertaneja” e “popular” enquanto portadora de harmonia social, sintetizada por Cascudo na expressão ‘servo jubiloso’.

Marcos Silva percebe, nas falas de D. Nazaré, um universo de compreensão “indicador de uma subjetividade complexa, própria de uma erudição popular a que não foram estranhos horizontes estéticos”⁷⁰. Observando, na fala da entrevistada, a construção de um ideal de beleza sobre o litoral da capital riograndense que se distancia do “ ‘rendimento imediato (...) sem mundo interior’ sugerido por Câmara Cascudo”⁷¹. Identifica erudições populares via “autonomia de pensamento e ação do povo, conservando tradições radicais e de rupturas, que dispensam a servidão e afirmam uma vontade de potência”⁷².

Portanto, um entendimento desabonador da idéia de que às camadas populares cabe a subserviência, a mera imitação dos materiais culturais dispensados pelas camadas superiores, percebidas enquanto criadoras e inovadoras.

Esta forma de concepção veiculada por Câmara Cascudo, aqui pinçada através de uma síntese da análise feita por Marcos Silva, pode ser pensada enquanto extensiva à obra daquele. Assim, de forma geral, pode-se observar que a obra de Cascudo veicula uma compreensão dos populares enquanto ingênuos, incapazes de exercerem atitudes criativas, na medida em que estes são “apanhados” a partir do exercício de práticas abandonadas pelas camadas superiores. De forma que, se pensados enquanto produtores de bens culturais, estes são classificados enquanto rudimentares, se pensados em sua religiosidade, esta vai estar repleta de elementos supersticiosos que insistem em conservar. Os caracteres de criação, inovação, produção de algo a eles peculiar lhes são retirados.

Aos indivíduos que participam do conjunto das camadas superiores são outorgadas, por Cascudo, as capacidades de criação, de inovação, de mudança, percebendo-os enquanto mentores do patrimônio cultural hegemônico da sociedade. Destes, advêm as regras que norteiam a produção das idéias corretas e os produtos culturais reconhecidos.

Idéias que nos reconduzem às análises feitas por Roger Chartier⁷³, que apontam para uma visão dos cruzamentos no território cultural em que critica as leituras subsidiadas pelas dicotomias, colocando que devem ser pensadas como, (...) relações de exterioridade entre dois conjuntos estabelecidos de antemão e sobrepostos (um letrado, o outro popular) mas como produtores de ‘ligas’ culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns nos outros como nas ligas metálicas⁷⁴.

⁶⁸ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁹ SILVA, Marcos Antônio da. Câmara Cascudo e a erudição popular. *Projeto História*, n. 17, São Paulo, 1998, p. 317-334.

⁷⁰ SILVA, Marcos Antônio da, *op. cit.*, p. 332.

⁷¹ *Idem, ibidem.*

⁷² *Idem, ibidem*, p. 333.

⁷³ CHARTIER, Roger, 1990, *op. cit.*

⁷⁴ *Idem, ibidem*, p. 56 e 57.

⁷⁵ CHARTIER, Roger. Textos, impressão, leituras. In: HUNT, Lynn (org.), *op. cit.*, p. 166.

⁷⁶ Sobre as histórias adaptadas pelos poetas ver CAS-CUDO, Luis da Câmara, 1994, *op. cit.*; DIEGUES JR, Manuel. *op. cit.*

⁷⁷ AYALLA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cultura nordestina*. São Paulo: Ática, 1998.

Portanto, o campo cultural não pode ser analisado com o olhar preso aos espaços estanques de separação usada para a análise do social, pois esta seria, em si, uma contradição diante do interfluxo próprio que o direciona, constituindo-se enquanto uma perspectiva reducionista.

A partir do exposto até aqui, tem-se que o centro de atenção do pesquisador da história da cultura não mais vem a ser o que é ou o que não é popular, constituindo-se enquanto campos de força antagônicos, mas pontos de toque, de cruzamentos no interior de uma dada produção cultural analisada. Implica dizer, com isto, que o foco de interesse do pesquisador passa a iluminar a coexistência de toda uma rede de emblemas de significação das diferentes práticas culturais, experienciadas pelos diferentes grupos sociais da comunidade em evidência.

Literatura de folhetos: práticas de produção e de consumo

No estudo que faz da *Bibliothèque Bleue*, Chartier visualiza sua origem por volta do século XVII, caracterizando-a como uma fórmula editorial inventada pelos Oudot em Troyes, e depois seguida pelos Guarnier, e imitada em Rouen, Caen, Limoges e Avignon, para veicular obras, anteriormente publicadas, compatíveis com o público visado⁷⁵, conforme já comentamos. Esta fórmula editorial (que tem seu sucesso garantido, talvez, a partir de duas premissas: o repertório — formado por histórias já divulgadas através de outras formas de impressão — e a técnica de apresentação — realizada em um material de baixo custo que torna o preço bastante acessível) vai atingir leitores que, a priori, não constituíam o público alvo — uma classe mediana de leitores citadinos — e aqueles que os editores visavam a alcançar só serão assimilados bem mais tarde, quando se tornarão assíduos consumidores.

Contudo, é na análise do ato da leitura e das implicações resultantes desta prática que Chartier é por nós percebido enquanto inversor da lógica apresentada por Ginzburg, sintetizada anteriormente.

As perspectivas de análise apresentadas pelos estudos feitos por Chartier foram de grande contribuição para a análise da fonte com que trabalhamos, respeitando-se as particularidades próprias aos folhetos produzidos no Brasil, que têm, já de antemão, um distanciamento para com a *Bibliothèque bleue*, na medida em que, a grande maioria dos textos — os que constituem o *corpus* dos “Fatos circunstanciais ou acontecidos” e das “Cantorias e Pelejas” — é criada dentro das regras técnicas de apresentação de material prefixadas. Ainda que as obras que versam sobre “Temas tradicionais” se constituam a partir de um *corpus* de histórias popularizadas na Europa⁷⁶, aqui foram e são adaptadas ao universo geo-cultural local e aos padrões externo e interno estabelecidos pelos poetas ao longo do desenvolvimento na prática.

Neste estudo, consideramos a literatura de cordel enquanto resultante de interferências advindas do ambiente sócio-cultural do poeta, de suas crenças, da linguagem convencional e como uma prática voltada para os consumidores que, ao respaldarem ou não as histórias, indicam os temas de interesse. Os poetas têm no público de ouvintes e/ou leitores um dado apriorístico de relevância, como demonstra Ayalla⁷⁷. O poeta fala ou escreve para um público determinado, buscando recursos de linguagem a ele adequados, bem como, versejando sobre temáticas de seu interesse.

Acerca desta questão, Mauro Almeida considera: “Esse sistema mantém poetas dependentes sobretudo do gosto popular’. Por um lado, na medida em que na origem os poetas saem do ‘povo’. Por outro lado, porque seu produto é gerado enquanto mercadoria que deve atender ao mercado⁷⁸.”

Mercado este que tem como lastro um público consumidor caracterizado como sendo de origem humilde. “Pois ‘quem dá valor é a classe plebe’, como se sabe. E como ‘o folheto tem uma grande repercussão mais na classe humilde’ (E-21), o poeta deverá fazer o que a ‘classe humilde’, a ‘classe plebe’, o povo quer. Ele, portanto, não é agora o pobre dotado do dom de ver o mistério da natureza, e sim o escritor que ‘faz o que o povo quer, não o que gosta’ (E-36)”⁷⁹.

Patrícia O’Brien⁸⁰, ao analisar a perspectiva de estudo apresentada por Michel Foucault, para que se possa constituir uma História da cultura autônoma das abordagens utilizadas para os campos social e econômico, considera que: “Graças à obra de historiadores dos últimos vinte e cinco anos, deparamo-nos atualmente com o desafio de uma História da Cultura que nem pode ser reduzida a um produto das transformações econômicas e sociais, nem retornar a um modo de idéias desvinculado das mesmas”⁸¹.

E ainda em complementação a esta idéia, agrega: “A História social levou-nos ao limiar de uma Nova História da Cultura na qual, no fim das contas, a Sociedade talvez não seja primordial e a Cultura talvez não seja derivativa”⁸².

Apontando, assim, para a experimentação de novas formas de compreensão, no campo da História, dos objetos do universo intelectual e dos bens culturais. Para ela, a obra de Foucault surge, então, como uma destas alternativas, distanciando-se das análises realizadas a partir das abordagens teórico-metodológicas advindas do Marxismo, dos *Annales* e da História Social, imprimindo-lhes uma crítica fundamental.

*A Cultura é estudada através de tecnologias de poder — não através das classes, do progresso ou do caráter indômito do espírito humano. O poder não pode ser apreendido pelo estudo do conflito, da luta e da resistência, a não ser em suas manifestações mais restritas. O poder não é característico de uma classe (a burguesia) ou de uma elite dominante, nem pode ser atribuído a uma delas. Para Foucault, o poder é uma estratégia atribuível a funções (disposições, manobras, táticas, técnicas) (...). O poder existe como ‘uma rede infinitamente complexa de micropoderes, de relações de poder que permeiam todos os aspectos da vida social’.*⁸³

Com base no que coloca O’Brien, podemos pensar o texto enquanto produto permeado de impressões advindas daqueles que o põem em circulação, tendo o poder de imprimir marcas em seus leitores, mas que, também, seguem caminhos traçados, a partir do poder de significação exercido por estes, no ato da leitura. Caminhos que se pautam em seus interesses.

Acerca do movimento de interferência exercido pelo leitor sobre os objetos culturais consumidos, Chartier observa que: “As práticas de apropriação sempre criam usos ou representações muito pouco redutíveis aos desejos ou às intenções daqueles que produzem os discursos e as normas”⁸⁴.

Dessa forma, perceber a produção como ato definidor das práticas

⁷⁸ ALMEIDA, Mauro William Barbosa de., *op. cit.*, p. 86.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 128.

⁸⁰ O’BRIEN, Patrícia. A história da cultura de Michel Foucault. In: HUNT, Lynn (org.), *op. cit.*, p. 35.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁸² *Idem, ibidem*.

⁸³ O’BRIEN, Patrícia, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁴ CHARTIER, Roger, 1995, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁵ A idéia de leitura inclui as leituras feitas em voz alta para comunidades de ouvintes não letrados. (CASCUDO, 1984; 1994, p. 24 e 25).

⁸⁶ CHARTIER, Roger, 1995, *op. cit.*, p. 230.

⁸⁷ CASCUDO, Luis da Câmara, 1994, *op. cit.*, p. 09 e 10.

⁸⁸ CHARTIER, Roger, 1995, *op. cit.*, p. 230.

culturais retira a liberdade inerente ao “ato de ler”⁸⁵, amordaçando o leitor em um silêncio que invade a mais profunda esfera do seu ser: o espaço do pensar. Provoca, também, a persistência em uma atitude que estabelece “correspondências escritas entre dicotomias culturais e hierarquias sociais, criando relações simplistas entre determinados objetos ou formas culturais e grupos sociais específicos”⁸⁶.

Câmara Cascudo, ao comentar o processo de interesse e de desenvolvimento das pesquisas sobre a Literatura oral em nível mundial, após fazer referência a uma gama de estudiosos, de distintas nacionalidades, que a esta tarefa se dedicaram, coloca:

*Viram esses eruditos que a Literatura oral era uma persistência miraculosamente mantida através de séculos, independendo do ambiente letrado oficial e de todas as coerções do ensino ritual e administrativo. Tanto um crânio encontrado num fundo de caverna era documento precioso na aferição antropológica quanto uma short story, uma patranha, um caso, um conto, uma anedota, uma adivinha, resistiam igualmente na memória do povo, séculos e séculos, sem que fossem guardadas e defendidas pela folha do livro ou dobra de terra*⁸⁷.

Portanto, o erudito riograndense, além de ser responsável por uma grande riqueza de registros sobre o universo da literatura oral no Brasil, procurando mesmo, ainda que não sistematize uma metodologia, estabelecer um quadro do universo de leitura, de impressão e circulação dos objetos culturais, percebe-a enquanto uma produção permeada de elementos advindos da experiência daqueles que têm na oralidade sua forma de expressão maior. Julgando, portanto, de crucial relevância sua recolha e registro.

Consideramos que, conscientes das intencionalidades dos textos e do movimento fluído entre o poeta — primeiro produtor do texto — e os leitores — que pelos textos são atingidos e nestes exercem, também, um trabalho de criação -, mesmo que não tenhamos vetores diretos que apontem para os usos feitos, na prática, dos conteúdos em circulação, é possível perceber, ainda que sutilmente, através de elementos como a persistência de uma dada história, a repetição de determinados motivos, um maior número de obras sobre uma determinada temática, alguns vestígios sobre o trabalho exercido pelo consumo. Resultando que o poeta cria suas histórias a partir, também, das expectativas de seus leitores que, por sua vez, são influenciados pelas impressões de mundo daqueles.

Em síntese, ao procurarmos entender a produção dos folhetos, as representações construídas pelos poetas, tivemos como preocupação a visualização das múltiplas facetas que integram as narrativas veiculadas no universo cordelístico, tomando como pressuposto a “circulação fluida e as práticas comuns que extrapolam as fronteiras sociais”⁸⁸. Donde resultou que tanto as questões internas ao folheto (métrica, rima, oração), quanto às influências e visões de mundo de poetas e leitores serviram enquanto condutoras de nossa investigação, levando-nos a focalizar aspectos de natureza religiosa e moral, de fundo caracterizador da época versejada e de fundamentação psicológica dos sujeitos implicados (poetas e consumidores).



Artigo recebido em fevereiro de 2009. Aprovado em março de 2009.