

ORGANIZADORES

Tito Barros Leal

Ana Alice Menescal

Cultura (dita) Popular

Desafios e possibilidades para a História



ORGANIZADORES

Tito Barros Leal



É Doutor em História (Especialidade de História e Cultura do Brasil) pela Universidade de Lisboa (2014); Mestre em Filosofia (Ética) pela Universidade Estadual do Ceará (2009); Especialista em Estudos Clássicos (2005), Bacharel (2003) e Licenciado (2002) em História, estes três pela Universidade Federal do Ceará.

É Professor Adjunto do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú (Sobral-CE) onde atua como Tutor do Programa de Educação Tutorial e Coordena o Núcleo de Estudos e Documentação Histórica - NEDHIS/UVA (em ambos os casos com 1ª gestão entre 2018-2021 com recondução para o período 2021-2024).

É Líder do Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (GERAM/UVA) e pesquisador do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC/UFC) e do Laboratório de História Antiga e Medieval (LABHAM/UFPI).

Foi Presidente da ANPUH-CE (2016-2018 e 2019-2020) e Vice-Presidente da ANPUH-CE (2018-2019) e da ANPUH-Brasil (2019-2021).

Atua principalmente nas disciplinas de História Antiga e Pesquisa em História e tem se dedicado a investigar a correlação entre História e Literatura, dividindo-se entre dois vastos campos de leitura: universo trágico grego e o romantismo brasileiro.

Da sua produção destacamos: 1) “Brevíssima apropriação d’O Jesuíta como fonte histórica e exemplo da historiografia alencariana”. In: PEREIRA, M. P. T.; LIMA F. W. R.; LEAL, Tito Barros (Orgs.). José de Alencar in Cena - Estudos da dramaturgia alencarina. Macapá: UNIFAP, 2019, p. 223-242; 2) “Α ὄρητις do Rei Deus contra a ἀπειρή dos livres homens: resíduos de Salamina na poética historiográfica esquiliana”. In: SILVEIRA, E. M. da; SOUZA, R. N. R. de; LEAL, Tito Barros (Orgs.). História e Ensino: Fontes, Métodos e Temas. Sobral: Edições UVA / Sertão Cult, 2018, p. 69-84; 3) “Iracema para além das expectativas. In: PENA, Abel Nascimento *et alli*. (Orgs.). Revisitar o Mito / Myths Revisited. Lisboa: HÚMUS, p. 529-598, 2015.

Ana Alice Miranda Menescal



É Doutora em História (Especialidade de História e Cultura do Brasil) pela Universidade de Lisboa (2016); Mestra em Filosofia (Ética) pela Universidade Estadual do Ceará (2009); Especialista em Estudos Clássicos (2006) pela Universidade Federal do Ceará; Licenciada em História (2003) também pela Universidade Federal do Ceará.

Secretária Geral da ANPUH-Secção Ceará (Gestão 2020-2022). É pesquisadora do Grupo de Estudos em Residualidade Antigo-Medieval (GERAM/UVA) e tem como principais temas de interesse: Residualidade; Memória e Esquecimento; Cultura e Identidade Cultural; Historiografia e intelectuais.

Dentre suas publicações destacamos: 1. História, Memória e Esquecimento: a imagem do índio na historiografia tradicional do Ceará. Sobre Ontens, v. 2016, p. 1-17, 2016; 2. A história trazida à luz: O Instituto do Ceará e as análises acerca dos povos indígenas. Revista Tarairiú, v. 4, p. 46-63, 2012; 3. Comemorações, Memórias e Documentos: uma hermenêutica da ideologia nacionalista na Revista do Instituto do Ceará de 1903. Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 4, p. 40-59, 2012.

ORGANIZADORES

Tito Barros Leal

Ana Alice Menescal

Cultura (dita) Popular

Desafios e possibilidades para a História



Sobral - CE

2021



Cultura (dita) PopularDesafios e possibilidades para a História.

© 2021 copyright by Tito Barros Leal, Ana Alice Menescal (Orgs.)

Impresso no Brasil/Printed in Brasil



Rua Maria da Conceição P. de Azevedo, 1138
Renato Parente - Sobral - CE
(88) 3614.8748 / Celular (88) 9 9784.2222
contato@editorasertaocult.com
sertaocult@gmail.com
www.editorasertaocult.com

Coordenação Editorial e Projeto Gráfico

Marco Antonio Machado

Coordenação do Conselho Editorial

Antonio Jerfson Lins de Freitas

Conselho Editorial

Andreia Rodrigues de Andrade
Antonio Iramar Miranda Barros
Camila Teixeira Amaral
Carlos Augusto Pereira dos Santos
Cícero João da Costa Filho
Geranilde Costa e Silva
Gilberto Gilvan Souza Oliveira
João Batista Teófilo Silva
Juliana Magalhães Linhares
Raimundo Alves de Araújo
Regina Celi Fonseca Raick
Valéria Aparecida Alves

Revisão

Danilo Ribeiro Barahuna

Diagramação e capa

João Batista Rodrigues Neto

Imagem da capa

Nice Firmeza (1921-2013).
Sem título. Bordado plicromado.
Década de 1970.

Catálogo

Leolph Lima da Silva - CRB3/967



Associação Nacional de História - Seção Ceará
CNPJ - 23.533.584/0001-66

Conselho Editorial da ANPUH-CE

EDITOR-CHEFE

Tito Barros Leal (UVA)

EDITORA ADJUNTA

Cláudia Freitas de Oliveira (UFC)

CONSELHO CONSULTIVO

Historiadores

Flocel Sabaté (Universitat de Lleida – Espanha)

Francisco Contente Domingues
(Universidade de Lisboa – Portugal)

Hugo Roberto Basualdo Miranda

(Universidad Nacional de San Juan – Argentina)

Júnia Ferreira Furtado (UFMG – Brasil)

Márcia Maria Menendes Motta (UFF – Brasil)

Maria Leonor Cruz (Universidade de Lisboa – Portugal)

Áreas Afins

Antonio Méndez Madariaga, Arqueologia
(Universitat de Barcelona – Espanha)

Eduardo Diathay Bezerra de Menezes, Ciências Sociais
(UFC – Brasil)

Francisco Auto Filho, Filosofia e Jornalismo (UECE – Brasil)

Roberto Pontes, Letras (UFC – Brasil)

CONSELHO CIENTÍFICO

Historiadores

Ana Alice Miranda Menescal

Ângelo Adriano Faria de Assis (UFV)

Helena Amália Papa (UNIMONTES)

Lara de Castro (UNIFAP)

Maria Lucélia de Andrade (URCA)

Mariana Albuquerque Dantas (UFRPE)

Pedro Parga Rodrigues (UFRJ)

Raquel de Fatima Parmegiani (UFAL)

Ticiane de Oliveira Antunes (IES Particular)

Áreas Afins

Elizabeth Dias Martins, Letras (UFC)

Emanuel Pedro Martins Gomes, Letras (UESPI)

Francisco Wellington Rodrigues Lima, Letras (IES Particular)

Manoel Fernandes de Sousa Neto, Geografia (USP)

Marcos Paulo Torres Pereira, Letras (UNIFAP)

Nilo César Batista da Silva, Filosofia (UFCA)

C968 Cultura (dita) popular: desafios e possibilidades para a História. / Tito Barros Leal, Ana Alice Menescal. (Organizadores). – Sobral, CE: Sertão Cult, Anpuh-CE, 2021.

208p.

ISBN: 978-85-67960-50-0 - papel
ISBN: 978-85-67960-51-7 - e-book - pdf
Doi: 10.35260/67960517-2021

1. História. 2. Cultura Popular. 3. Folclore. 4. Oralidade. I. Leal, Tito Barros. II. Menescal, Ana Alice. III. Título.

CDD 907.2



Este e-book está licenciado por Creative Commons

Atribuição-Não-Comercial-Sem Derivadas 4.0 Internacional

Para
Gilmar de Carvalho,
de todos,
por tudo.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	7
INTRODUÇÃO.....	11
REDESCOBRINDO A CULTURA POPULAR – 1959-2019.....	23
Peter Burke	
QUATRO SÉCULOS DE LEITURAS POPULARES.....	41
Roger Chartier	
A PERIPÉCIA DA SANTA: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil.....	63
Tito Barros Leal Ana Alice Menescal	
ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS: considerações sobre a emergência do conceito de cultura popular no Brasil.....	97
Manoel Carlos Fonseca de Alencar	
NARRATIVAS ORAIS COMO FONTE PARA UMA HISTÓRIA DA CULTURA POPULAR.....	121
Américo Souza	
“QUE AONDE EU NÃO POSSO IR É ONDE MEU IMPROVISO ALCANÇA”: Cantoria e Artimanha da(s) cultura(s) popular(es) em “tempos difíceis”.....	143
Francisco José Gomes Damasceno	
O BALANCEIO E A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: entre a memória e a história.....	169
Ana Luiza Rios Martins	
MÚSICA E CULTURA POPULAR: uma perspectiva etnomusicológica...187	
Pablo Garcia da Costa	

APRESENTAÇÃO

VII SEMINÁRIO PET – HISTÓRIA E MEMÓRIAS

A presente obra é resultado do esforço coletivo dos alunos, bolsistas e voluntários que compõem o grupo PET – História da Universidade Estadual Vale do Acaraú (Sobral-CE). É, também, derivação direta dos trabalhos realizados no VII Seminário PET – *Cultura (dita) Popular: desafios e possibilidades para a História*, realizado entre 16 e 19 de setembro de 2019 e que contou com a participação de professores, alunos e grupos artísticos de diversas Universidades do Ceará e além. Aqui está, portanto, este volume, marco na nossa formação acadêmica e, certamente, uma das maiores alegrias entre as experiências como petianos e petianas.

Os quatro dias do VII Seminário PET foram marcados por atividades diversas. Minicursos, simpósios temáticos, conferências e mesas-redondas compuseram o programa dos trabalhos e ajudaram a refletir sobre os problemas teóricos e metodológicos de um campo fértil, mas de difícil domínio: a *cultura popular*.

As atividades desenvolvidas ao longo do VII Seminário PET aproximaram graduandos, pós-graduandos e professores de História e áreas afins. Nas conferências e mesas-redondas, conhecimentos foram aprofundados e debates sobre as pesquisas desenvolvidas em torno da temática da Cultura (dita) Popular foram

ampliados graças à oportunidade de diálogo direto com variados campos de investigação proporcionada pelo encontro.

Estamos certos de que o VII Seminário PET conseguiu oferecer, a cada participante do evento – também a nós mesmos –, a oportunidade do amadurecimento da formação histórica por meio de reflexões interdisciplinares que permitiram a aproximação entre teoria e prática com vistas a um maior entendimento do que venha a ser a cultura (dita) popular. Também cremos ter contribuído para o fortalecimento da reflexão sobre o ofício do historiador, na medida em que levamos a lida historiográfica para fora dos muros da Universidade e nos colocamos em diálogo direto com a cidade e seus atores. Este ato, aliás, parece ter gerado oportunidade ímpar de ampliação do debate em torno do patrimônio cultural local e regional.

As apresentações culturais incluídas na programação deram ainda mais beleza e sentido às reflexões levantadas, alegrando espíritos com o prazer da contemplação das artes e com a poesia da vida daqueles que, adornados de identidade própria, fizeram-se rica resistência e voz do (dito) popular.

O evento todo exigiu muito empenho e dedicação do grupo PET que, sob a tutoria do Prof. Dr. Tito Barros Leal, recebeu todo o auxílio e preparação necessários para o bom desenvolvimento dos trabalhos. Desse modo, apesar das adversidades e desafios que a rotina nos impôs com desgastes físicos e psicológicos, conseguimos avançar e perceber a mutação de campos de tensões em espaço de reformulação e solidificação das relações interpessoais dentro do grupo. Assim, ressignificadas, as dificuldades enfrentadas foram somadas ao nosso crescimento como uma equipe bem articulada, firmada no entendimento da coletividade. Unidos e reunidos crescemos em todos os momentos e seguimos juntos na lida acadêmica, vivendo a Universidade para além da sala de aula e fazendo da História uma atividade pública.

Temos a certeza de que o VII Seminário PET foi uma grande experiência de amadurecimento, tanto pessoal como profissional. Nós, futuros historiadores e historiadoras, precisamos atuar com autonomia diante dos desafios que estão por vir e, mais importante ainda, precisamos agir como sujeitos politicamente conscientes e, cremos, o VII Seminário PET nos ajudou a amadurecer essas questões. Levar para o público universitário e para a sociedade em geral nossa reflexão histórica (ética, política e estética) sobre o tema proposto e apresentar os resultados de nossas leituras, estudos, debates e aprofundamentos sobre o universo da cultura (dita) popular foi um marco incontestado de amadurecimento da turma do PET História UVA.

O tema escolhido para o evento explode em significados e importância. Em tempos tão tenebrosos, em que a tentativa de apagar o passado, enterrar memórias e negar a história tem ganhado força e vem sendo deliberadamente defendida por discursos de poderosos; numa época em que a cultura brasileira tem sofrido tantos ataques e desrespeitos; e diante de revisionismos rasteiros, negacionismos cegos, embrutecimento social e falência do debate político, o que mais vemos é o esfacelamento das relações entre os indivíduos. O passado se esfuma, pouco a pouco, e, conseqüentemente, o presente vai perdendo o sentido. Nossa pretensão, portanto, foi deixar evidente a importância da memória e da Cultura (dita) Popular para a sociedade e, para isso, nosso instrumento foi a ciência histórica.

A experiência do VII Seminário PET possibilitou materializar a História, aproximando-a de cada indivíduo que pôde participar dos trabalhos. Todos e todas foram, naquele momento, agentes conscientes de suas funções na sociedade. Juntos e juntas cooperamos com a valorização da identidade e, conseqüentemente, para o fortalecimento de uma resistência em torno das nossas práticas culturais.

Sem dúvidas, acreditamos que as discussões estabelecidas ao longo das atividades desenvolvidas foram de grande valia para o

debate sobre as relações entre História, Memória, Esquecimento, Cultura e Patrimônio, buscando compreender o que caracteriza as manifestações culturais e como a cultura se liga ao *nós*.

O VII Seminário PET foi experiência enriquecedora, transcendendo o domínio do científico e acessando dimensões que somente saberes e fazeres práticos podem ensinar. Foi uma honra e um prazer receber os professores e professoras e ouvi-los(las) em cada atividade. O mesmo dizemos sobre a oportunidade de ouvir e ver a Banda de Música Municipal de Catunda, o grupo de Dramistas dos Tucuns de Tianguá, liderado pela Mestre Ana Maria da Conceição, o Trio Arupemba e o Ballet Folclórico Sal da Terra. Da união entre teoria e prática, a constatação da riqueza de significados da Cultura (dita) Popular.

Por toda a realização do VII Seminário PET e por tudo que conseguimos alcançar com ele, podemos afirmar, sem erro, que cumprimos o nosso objetivo e, agora, encerrando os trabalhos, trazemos a público este volume. Que ele seja semente de muitas reflexões e gere novos frutos para que a cultura (dita) popular sempre se mantenha viva e dinâmica.

Grupo PET-História - UVA

Amanda Viana Sousa; Antônia Daniela De Sousa; Antônia Dnara da Costa Nascimento Lima; Antônio Edgley Furtado Sousa; Antônio Gustavo Vasconcelos Rodrigues; Adelaide Duarte Azevedo; Bárbara de Alencar Gregório de Oliveira; Denilson José Damasceno; Dayane Maranhão de Lima; Isabella Araújo Brito; Edinaldo Goncalves Nunes Junior; Francisco Antônio do Carmo De Abreu; Joyce Maria Silva Mendes; Luana Ferreira Vitorino; Luiz Eduardo Ferreira Santana; Maria Clara Teles Dourado De Aragão; Wagner Cavalcante Farias.

INTRODUÇÃO

E aqui está nosso livro.

Pronto, acabado. Construído a muitas mãos, coordenado a duas cabeças. Um livro de muitos, coletivo, plural, tal como deve ser o pensamento humano.

Nele registramos reflexões importantes sobre manifestações culturais que, há um tempo, certamente estariam fixadas no território dos *folcloristas*, mas que, com o passar dos anos e o amadurecimento das pesquisas, acabaram se transmutando em objetos dos estudos da chamada *cultura popular*. Tal conceito, entretanto, não nos parece satisfatório para dar conta da complexidade dessa especificidade da produção cultural humana. Neste sentido, preferimos interpor os termos com um “dita” entre parêntesis separando o conceito em partes e ressaltando certa impropriedade na sua aplicação.

Registrado como *cultura (dita) popular*, o termo impõe franco questionamento sobre o sentido de *popular*, ao passo que exige reflexão mais cuidada sobre o termo cultura, além de nos fazer atentar sobre o par ordenado *popular/erudito*, que, aliás, sempre nos pareceu muito forçoso, posto ser difícil mensurar, na cartografia das culturas, limites bem balizados entre esses dois campos da sapiência humana.

Tal problema nos impõe reflexão sobre o ineditismo das manifestações culturais. Roberto Pontes já lecionou reiteradas vezes

não haver nada de verdadeiramente original na cultura. Partidários da moderação, preferimos relativizar esse mantra da teoria da residualidade, criada e defendida pelo citado autor. Assim, apesar de menos assertivos, mantemos a essência da ideia afirmando não haver quase nada de original na cultura humana.

*Nanos gigantum humeris isidentes*¹, insistia Bernardo de Chartres, filósofo do século XII, muito pouco lembrado nos correntes dias. Sua máxima, por outro lado, permaneceu, apesar de muitas vezes ser atribuída ao famoso físico inglês Isaac Newton, ativo entre os séculos XVII e XVIII.

Vejam só que exemplo!

Havia um tema que, despregado de seu criador original, foi apensado a outro alguém. Consciente ou inconscientemente, o novo autor não referencia o original. O tema se transmuta, renovando sua potência.

Cientes dos riscos daquilo que Marc Bloch definiu como “obsessão das origens”, cremos ser necessário ir mais além à questão. Retornando e retornando na história, prescrutando outras paragens, desvendando diferentes formas de dizer e pensar, encontramos, ainda mais distante no tempo, a baseada metáfora acima apresentada.

Assim, poderíamos vincular o pensamento de Bernardo de Chartres, apenas à guisa de ilustração, com a expressão *experto credite*², encontrada em Virgílio (*Eneida*, 11, 283), Ovídio (*Ars Amatoria* 3, 511) e Sêneca (*Tiestes*, 81). A referida locução, por seu turno, parece derivar de passagem colhida n’*Andrômaca* (v683 s) de Ésquilo, ἡ δὲ ὀμιλία πάντων βροτοισι γίγνεσθαι διδάσκαλος³, que, por sua vez, recorda o pensamento de Alcmano (atualmente repousado no fragmento 125), πῆρά τοι μαθήσιος ἀρχά⁴. E assim

1 Anões sentados sobre ombros de gigantes.

2 Confiai em quem tem experiência.

3 Para os mortais, a experiência é a mestra de tudo.

4 A experiência é o início do conhecimento

poderíamos seguir, até quem sabe alguma pintura rupestre, ancestralíssima da máxima aqui focada.

Mas qual o motivo desse pequeno excursão?

Parece-nos importantíssimo fixar a certeza de que a cultura é uma complexa rede de conexões, diretas ou indiretas, entre os pensamentos de muitos e tantos que, constantemente conclamados, ajudam a pensar sobre o mundo e possibilitam as mais variadas formas de expressão.

Organizados em sequência reversa, definidos seus autores e lidos em conjunto, os apotegmas possibilitam uma configuração singular dos sujeitos, objetos e significações derivados do conhecimento sintetizado por Bernardo de Chartres. Além disso, abrem espaço para o exame de práticas discursivas e não discursivas derivadas da construção de um saber coletivo dinâmico, sempre pronto à revisão e reconstrução, adaptando-se às novidades dos tempos, fazendo-se contemporâneo em todas as épocas ou, nos termos da teoria da residualidade, cristalizando-se.

Portanto, não se trata de buscar, ao arrepio da orientação blochiana, as origens da metáfora. O exercício acima exposto está fixado nas orientações metodológicas de Michel Foucault (1979). Rápida e resumidamente apresentamos uma genealogia para a sentença de Bernardo de Chartres, não sua origem. Aliás, eis um reforço (chistoso, dirão alguns) na defesa de que, em cultura, quase nada é original. Refletindo sobre uma antecipação da ideia de genealogia proposta por Michel Foucault, Jacques Le Goff escreveu (2003, p. 203): “sem que a palavra existisse em Marc Bloch, mas a ideia ali estava, é a genealogia”.

Influência, apropriação, hiperxtualidade ou simplesmente acaso?

Côncios ou não dos gigantes que nos carregam nas costas, estamos sempre (re)elaborando uma rotina de pensamentos que sempre

farfalha, e às vezes falha, e às vezes calha. Eles nos envolvem numa malha, organizam nossa talha e, de migalha em migalha, compõem nosso entendimento da vida e do mundo até o dia da mortalha.

Assim, muito do que se julga erudito teve sua origem no popular, e em sentido inverso, muito do que hoje é popular, um dia foi erudito.

As *Bachianas Brasileiras* são exemplos disso. Escritas por Heitor Villa-Lobos entre 1930 e 1945, as nove peças que compõem o conjunto da obra buscavam harmonizar elementos do universo musical brasileiro, tido como popular, com a estética musical erudita de J. S. Bach.

Talvez tomado por um tardo-romantismo ou, quem sabe, influenciado pelo pensamento antropofágico de 1928, fato é que a proposta “neo-barroca” de Villa-Lobos pode ser vista como paradigmática no concernente ao estabelecimento de uma simbiose qualificada entre as duas dimensões tão constantemente cindidas entre si nas análises sobre a cultura.

Gostaríamos de chamar atenção para a *Bachianas Brasileiras* n. 2. Composta em 1933, a peça foi escrita para orquestra de câmara e organizada em 4 movimentos: um prelúdio em adagio/andantino, *O Canto do Capadócio*; uma ária em largo, *O Canto da Nossa Terra*; uma dança em andantino moderato, *Lembrança do Sertão*; e uma tocata em un poco moderato, *O Trenzinho do Caipira*.

Os títulos dos movimentos são reveladores da proposta estética de Villa-Lobos e, apenas para poupar o leitor de uma consulta ao dicionário, indicamos uma acepção menos corrente para *capadócio*, normalmente entendido como charlatão ou trapaceiro, mas aqui usado como sinônimo de seresteiro.

Para uma rápida observação, destacaremos agora o último movimento, de certo o mais conhecido da peça e, sem medo de errar, a composição mais conhecida de Villa-Lobos. Com pouco mais de cinco minutos, a música nos envolve em um cenário vivo de

imagens e sons próprios de uma viagem de trem pelo interior do brasileiro. Difícil traduzir a potência imagética d'O *trenzinho do caipira*. Somente um poeta de reconhecida grandeza para auxiliar nesse trabalho, portanto, seguiremos com Ferreira Gullar que, em seu livro *Poema Sujo* (1975, p. 21), fixou letra para a música. Vejamos pequeno trecho:

Lá vai o trem com o menino
 Lá vai a vida a rodar
 Lá vai ciranda e destino
 Cidade noite a girar
 Lá vai o trem sem destino
 Pro dia novo encontrar
 Correndo vai pela terra, vai pela serra, vai pelo mar
 Cantando pela serra do luar
 Correndo entre as estrelas a voar
 No ar, no ar, no ar...

Imagens simples, como simples é a melodia.

Em 1985, Egberto Gismonti gravou um álbum todo dedicado a Villa-Lobos e, como não poderia deixar de ser, incluiu uma versão sua para o *Trenzinho*. Valendo-se dos recursos tecnológicos tão bem explorados em seu trabalho, Gismonti adicionou à música de Villa-Lobos — talvez seja mais justo dizer que fez imanar —, dentre outros elementos, o aboio solitário do sertanejo, o mugido das vacas, o som do mar, o latir de cachorros, o chilrear dos pássaros... Toda uma paisagem sonora absolutamente acessível ao universo social, independente se popular ou não.

A paleta de sons explicitada por Gismonti e a simplicidade poética registrada por Gullar já estavam na música. Embora envolvidos numa tessitura erudita fortemente influenciada pelo contraponto tipicamente bachiano, por elementos do impressionismo, tão caros a Debussy, ou mesmo por uma sonoridade forte e marcada, como a registrada em Stravinsky, os elementos (ditos)

populares foram a base do trabalho do maestro brasileiro. Daí que poderíamos dizer que a obra de Villa-Lobos faz parte de uma cultura (dita) erudita.

Distinguir erudito e popular sempre foi tarefa muito difícil, e este trabalho ganha contornos ainda mais sinuosos a partir do surgimento da chamada indústria cultural e do estabelecimento de um novo tipo de popular, que já não está estritamente vinculado aos estratos mais baixos da sociedade, ou a uma suposta “essência” das formas originais de determinados grupos sociais. Assim, já faz algum tempo que o fenômeno do popular pode ser associado ao da cultura de massa.

Poderíamos estender essa leitura sobre o mundo do cinema e os casos dos universos cinematográficos da Marvel e da DC comics, ou mesmo, e ainda na esfera da sétima arte, refletir sobre a franquia Star Wars como potência pop. Não o faremos, entretanto, para não encompridar esse prefácio, pois ainda nos cabe apresentar, mesmo que sumariamente, os textos guardados para o leitor.

Em todo caso, pensamos ter lançado luzes sobre os motivos de termos adotado a reconfiguração do termo. Cultura (dita) popular porque toda cultura emana do povo e para ele retorna, sempre. Dito noutros termos: todas as culturas, cedo ou tarde, são populares, mesmo as (ditas) eruditas.

Mas passemos aos textos aqui reunidos, estes sim merecem nossa atenção. Eles também nos ajudam a refletir sobre esse debate. Focam o problema pela chave da *transformação* desconstruindo a velha ideia, ainda muito presente na sociedade, de que a cultura popular é fixa, imóvel, inalterável. Ao mesmo tempo, as reflexões aqui organizadas contribuem, sobremaneira, para pensarmos as relações da História com a cultura (dita) popular. Buscamos compreender os desafios e as possibilidades de se trabalhar com o conceito na dimensão da ciência de Clio.

Por isso mesmo, o livro segue uma ordenação lógica na sua construção. O primeiro texto, *Redescobrimento da cultura popular – 1959-2019*, assinado por ninguém menos que Peter Burke, propõe uma análise histórico-histórica sobre o tema. Burke analisa a trajetória do entendimento de cultura popular ao longo de 60 anos, pensando questões como a aproximação da história e da antropologia e as consequências mútuas advindas desse movimento. Durante esse processo de redescoberta, Burke aponta as publicações de nomes importantes para os estudos sobre cultura popular, como Eric Hobsbawm, E. P. Thompson, Robert Mandrou, Julio Caro Baroja, Mikhail Bakhtin, para citar apenas alguns. Importante questão apontada no texto é o inicial desinteresse de intelectuais sobre questões relativas à cultura popular. O interesse pelo *não culto* era visto como indigno. O texto é uma reflexão profunda, um passeio pela história da história e do pensamento sobre a cultura popular.

Em seguida, temos o texto *Quatro séculos de leituras populares*, de outro expoente da historiografia ocidental, Roger Chartier. O foco aqui são as apropriações realizadas por populares da Espanha, por volta do século XVI, do instrumento da leitura e da cultura (dita) erudita, ressignificando práticas de escrita e redefinindo a cultura letrada de toda uma sociedade. Cultura erudita, cultura popular, indústria de impressos, relações sociais e outras questões estão sintetizadas com profundidade no texto do historiador francês.

A conexão Europa-Brasil se dá no texto *A peripécia da Santa: Uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil*, escrito a quatro mãos por Tito Barros Leal e Ana Alice Menezes. Os autores analisam as narrativas em torno da Santa colhidas, além e aquém mar, com fito a compreender as mutações em torno da personagem e sua cristalização no saber (dito) popular brasileiro. Numa leitura comparativista entre o romance de Santa Iria e sua lenda áurea, o texto faz uma viagem de longa duração

na História, percorrendo desde o século VII até o XXI para tentar compreender os processos metamórficos que permitiram a persistente existência deste fragmento de saber antiquíssimo fixado em solo brasileiro.

Manoel Carlos Fonseca de Alencar contribuiu com *Românticos e Folcloristas: considerações sobre a emergência do conceito de cultura popular no Brasil*. O texto afirma a presença dos estudos relativos à cultura popular desde que o Brasil começou a ser pensado como nação. É importante destacar que Manoel Carlos Alencar introduz seu texto destacando a condição do Brasil, enquanto nação em formação, regida por um Estado que a antecedia e, portanto, estabelecia limites artificiais para o território, bem como para a cultura do lugar. Assim, o Brasil encaixou-se na linha de pensamento defendida por Benedict Anderson, ou seja, uma “comunidade imaginada”, com características limitativas de uma nacionalidade forçada e forjada.

Américo Souza, em *Narrativas orais como fonte para uma história da cultura popular*, apresenta análise relativa à complexidade da utilização dos conceitos de *cultura* e de *cultura popular*. Ao referir-se aos historiadores Ginzburg, Thompson, Burke e Chartier, o autor destaca o distanciamento da perspectiva folclorista quando lidamos com a cultura popular, questão coincidente nas argumentações dos quatro historiadores referidos. Dessa forma, a cultura popular pode ser entendida como construção histórica e o historiador pode se aproximar do sujeito histórico.

Em seu “*Que aonde eu não posso ir/ É onde meu improviso alcança*”: *Cantoria e Artimanha da(s) cultura(as) popular(es)*”, Francisco José Gomes Damasceno realiza criteriosa análise acerca da cantoria nordestina, identificando a cantoria como *entre-lugar*, marcada pelo tradicional improviso e fazendo uso dele para sua própria adaptação e reestruturação como meio de resistir e se reinventar enquanto tradição. Francisco Damasceno denomina *ar-*

timanha(s) essa capacidade de manter viva a tradição da cantoria ultrapassando todos os desafios que surgiram ao longo dos anos.

O balanceio e a construção da categoria música popular brasileira: entre a memória e a história, de Ana Luiza Rios Martins, aborda a influência da imprensa na formação do nacionalismo musical brasileiro. A categoria música popular brasileira começou a ser utilizada na imprensa em 1940, ao mesmo tempo em que houve uma tentativa de colocar o samba no patamar de tipo musical representante da nacionalidade, sendo considerado manifestação musical autêntica, e não regional. Foi a partir do sucesso do samba que a *música nortista* despontou, popularizando-se e ganhando espaço na imprensa. A autora faz referência a nomes importantes do meio musical, como Lauro Maia, Paurilo Barroso, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, ressaltando as disputas entre os três gêneros musicais: samba, balanceio e baião; mas também o convívio entre cultura hegemônica e cultura popular evidenciados nessa coexistência e disputa de espaço de mercado.

Música e Cultura Popular: uma perspectiva entomusicológica finaliza o livro. O texto é assinado pelo músico Pablo Garcia Costa e apresenta uma proposta de análise da Cultura (dita) Popular por meio da instigante pergunta: o que é música? O artigo de Pablo Garcia da Costa indica para o leitor uma série de questões que envolvem não apenas a compreensão do conceito de música, mas fundamentalmente o entendimento de que não há uma definição fechada. Para o autor, a música se define a partir de um sistema complexo que envolve os sentidos do indivíduo e da sociedade, assim como aspectos culturais amplos que podem nos conduzir a novas formas de refletir sobre as ideias de cultura popular (ou dita popular), folclore, moderno, erudito, entre tantos outros.

Para finalizar, importa dizer que todos os autores aqui reunidos contribuíram, direta ou indiretamente, para a construção do VII Seminário do PET História UVA. Peter Burke e Roger Chartier,

dentre outras referências da historiografia ocidental, foram leitura obrigatória dos alunos e das alunas do PET para construção de entendimento mais qualificado sobre cultura popular e, por isso, foram convidados pelo tutor do PET, Prof. Tito Barros Leal, para contribuir com este volume, ao que aceitaram com a gentileza e boa disposição que lhes são características enviando seus originais.

Os demais autores aqui compilados participaram com falas no VII seminário PET. Assim, Manoel Carlos Fonseca de Alencar e Francisco José Gomes Damasceno participaram da mesa *Letras, cantorias, poesias e dizeres: a poesia (dita) popular em debate*. A mesa contou ainda com a participação de Antônio Zilmar da Silva, cujo texto, infelizmente, não pôde ser colhido para este livro.

Ana Luiza Rios Martins e Pablo Garcia da Costa foram as atrações da mesa *Sobre música e dança (ditas) populares: teorias, métodos e fontes para a História e parcerias*. Já Américo Souza nos ofereceu a fala de encerramento do Encontro.

A todos e todas que se envolveram no projeto do Seminário e no livro, nosso muito obrigado!

Não poderíamos encerrar esse prefácio sem oferecer os mais sinceros agradecimentos a Flocel Sabaté, professor da Universitat de Lleida, que abriu as atividades do Seminário com a palestra *Cultura popular y religión en la baja edad media hispánica*. Dono de uma simpatia ímpar e humildade absoluta, Sabaté nos presenteou com sua presença no Seminário, arcando ele próprio com as despesas dessa viagem e vindo desde Lleida, na Espanha, até Sobral.

Peço licença, agora para escrever em primeira pessoa.

Havia eu mesmo, Tito, feito convite a Flocel Sabaté para que viesse fazer a abertura do VII Seminário PET. À época do convite, eu realmente cria que conseguiria verbas para trazer o convidado. Foi então que os cofres fecharam, as verbas minguaram e em nada mais pude fazer para arcar com os custos da vinda de Sabaté.

Como havia viagem minha marcada para Lleida para participar do *IX Internacional Medieval Meeting Lleida*, organizado pelo próprio Flocel Sabaté, preferi apresentar-lhe pessoalmente a triste notícia.

Ao ouvir da nossa impossibilidade, Sabaté simplesmente afirmou: “sei pelo que o Brasil e, em particular, a ciência brasileira, estão passando. Não se preocupe, Tito, eu participarei do encontro com vocês em Sobral. É o mínimo que posso fazer para ajudar os colegas do Brasil”.

Entendemos justo fazer o registro por dois motivos: o primeiro, para registrar o agradecimento público a Flocel Sabaté, publicizando sua gentileza extrema; e o segundo, é para deixar claro que nenhum governo de ocasião conseguirá impossibilitar os trabalhos dos pensadores brasileiros. A Universidade Pública resistirá sempre, lastreada nas bases da ciência, sustentada pela força da pesquisa qualificada e amparada pela solidariedade de todos e todas que compreendem o que significa o livre pensar.

Tito Barros Leal
Ana Alice Menescal

REDESCOBRINDO A CULTURA POPULAR 1959-2019¹ ²

Peter Burke

O tema dessa apresentação é historiográfico. Trata-se do surgimento do interesse por estudiosos de disciplinas distintas, incluindo a História, sobre a cultura popular nos últimos 60 anos. Chamaria esses anos de *era do redescobrimento* da cultura popular, já que o primeiro descobrimento, por membros da classe média, como Johann Gottfried Herder e os Irmãos Grimm, ocorreu há mais de dois séculos, no final do século XVIII e início do século XIX (BURKE, 1978, cap. 1).

Já a segunda fase não contou apenas com trabalhos de historiadores. Sociólogos, folcloristas, antropólogos e estudantes de literatura também trouxeram suas colaborações.

A contribuição dos estudiosos da literatura merece destaque justamente porque era menos previsível em uma disciplina que, por tanto tempo, estava focada nos “clássicos”. Na Grã-Bretanha, por exemplo, dois críticos literários, Raymond Williams e Richard Hoggart, desempenharam um papel precursor no estabelecimento dos Estudos Culturais, que sempre se concentraram na cultura

1 Este artigo é uma ampliação de uma palestra que ministrei no IX Congresso de História Social, em Oviedo, Astúrias (Espanha), em novembro de 2019.

2 Tradução do Inglês: Emanuel Pedro Martins Gomes e Tito Barros Leal.

popular. Nos EUA, a maioria dos artigos do *Journal of Popular Culture*, pelo menos nos primeiros anos e a partir de 1967, foi escrito por professores ou ex-professores de literatura, vistos por seus colegas mais conservadores como renegados (LOHOF, 1973). Na Itália, uma das principais figuras do estudo da cultura popular foi Piero Camporesi, professor de italiano na Universidade de Bolonha e autor de uma série de livros sobre o assunto, incluindo um estudo do poeta Giulio Cesare Croce do século XVII (CAMPORESI, 1976).

Aqui, gostaria de apresentar a história dessa redescoberta em seu contexto, ou melhor, em seus diversos contextos — social, político e cultural —, examinando as três dimensões de sua cronologia, geografia e sociologia. Seguindo o famoso conselho aos historiadores, por parte de Michel de Certeau, de falar sobre de onde estamos falando, devo confessar, neste ponto, que fui testemunha e participante de um movimento que agora estou tentando ver através dos óculos de historiador. Espero que os leitores não julguem essa ênfase no testemunho pessoal como algo excêntrico ou egocêntrico.

O ano de 1959 foi escolhido como ponto de partida, não apenas porque este IX Congresso ocorreu exatamente 60 anos depois, mas também porque foi o ano em que Eric Hobsbawm publicou dois livros sobre cultura popular que se tornariam famosos: um é *Rebeldes Primitivos* e o outro é *História Social do Jazz* (HOBSBAWM, 1959a, 1959b)³. No primeiro caso, ele observou em sua introdução que “os historiadores, sendo educados e homens da cidade, até há pouco tempo, simplesmente não fizeram esforços suficientes para entender as pessoas que são diferentes deles” (HOBSBAWM, 1959a). No segundo caso, o autor colocou seu estudo no contexto das “artes praticadas e apreciadas pela massa do

3 O leitor atento perceberá que os títulos aqui apresentados estão em português, diferentemente do que se poderá ver nas referências bibliográficas, onde estão registrados conforme o texto original em inglês. Somente adotamos essa estratégia para títulos com tradução estabelecida pelas editoras de língua portuguesa. N.T.

povo”, fazendo referência, por exemplo, a um livro sobre flamenco de Fernando el de Triana (1935).

Na Grã-Bretanha, outra data importante foi 1963, quando Edward Thompson publicou seu clássico *A Formação da Classe Operária Inglesa* (THOMPSON, 1963), com a agora famosa reivindicação de “resgatar” artesãos e operários da “enorme condescendência da posteridade”.

Na França, o estudo de Robert Mandrou sobre a cultura popular dos séculos XVII e XVIII apareceu em 1964, com base nos livretos baratos conhecidos como *Bibliothèque Bleue*, publicados em Troyes em Champagne, encadernados em papel azul e distribuídos por andarilhos na zona rural. Observando a importância dos títulos religiosos e também dos romances de cavalaria, Mandrou descreveu o objetivo dos livros como “escapista” (*littérature d'évasion*) e como encorajadores do *conformismo social*. Em 1965, surgiram mais dois estudos que se tornaram clássicos. Em um extremo da Europa, Júlio Caro Baroja publicou estudo sobre o carnaval; num outro extremo, o livro de Mikhail Bakhtin sobre o universo carnavalesco de Rabelais finalmente se realizou (ele havia escrito a maior parte nos anos 1940). Caro Baroja deu prosseguimento ao seu livro sobre o carnaval ao publicar volume dedicado à literatura espanhola de cordel, o equivalente da *Bibliothèque Bleue* (CARO BAROJA, 1969).

Tanto Hobsbawm quanto Thompson abordaram a cultura popular a partir da perspectiva da história social. Na década de 1970, no entanto, a aproximação entre historiadores e antropólogos, para quem “cultura” significava todo um modo de vida, ajudou a minar a antiga distinção entre história social e cultural. O termo desajeitado, mas útil, “história sociocultural” entrou em uso, pelo menos em inglês e francês, para descrever uma nova abordagem não apenas da história da cultura popular, mas também da história em geral.

Nesse ponto, podemos nos lembrar de que, à medida que o presente muda, vemos o passado sob novos ângulos. Para explicar o aumento do interesse na história da cultura popular, nas décadas de 1960 e 1970, é necessário a colocarmos em seu devido contexto, ou mais exatamente, em três contextos diferentes: historiográfico, social e político.

Na história interna da historiografia, os estudos da cultura popular têm seu lugar como parte de um tipo de pacote de formas da história, todas desenvolvidas como uma reação ao predomínio da história política tradicional. Os entusiastas da história da cultura popular também se interessaram pela história social, a história da vida privada (em alemão, *Alltagsgeschichte*) e a micro-história. Eles escreveram o que os historiadores britânicos chamaram de “história vista de baixo”, enquanto os falantes de espanhol falavam da *historia de los vencidos* e os italianos da *storia delle classi subordinate*.

Permitam-me agora voltar ao contexto social dessa redescoberta. Falando agora como testemunha, lembro-me de uma divisão clara entre duas culturas na Grã-Bretanha da minha infância na década de 1940 e no início da década de 1950. A “alta cultura” era associada à classe média (mais exatamente a uma fração dessa classe), enquanto a “baixa cultura” era associada à classe trabalhadora. Os contrastes eram claros: música clássica *versus* música pop; romances sérios *versus* “*pulp fictions*”; “cinema de arte” *versus* Hollywood. No rádio, a BBC oferecia o *Third Programme* aos intelectuais e o *Home Service* e o *Light Programme* a todos os demais.

Nas universidades britânicas da década de 1950, estudos sobre o que era considerado “não culto” (*lowbrow*) e formas de arte de esquerda, tais como histórias em quadrinhos, música pop e até jazz ou cinema, foram tratados como indignos de pesquisas acadêmicas por uma geração mais antiga de estudiosos. Nessa época, quando um historiador britânico escreveu sua dissertação sobre um movimento popular na Revolução Francesa, um de seus exa-

minadores – Sir Lewis Namier – perguntou: “Por que você se importa com esses bandidos?” (COBB, 1970). Não é surpresa saber que os rebeldes primitivos de Hobsbawm, com sua famosa discussão sobre o bandido social, originaram-se em um curso de palestras na Universidade de Manchester — mas no Departamento de Antropologia, e não no Departamento de História (presidido por Namier). É igualmente surpreendente que Hobsbawm, que ainda não era professor titular em 1959, tenha publicado seu livro sobre jazz sob o pseudônimo de “Francis Newton” (Frankie Newton, 1906-54, era um trompetista comunista negro americano).

No que diz respeito à política, os estudiosos interessados na história da cultura popular e nos tópicos associados eram geralmente da esquerda, em contraste com o século XIX, quando vários estudiosos conservadores estudaram o que chamavam de “folclórico”, um aspecto da idealização da sociedade rural estudada por Jorge Uría (2005). Apesar do pequeno tamanho do Partido Comunista na década de 1950, seu Grupo de Historiadores incluía alguns dos principais da ciência de Clio da época, destacando-se Hobsbawm e Thompson, além do medievalista Rodney Hilton e meu amigo Raphael Samuel, fundador do *History Workshop* e advogado carismático do que ele chamou de “História do Povo”. É desnecessário dizer que essa associação com o Partido Comunista apenas confirmou os preconceitos dos historiadores conservadores contra o estudo do “Povo”.

Como os Estudos Culturais, a história da cultura popular começou a florescer na Grã-Bretanha nas décadas de 1960 e 1970, sob a égide da Nova Esquerda, um grupo que incluía Raymond Williams, Edward Thompson, Raphael Samuel e o sociólogo Stuart Hall, diretor do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos na Universidade de Birmingham – embora, como Michel de Certeau na França, ele fosse um crítico ferrenho da ideia de cultura “popular” (HALL, 1981).

Nessa época, em outros países, havia elos semelhantes entre a política de esquerda e o interesse pela cultura popular. Nos EUA, penso em Natalie Davis. Na França, Robert Mandrou e Robert Muchembled (1978) eram da esquerda e, por um curto período de tempo, por mais surpreendente que pareça agora, foi Emmanuel Le Roy Ladurie (1982). Na Itália, o interesse pela cultura popular por parte de Carlo Ginzburg (1976) e outros foi associado à admiração por Antonio Gramsci e à sua preocupação com o que ele chamou de *classes subalternas* (CIRESE, 1973). Na Índia, o movimento dos anos de 1980, conhecido como “Estudos Subalternos” — em homenagem a Gramsci — e liderado pelo historiador bengali Ranajit Guha, ofereceu uma história da Índia vista de baixo que incluía estudos de cultura (GUHA; SPIVAK, 1988).

Já em alguns outros países, a história foi um tanto diferente. Poder-se-ia esperar entusiasmo pela história da cultura popular entre os membros do Partido Comunista da URSS, mas, de fato, as principais contribuições vieram de dois dissidentes, Mijail Bajtin e Aron Gurevich. Na Alemanha, a associação do termo *Volk* ao nazismo foi um obstáculo ao estudo da *Volkskultur* após 1945. Somente nas décadas de 1980 e 1990 Norbert Schindler (1992), Hans Medick (1996) e outros estudiosos associados ao Instituto Max Planck, em Göttingen, produziram um conjunto de trabalhos sobre a cultura popular alemã moderna.

Também na Espanha, historiadores profissionais demoraram a estudar e escrever sobre a cultura popular. Caro Baroja praticava antropologia, além de história, e seu livro sobre o carnaval também se baseava em uma tradição de estudos folclóricos. Tardamente, em 2003, a contracapa de um estudo da cultura popular na Espanha (URÍA, 2003) observou que “A cultura popular não foi um terreno frequentado pelos historiadores espanhóis”. Na Escandinávia, o interesse pela história da cultura popular remonta ao século XIX e era associado ao estudo do folclore e a museus ao ar

livre que exibem a cultura material dos camponeses em Skansen (em Estocolmo), em Bygdoy (em Oslo) e em outros lugares.

Crítica

A história que tenho contado não deve ser entendida como uma narrativa simples do aumento irresistível do interesse pela cultura popular. Tanto a ideia quanto a prática foram criticadas na época, não apenas pela direita (rejeitando a ideia do popular), mas também pela esquerda (rejeitando a ideia de cultura).

Na direita, havia a crítica de que as pessoas comuns não tinham uma história própria. Elas eram essencialmente passivas, à mercê da história, ao invés de agirem sobre ela, e frequentemente seguindo seus superiores sociais no apoio à Igreja e à monarquia.

Na esquerda, Edward Thompson andou na corda bamba. Seu *A Formação da Classe Operária Inglesa* foi acusado por colegas marxistas linha-dura de “culturalismo” (em outras palavras, de prestar muita atenção a rituais como efígies ardentes de figuras impopulares e canções populares como *General Ludd’s Triumph*, comemorando o líder de um movimento que destruiu as máquinas por estarem tirando o sustento dos tecelões tradicionais de tear manual). Em resposta, Thompson acusou seus críticos marxistas de “economismo” típico deles. Por outro lado, ele criticou os historiadores culturais (inclusive eu) pelo que chamou de “uma visão excessivamente consensual” da cultura como “um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados”, e colocou sua própria ênfase nas culturas em conflito, algo como “patrícios” *versus* “plebeus” (THOMPSON, 1991).

Quanto a Mandrou, seu estudo da *Bibliothèque Bleue* foi criticado sob vários pontos de vista. Os historiadores do livro, principalmente Roger Chartier, apontaram evidências de que os fo-

lhetos circulavam nas cidades tanto quanto no campo, e que os leitores dessa “literatura popular” abrangiam membros da classe alta, incluindo uma duquesa (CHARTIER, 1984). O polímata jesuíta Michel de Certeau, juntamente com os historiadores Dominique Julia e Jacques Revel, criticou estudos recentes da cultura popular (MANDROU, 1964; SORIANO, 1968; BOLLÈME, 1969) por desconhecem que ela era uma categoria construída e também impossível de definir. Criticaram Mandrou em particular por enfatizar demais o escapismo e a influência da cultura clerical e aristocrática nas pessoas comuns. Afinal, não se pode supor que os santos ou os heróis dos romances de cavalaria tenham o mesmo significado para indivíduos de diferentes grupos sociais.

De Certeau fez seu próprio estudo da cultura popular na França contemporânea, no qual apresentava as pessoas comuns não como consumidores passivos, mas como agentes ativos, mostrando sua iniciativa tanto na seleção dos bens que compravam, quanto na maneira como eles adaptavam esses bens para seus gostos próprios e ambiente. A conclusão de De Certeau foi que o consumo pode ser considerado como uma forma de produção — a produção de significado (DE CERTEAU; JULIA; REVEL, 1970; DE CERTEAU, 1980).

Críticas desse tipo se acumularam, de modo que era hora de os historiadores refletirem de maneira mais geral sobre as vantagens e desvantagens de trabalharem com esse conceito. Portanto, uma conferência foi realizada na Universidade de Essex, em 1991, sob o título *Popular Culture in Question*. Pelo que me lembro, duas críticas principais foram oferecidas nesta ocasião.

Primeiro, a crítica da ideia do popular. Quem é o povo? O termo “povo” é ambíguo em vários idiomas (*Volk*, *popolo*, *narod*, *nép...*). Às vezes, refere-se a todos (como nas histórias nacionalistas do século XIX de pessoas como a *Svenska folkets historia* de Erik Geijer, I-III, 1832-1836). Mais frequentemente, no entanto, o

termo refere-se a todos fora da elite. Nesse último caso, o termo sofre com a falta de forma de uma categoria residual. Novamente, o conceito de cultura popular às vezes se refere à cultura feita *pelo* povo, como os folcloristas românticos do século XIX geralmente acreditavam estar estudando. Em outras ocasiões, significou cultura produzida *para* o povo, como no caso do *Ministero della Cultura Popolare*, na Itália fascista.

Os problemas não são apenas linguísticos. A suposição de uma cultura popular homogênea tem sido frequentemente contestada. O uso do termo sociológico “subcultura”, uma vez empregado para se referir a culturas tanto separadas quanto conectadas a uma maior, tornou-se reduzido, mas está sendo substituído pela ideia de culturas no plural (urbana e rural, masculino e feminino, cultura de adolescentes e cultura de aposentados). Na Universidade de Zúrique, existe agora um *Institut für Populäre Kulturen*.

Por causa dessas ambiguidades e conflitos, não é de admirar que os pesquisadores tenham procurado conceitos alternativos. Os sociólogos e os críticos costumavam falar de “cultura de massa” ou, por vezes, de “não culta” (*lowbrow*) em oposição a uma “intelectual” — uma palavra diferente, se não uma ideia diferente. Como alternativa, alguns estudiosos, incluindo Bajtin, pensaram e escreveram sobre a cultura “não oficial”, um conceito que se sobrepõe, em vez de coincidir com a ideia do popular. Outra possibilidade, mais radical, foi substituir “popular” por “local”: “conhecimento local”, por exemplo, ou “religião local”, o título de um estudo da Espanha do século XVI pelo antropólogo americano William Christian (1981). No entanto, o termo “local” suscita problemas por si próprio, uma vez que, embora o catolicismo espanhol na era da Contrarreforma tivesse algumas características locais, foi cada vez mais moldado a partir de Roma.

No caso da literatura, estudiosos cautelosos agora falam de “impressos” (*cheap prints*), sem supor que eles tenham sido lidos

apenas por um grupo social (RAYMOND, 2011; SALZBERG, 2014). Na arquitetura, é comum falar de edifícios em uma tradição local como exemplos de um estilo “vernacular”. Alguns estudiosos brasileiros falam em “cultura da rua”. Para os historiadores, o verbo “popularizar” (em italiano *popolizzare*) é uma melhoria do adjetivo “popular”, uma vez que se refere a um processo, e não a um objeto imutável.

Um problema ainda maior surge quando perguntamos: o que é cultura? Se o termo é usado no singular ou no plural, é um termo ainda mais vago que “popular” e ampliou seu significado ao longo do tempo. Quando entrou em uso, por volta de 1800, o termo geralmente se referia ao que chamamos agora de “alta” cultura. Daí a necessidade de adicionar adjetivos e falar de *Volkskultur* ou *cultura popolare*.

A partir do século XIX, os antropólogos vêm usando o termo “cultura” em um sentido mais amplo para se referir às crenças e práticas das pessoas em uma determinada comunidade. Portanto, não é por acaso que os historiadores da cultura popular também se interessaram pela antropologia. Os historiadores que se voltaram para a antropologia nas décadas de 1960 e 1970, como eu (junto com Jacques Le Goff, Natalie Davis, Keith Thomas, Carlo Ginzburg e outros), descobriram uma disciplina que se preocupava com as culturas no plural, em diferentes partes do mundo. Por outro lado, nessa época, os antropólogos ainda tendiam a tratar a cultura de um lugar específico como se fosse homogêneo, escrevendo sobre “os Nuer”, por exemplo, ou “os Balineses”. Johannes Fabian foi incommon ao propor, desde 1983, uma conferência internacional intitulada *Anthropology Faces Popular Culture* (“A Antropologia encarando a Cultura Popular”), além de publicar um livro sobre pinturas históricas populares em Zaire (FABIAN, 1996).

Foi especialmente por esse motivo que, nas décadas de 1980 e 1990, uma geração mais jovem de antropólogos fez uma críti-

ca à ideia de cultura, argumentando que era hora de abandonar esse conceito, antes tão central para a disciplina (ABU-LUGHOD, 1991). Entre os historiadores, a crítica recente mais forte à ideia de cultura popular veio do historiador italiano Francesco Benigno (2013), que rejeita o que chama de “invenção do povo”, criticando suposições como a criação coletiva de poesia ou a sobrevivência de formas culturais ao longo de milênios, suposições que eram comuns na era do romantismo, mas que foram rejeitadas há muito tempo, tanto por folcloristas quanto por historiadores. Aliás, poucos historiadores (HUTTON, 1994; GUILLOREL, 2010; HOPKIN; BAYCROFT, 2012; HOPKIN, 2013) estão familiarizados com o trabalho dos folcloristas contemporâneos. Esses “etnologistas”, como preferem agora ser conhecidos, geralmente substituem os antropólogos na Europa Central-Oriental (na Hungria, por exemplo) e na Escandinávia (HOFER, 1984; FRYKMAN; LÖFGREN, 1979), trabalhando a cultura por conta própria ao invés de um assunto mais exótico.

A crítica ao conceito de cultura popular tem sua própria história, ou melhor, duas histórias, interna e externa. A história interna mostra como cada solução para um problema levantou um novo problema. A externa coloca a crítica em seu próprio contexto cultural: o colapso gradual do muro entre a cultura das elites e a cultura de todos os outros.

O que chamei de “retirada da cultura popular”, no início do período moderno (BURKE, 1978), foi seguido em nossa época por um retorno à participação em uma cultura comum. Como no século XVI, vivemos em um mundo no qual muitos indivíduos são bioculturais, fazendo sua própria seleção de itens de alta e baixa cultura como clientes de um buffet. Um sociólogo francês, um ex-aluno de Pierre Bourdieu, Bernard Lahire (2013), enfatiza o que o autor chama de “une diversité culturelle interne à chaque individu” (“uma diversidade cultural interna a cada indivíduo”). Como no século XVI, encon-

tramos uma assimetria. Membros de elites que gostam de romances policiais ou música pop são muito mais fáceis de encontrar do que pessoas comuns que leem Proust ou ouvem Mozart.

Para concluir. Vimos o surgimento de uma crítica à ideia de cultura como um conceito muito vago para ser útil. O problema é encontrar uma alternativa para colocar em seu lugar, pois continuamos a precisar de um conceito que nos permita descrever e analisar as conexões entre diferentes práticas sociais — uma espécie de cola intelectual. Para desempenhar essa função, um conceito rival teria de ser quase tão vago quanto o de cultura, dando origem a críticas semelhantes por sua vez!

Sobrevivência ou ressurgimento?

34 | Não admira, portanto, que, apesar de alegações de historiadores como Benigno, de que a ideia de cultura popular esteja morta, estudos históricos que usem esses termos ou similares tenham continuado a se multiplicar na última década, se os descrevermos como exemplos de sobrevivência ou ressurgimento. O apêndice oferece alguns exemplos desses estudos extraídos do mundo de língua inglesa. Vale destacar a recente extensão do conceito ao mundo grego e romano antigo e, também, ao Japão e à África, um sinal da globalização dos estudos históricos. Apesar das críticas de ambas as palavras-chave, “popular” e “cultura”, alguns estudiosos continuam a empregá-las enquanto tentam permanecer cientes dos problemas que elas produzem – colocando-as em vírgulas metafóricas invertidas, quando não literais.

Esta é a posição que recomendo e tento praticar, fazendo uso da oposição entre “cultura alta” e “cultura baixa”, mas, ao mesmo tempo, minando-a, reconhecendo que as fronteiras entre as duas culturas geralmente são porosas, não fixas, mas fluidas, e que geralmente é melhor descrever um item específico da cultura como mais ou menos popular em um determinado local e horário. Des-

sa maneira, é possível discutir as interações entre a cultura “alta” e o que normalmente é considerado “baixo”, como tentei fazer no caso da Itália renascentista (BURKE, 1992). Minha esperança era evitar a suposição de homogeneidade, tanto da cultura quanto do “povo”, mas igualmente importante, para permanecer ciente das conexões entre suas diferentes frações.

Apêndice

Estudos seletos em inglês sobre a história da cultura popular, 2009-18.

2009 Jerry Toner, *Popular Culture in Ancient Rome*

2011 Christine Bold (ed.) *US Popular Print Culture, 1860-1920*

2011 Holt N. Parker, ‘Toward a Definition of Popular Culture’, *History & Theory* 50, 147-70

2011 Joad Raymond (ed.) *Cheap Print in Britain and Ireland to 1660* (v. 1 of *The Oxford History of Popular Print Culture*)

2013 David M. Hopkin, *Voices of the People in Nineteenth-Century France*

2013 Joad Raymond, Jeroen Salman and Roeland Harms (eds.) “Not Dead Things”: *the dissemination of the popular print*

2013 Andy Wood, *The Memory of the People*

2014 Jan Dumolyn, *The Voices of the People in Late-Medieval Europe: communication and popular politics*

2014 Andrew Hadfield, Matthew Dimmock and Abigail Shinn (ed.) *The Ashgate Research Companion to Early Modern Popular Culture*

2014 Rosa Salzberg, *Ephemeral City: cheap print and urban culture in Renaissance Venice*

2016 Lucy Grig (ed.) *Popular Culture in the Ancient World*

2017 E. Taylor Atkins, *A History of Popular Culture in Japan*

2018 Karin Barber, *A History of African Popular Culture*

REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila. Writing against Culture. *In*: FOX, Richard. **Recapturing Anthropology**. Santa Fe NM: University of Washington Press, p. 137-162, 1991.

BAJTIN, Mijail. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. Traducción Española. Madrid: Alianza, 1987.

BENIGNO, Francesco. **Parole nel tempo: un lessico per pensare la storia**. Roma: Viella, 2013.

BOLLÈME, Geneviève. **Les almanachs populaires aux XVII^e et XVIII^e siècles**. Paris: The Hague:Mouton, 1969.

BURKE, Peter. **La cultura popular en la Europa moderna**. Traducción Española. Madrid: Alianza, 1991.

BURKE, Peter. Learned Culture and Popular Culture in Renaissance Italy. *In*: AYMARD, Maurice; BYLINA, S. (et al.). **Pauvres et riches: Mélanges offerts à Bronislaw Geremek**. Warsaw: PWN, p. 341-349, 1992.

CAMPORESI, Piero. **La maschera di Bertoldo: G. C. Croce e la letteratura carnevalesca**. Torino: Einaudi, 1976.

CARO BAROJA, Júlio. **El Carnaval**, Madrid: Taurus, 1965.

CARO BAROJA, Júlio. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid: **Revista de Occidente**, 1969.

CERTEAU, Michel de; JULIA, Dominique; REVEL, Jacques (1970). La beauté de mort. *In*: CERTEAU, Michel. **La culture au pluriel**. Paris: Christian Bourgeois, p. 49-80, 1980.

CERTEAU, Michel de. **L'invention du quotidien**. Paris: Gallimard, 1980.

CHARTIER, Roger. Culture as Appropriation: popular cultural uses in early modern France. *In*: KAPLAN, Steven. **Understanding Popular Culture**. Berlin: Mouton, p. 229-53, 1984.

CHRISTIAN, William. **Local Religion in Sixteenth-Century Spain**, Princeton: Princeton University Press, 1981.

CIRESE, Alberto M. **Cultura egemonica e culture subalterne**: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale. Palermo: Palumbo, 1973.

COBB, Richard. **The Police and the People**. Oxford: Oxford University Press, 1970.

FABIAN, Johannes. **Remembering the Present**: Painting and Popular History in Zaïre. Berkeley: University of California Press, 1996.

FRYKMAN, Jonas; LÖFGREN, Orvar. **Culture Builders**: a historical anthropology of middle-class life. English translation. New Brunswick NJ: Rutgers University Press, 1979.

GINZBURG, Carlo. **Il formaggio e i vermi**. Il cosmo di un mugnaio del '500. Torino: Einaudi, 1976.

GUHA, Ranajit; SPIVAK, Gyatri Chakravorty. **Selected Subaltern Studies**. Delhi: Oxford University Press, 1988.

GUILLOREL, Éva. **La complainte et la plainte**: chansons, justice et culture dans la Bretagne (XVIe aux XVIIIe siècles). Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

HALL, Stuart. Notes on Deconstructing the Popular. In: SAMUEL, Raphael. **People's History and Socialist Theory**. London: Routledge and Kegan Paul, p. 227-40, 1981.

HOBSBAWM, Eric (1959a). **Rebeldes primitivos**. Traducción Española. 2.ed., Barcelona: Crítica, 2014.

HOBSBAWM, Eric (1959b). **Gente poco corriente**. Resistencia, rebelión y jazz. Traducción Española. Barcelona; Crítica, 1998.

HOFER, Tamás. The Perception of Tradition in European Ethnology. **Journal of Folklore Research**, 21, p. 133-47, 1984.

HOPKIN, David M. **Soldier and Peasant in French Popular Culture, 1766-1830**. Woodbridge: the Boydell Press, 2002.

HOPKIN, David M. **Voices of the People in Nineteenth-Century France**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

HOPKIN, David M.; BAYCROFT, Tim. **Folklore and Nationalism in Europe during the Long Nineteenth Century**. Leiden: Brill, 2012.

HUTTON, Ronald. **The Rise and Fall of Merry England: the ritual year, 1400-1700**. Oxford: Oxford University Press, 1994.

LAHIRE, Bernard. **Dans les plis singuliers du social**. Paris: La Découverte, 2013.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. **L'argent, l'amour et la mort en pays d'Oc**. Paris: Seuil, 1980.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. **Paris-Montpellier, P.C.-P.S.U., 1945-1963**. Paris: Gallimard, 1982.

LOHOF, Bruce. Popular Culture: the Journal and the State of the Study. **Journal of Popular Culture**. V. 6, no. 3 (March), p. 453-62, 1973.

MANDROU, Robert. **De la culture populaire aux 17e et 18e siècles**. Paris: Stock, 1964.

MEDICK, Hans. **Weben und Überleben in Laichingen, 1650-1900: Lokalggeschichte als Allgemeingeschichte**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1996.

MUCHEMBLED, Robert. **Culture populaire et culture des élites dans la France modern (XVe-XVIIIe siècles)**. Paris: Flammarion, 1978.

RAYMOND, Joad. **Cheap Print in Britain and Ireland to 1660**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

REVEL, Jacques. Forms of Expertise: intellectuals and 'popular' culture in France (1650-1800). *In*: KAPLAN, Steven. **Understanding Popular Culture**. Berlin: Mouton, 1984.

SALZBERG, Rosa. **Ephemeral City: cheap print and urban culture in Renaissance Venice**. Manchester: Manchester University Press, 2014.

SCHINDLER, Norbert. **Widerspenstige Leute: Studien zur Volkskultur in der frühen Neuzeit**. Fráncfort: Fischer, 1992.

SORIANO, Marc. **Les contes de Perrault: culture savant et traditions populaires**. Paris: Gallimard, 1968.

THOMPSON, Edward. **The Making of the English Working Class**. London: Gollancz, 1963.

THOMPSON, Edward. **Customs in Common**. Londres: Merlin Press, 1991.

TRIANA, Fernando de. **Arte y artistas flamencos**, Madrid: Imprenta Helénica, 1935.

URÍA, Jorge. **La cultura popular en la España contemporánea**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

URÍA, Jorge. The Myth of the Peaceable Peasant in Northern Spain: Asturias 1898-1914. **International Labor and Working-Class History** 67, p. 100-124, 2005.

YENGOYAN, Aram. Theory in Anthropology: on the demise of the concept of culture. **Comparative Studies in Society and History** 24, p. 368-74, 1986.

QUATRO SÉCULOS DE LEITURAS POPULARES^{1 2}

Roger Chartier

No *Tesouro da Língua castelhana ou espanhola* de Sebastián Covarrubias (1611), o verbete *carta* enumera as seguintes definições:

Cartanova, en lengua valenciana, las coplas o relación en prosa de algún suceso nuevo y notable, que los ciegos y los charlatanes y salta en banco, venden por las calles y las plazas; *Cartilla*, la hoja donde están escritas las letras del abecé, por donde empiezan a leer los niños; *Cartapel*, la escritura larga, que junta pliego con pliego, y no vuelve hoja, como los edictos que se fijan a las puertas de las iglesias, tribunales y lugares públicos; *Cartel*, el escrito que se pone en tiempo de fiestas por los que han de ser mantenedores de justas o torneos, o juegos de sortijas, al pie del cual firman los aventureros, y cartel suele llamarse el libelo infamante que se fija secretamente en los cantones (COVARRUBIAS, 1611, 205-206).³

| 41

1 O texto foi originalmente publicado na revista *Co-herencia*, vol. 4, núm. 7, Medelim, jul-dez., 2007, p. 103-117, sob o título *Lectores y lecturas populares. Entre imposición y apropiación*. Aqui temos versão revista cedida pelo autor.

2 Tradução do Espanhol: Alnéia Carvalho e Tito Barros Leal.

3 Por se tratar de uma citação de dicionário, optamos por manter o original no corpo do texto. Trazemos aqui, entretanto, a tradução. *Cartanova*, na língua valenciana, os versos ou a relação de prosa de algum acontecimento novo e notável, que os cegos e os charlatões e artistas e vendedores ambulantes, vendem nas ruas e praças; *cartilha*, a página onde estão escritas as letras do ABC, onde as crianças começam a ler”, “*edital*, escrita longa, que une folha com folha, e não volta página, como os decretos que se afixam nas portas de igrejas, tribunais e lugares públicos”, “*cartaz*, o escrito que se colocam em tempo de festas por quem tem que

Fixados em paredes, distribuídos nas ruas e praças, vendidos por cegos ou por intermédio de professores, o fato é que textos, impressos ou manuscritos, chegavam aos leitores menos instruídos do Século de Ouro.

Nos séculos XVI e XVII, mesmo aqueles que não sabiam ler podiam ingressar no universo da cultura escrita por meio das leituras públicas praticadas por aqueles que, de algum modo, tiveram acesso à alfabetização. Cervantes, por exemplo, representa esse tipo de transmissão de textos em passagem fixada no capítulo XXXII da primeira parte de *Dom Quixote* (1605). Na cena em questão, o estalajadeiro Juan Palomeque lança luzes sobre a prática de leitura em voz alta fazendo referência a dois romances de cavalaria, *Don Cirongilio de Tracia* e *Felixmarte de Hircania*, e uma crônica, a *História do Grande Capitão Gonzalo Hernández de Córdoba*:

Porque, quando chega a época da colheita, muitos ceifeiros se reúnem aqui para as festividades, e sempre há alguns que sabem ler, que pegam um desses livros nas mãos, e nos cercamos de mais de trinta e estamos ouvindo ele com tanto prazer, que nos tira qualquer preocupação (CERVANTES, 1605, 178-179).

Está bem claro, então, que a moderna forma de ler, no silêncio e na solidão, não foi capaz de fazer desaparecer práticas mais antigas que ligavam texto escrito e texto falado e, desta forma, permitia a constituição, pelo menos nas cidades, de um amplo público que “lia com os ouvidos”, mediante as “vozes leitoras”. Assim, a alta taxa de analfabetismo verificado na Espanha do Século de Ouro não impedia a transmissão da cultura escrita. Aliás, como observou Frenk (1997), “bastava que na família ou na comunida-

ser mantenedor de justas ou torneios, ou jogos de argolas, aos pés dos quais os aventureiros assinam, e *cartaz* costuma ser chamado de livrinho infame que se fixa secretamente nas esquinas” (NdT).

de houvesse *uma* pessoa que soubesse ler para que, eventualmente, qualquer texto chegasse a ser desfrutado por muitos”.

Pouco depois da invenção da imprensa, alguns impressores e livreiros ousados entenderam haver um vasto mercado para a escrita. Novos gêneros impressos começaram a ser dirigidos para esse público de leitores e ouvintes. Conquistar essa nova clientela “popular” — no duplo sentido da palavra, uma vez que era composta de uma grande quantidade de pessoas e, ao mesmo tempo, de pessoas humildes (artesãos, pequenos comerciantes, elites aldeãs) — implicava várias condições, dentre as quais podemos destacar: 1) uma fórmula editorial capaz de baratear os custos de produção e, portanto, a venda do livro ou livreto; 2) distribuição dos impressos por meio de vendedores ambulantes; e 3) a constituição de um catálogo de textos capazes de atrair amplo espectro de leitores, inclusive aqueles mais humildes.

Foi assim que se ligaram na Espanha um objeto tipográfico, o *pliego suelto*⁴, e um repertório textual em versos ou prosa (INFANTES, 1992). O *pliego suelto* (ou *plecs*) era normalmente composto com uma folha de papel de jornal dobrada duas vezes — ou seja, oito páginas reduzidas a um quarto do tamanho original. Em um único dia de trabalho, uma prensa poderia imprimir entre 1.250 e 1.500 cópias de *pliegos sueltos*. Assim, ajustada às estruturas da tipografia espanhola, cuja maior parte das oficinas não possuía mais que uma prensa, a fórmula do *pliego suelto*, capaz de se estender a quatro folhas de impressão ou, noutros termos, a trinta e duas páginas, se impôs como modelo garantidor de grande circulação.

4 Os folhetos de cordel, tão comuns na cultura (dita) popular brasileira, em especial na região nordeste do país cruzaram o oceano com os navegadores. Na Espanha os folhetos são conhecidos como *Pliegos sueltos* ou *pliegos de cordel*. Antonio Rodríguez-Moñino, por seu turno, assim os define: “Por pliego suelto se entiende, en general, un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular.” Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1970, p. 11 (NdT).

A fim de ampliar sua difusão, os impressos precisavam ser curtos, por essa mesma razão eles deviam pertencer a gêneros social e comercialmente populares. Verifica-se, entre os séculos XVI e XVII, o crescimento da publicação de romances, de relatos de acontecimentos e, em menor grau, de comédias. O aumento nessas produções pode ser mais bem percebido, principalmente, a partir da última década do século XVI, e pode ser compreendido como responsável direto pela penetração da presença da escrita e da imprensa na cultura popular, inclusive da significativa parcela de analfabetos (ou pouco alfabetizados) que a compunha.

A partir do início do século XVI, os romances, ainda muito vinculados à tradição da poesia épico-lírica e, por isso mesmo, ordinariamente compostos para serem cantados, começavam a circular em impressos. Identificamos aqui duas modalidades de romances bem distintas entre si. A primeira categoria era composta por antologias, coletâneas e compilações organizadas em cancioneros e que incluíam várias dezenas ou centenas de romances. É provável que esse ajuntamento de textos, cuja série começa com o *Cancionero geral* de Hernando del Castillo, em 1511, e que muitas vezes levam o título de *Silva de Romances*, fossem dirigidas aos leitores mais abastados e, portanto, membros de um universo de pessoas cultas. Já a segunda categoria de romances vinha editada na forma dos *pliegos sueltos*, cujo mais antigo exemplar até hoje conhecido data de 1510, tendo sido impresso em Saragoça por Jorge Cocí.

Se num primeiro momento a fórmula impressa se ajustou à forma poética, com o passar do tempo verificou-se o movimento inverso. O primeiro repertório de romances impressos, os *romances antigos*, foi composto a partir das escolhas feitas pelos livreiros editores da primeira metade do século XVI, seguindo, até certo ponto, a tradição oral e manuscrita. Os novos romances, escritos por poetas letrados tais como Góngora, Lope de Vega, e ainda destinados a leitores instruídos, por outro lado, já estavam submetidos às dimen-

sões da folha. A mesma prática seria aplicada, no século XVII, nos romances dirigidos ao público popular, comumente conhecidos como romances de cordel ou de cegos, dado que as composições eram normalmente atribuídas aos cegos que os vendiam⁵.

Os usos sociais dos romances se desdobravam amplamente. Eles penetravam fundo na cultura do cotidiano graças à sua circulação impressa como *pliego suelto*: cantados, acompanhavam o trabalho, a dança e a festa; armazenados na memória, forneciam um repertório de ditos e provérbios; lidos, serviam ao aprendizado da leitura. Exemplo desse último caso pode ser lido na comédia *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, escrita por Lope de Vega em algum momento entre 1604 e 1614. Ali, entre os versos 408 e 411, encontramos a seguinte passagem: “Amar e honrar teu marido / é letra desse ABC, / Sendo boa pela B / que é todo o bem que ti peço.” (VEGA:1609/14, vv. 408-411) A circulação dos pliegos sueltos poéticos, situada entre a transmissão oral, a imobilidade impressa e o retorno à oralidade, mostra claramente como um mesmo gênero pode dirigir-se a públicos distintos, alimentar diferentes formas de apropriação e promover usos muito diversos.

Ao criar um novo público, graças à circulação dos textos em todas as classes sociais, os *pliegos sueltos* contribuíram para a construção da divisão entre o *vulgo* e o *discreto leitor*. É verdade que a categoria de “vulgo” não designava, nem imediata nem exclusivamente, um “público popular”; ao invés disso, era usada para menosprezar leitores (ou espectadores) desprovidos de juízo estético e competência literária. O já referenciado dicionário de Covarrubias, aliás, circunscreve o termo *vulgo* em um campo semântico que merece especial atenção. Vejamos: “*vulgo*, la gen-

5 Por decisão régia de 1739, as irmandades de cegos detinham o monopólio da venda dos papéis públicos, definidos como “Gazetas, Almanagues, Coplas e outros papéis de devoção e diversão que não ultrapassassem quatro folhas”. Bem entendido: “quatro folhas” ou oito páginas, equivalem ao *pliego suelto*.

te ordinaria del pueblo”, “*poblacho*, la gente ruin, el vulgo”, “*ruin*, hombre de mal trato, o cosa que no es buena”⁶.

Era comum os impressos adotarem a fórmula do *duplo prólogo*, apresentando a obra tanto ao vulgo quanto ao discreto leitor. Também era usual que, entre as duas categorias de público há pouco referidas, a primeira fosse estigmatizada e a segunda elogiada. Exemplo disso pode ser verificado no anteâmbulo escrito, em 1599, por Mateo Alemán, para a primeira parte da sua novela picaresca *Guzmán de Alfarache*⁷. Dirigindo-se ao leitor vulgar, escreveu o auto:

Não quero gozar do privilégio de tuas honras nem da franqueza de sua bajulação, quando com ela me queres honrar, que o elogio do mau é vergonhoso. Quero mais a repreensão do bom, por ser esta sua finalidade em si, do que a tua avaliação depravada, pois que sendo forçada há de ser má (ARIBAU, 1849, p. 185).

Por outro lado, ao se voltar para o discreto leitor, o autor muda de tom, escrevendo:

Não me será necessário com o [leitor] discreto longos exórdios nem prolixas arengas; pois nem a eloquência das palavras o desvanece, nem o faz mais justo a força da oração, nem reside sua felicidade em captar a benevolência: à sua correção me aplino, seu amparo, e em sua defesa me encomendo (ARIBAU, 1849, p. 186).

Mas, no Século do Ouro, era o vulgar quem constituía o principal mercado, tanto para os textos representados sobre as mesas

6 Adotamos aqui o mesmo critério já fixado na nota 1, também aqui segue, a tradução “*vulgo*, gente comum da cidade”; “*poblacho*, gente ruim, gente vulgar”; “*ruim*, homem de mal trato, ou coisa que não é boa” (NdT).

7 Como afirmado acima, a primeira parte da obra foi publicada em 1599, acrescentamos agora que a publicação ocorreu em Madrid; já a segunda parte da peça somente viria à luz em 1604 a partir de prensas lisboetas (NdT).

quanto para os romances, coplas e relações publicados em pliegos e vendidas por cegos. A presumida e comprovada existência do vulgar como amplo público regia as estratégias de escrita e as decisões editoriais dos impressores e livreiros. Elegendo a primazia do gosto sobre os preceitos, Lope de Vega definia toda sua estratégia argumentativa fixada na *Nova arte de fazer comédias nesta época* (1609). O texto em questão é construído a partir de uma contradição fundamental entre a ideia negativa da capacidade de julgamento do vulgar e a afirmação da legitimidade das preferências do principal público dos *corrales*⁸. Segue o paradoxo:

Quando tenho que escrever uma comédia, / fecho os preceitos com seis chaves; / tiro Terencio e Plauto do meu gabinete, / para que não dêem vozes (porque costumam / dar gritos de verdade em livros mudos, / e escrevo pela arte que inventaram / os que o vulgar aplauso pretenderam, / porque, como o vulgar as pagam é justo / lhes falar tolamente para os agradar (VEGA, 1609, p. 40-48).

Certamente não seria tarefa fácil resolver a tensão entre *justo e gosto*, arte e aplauso, normas poéticas e êxito editorial. É de se supor, em primeiro lugar, que o dramaturgo tivesse clara consciência de que o público dos *corrales de comedia* era plural. Ele estava dividido e hierarquizado, de acordo com as classes sociais e o sexo, entre o pátio, os graus, os aposentos e o lugar das mulheres. A categoria de “vulgar” designaria então os vários ouvintes que compunham o público do *corral* em contraste com os eruditos e letrados.

8 *Corrales de comedia* foi um modelo de teatro público muito comum na Espanha dos séculos XVI e XVII. Os palcos eram instalados em pátios de casas simples e os espetáculos corriam a céu aberto. Nesses espaços as comédias de grandes nomes do Século de Ouro espanhol, tais como Lope de Vega, Tirso de Molina e Pedro Calderón de la Barca, eram encenadas tanto para o povo simples quanto para o clero, os nobres e até mesmo para os reis. A denominação *Corral de comedia* deriva tanto do desenho arquitetônico do teatro quanto do fato de, à época, toda e qualquer obra profana, era rotulada como comédia, ainda que se tratasse de drama ou de tragédia. O *Corral de Comedias* de Almagro, na Espanha, é último exemplar a manter as características da arquitetura teatral setecentista (NdT).

Outra forma de superar a contradição que manifestada no texto de Lope de Vega seria enfatizar a primazia dos efeitos produzidos pela própria representação sobre os espectadores. Neste sentido, poderiam recuperar, contra os eruditos, a referência a Aristóteles, tal como faz o editor da quarta parte das comédias de Lope de Vega quando afirma “que não há mais preceitos nem leis na Espanha para comédias que satisfaçam ao vulgar; máxima que não desagradou a Aristóteles quando disse que o poeta da fábula tinha alcançado seu fim se, com ela, conseguia o gosto dos ouvintes” (VEGA, 1624). Com esse retorno à autoridade poética, o sucesso público poderia ser conciliado com a excelência estética, medida pelo impacto da obra representada, e não pela leitura do texto impresso. Voltando à sua obsessiva contabilidade textual, Lope de Vega escreveu no final do seu já referenciado *Nova arte de fazer comédias nesta época*:

Mas o que posso fazer, se tenho escritas / com uma que terminei esta semana / quatrocentos e oitenta e três comédias? / Porque, afora seis, todas as demais / pecaram contra a arte gravemente. / Sustento, enfim, o que escrevi, e conheço / ainda que fossem melhor de outra maneira, / não tiveram o gosto que tiveram, / porque às vezes o que é contra o justo / pelo mesmo motivo deleita o gosto⁹.

Uma tensão semelhante entre a construção de um novo público leitor pela oferta impressa e as denúncias de divulgação corrupta da cultura escrita fundamentou as críticas à invenção de Gutemberg. O livreiro, condenado ao inferno em *Sonhos de Quevedo* (1627), indica ironicamente o medo e a rejeição dos “sábios” diante de uma circulação muito ampla de textos: “eu e todos os livreiros nos condenamos pelas obras más que fazem os outros, e por termos barateado os livros de romance e traduções do latim, sabendo agora com eles os tontos o que os encareciam em outros

9 Há aqui um trocadilho impossível de traduzir realizado com as palavras *justo* e *gusto* (NdT).

tempos os sábios; já então até o laçao latiniza, e citarão Horácio em espanhol no estábulo” (QUEVEDO: s/d, 181). O diálogo entre o fazendeiro Barrildo e o graduado de Salamanca Leonelo, imaginado por Lope de Vega e fixado no segundo ato de *Fuente Ovejuna* (1619), ilustra a mesma desconfiança da multiplicação de livros permitida pela invenção da imprensa — invenção recente na época dos acontecimentos narrados na comédia cuja ação se passa em 1476. Barrildo elogia os efeitos da imprensa afirmando: “Depois de tantos livros impressos, / não há quem não tenha a pretensão de ser sábio” (vv. 40-41), ao que responde Leonelo: “Antes que ignorem mais, sinto por isso, / pois não pode ser reduzido a uma soma curta; / porque a confusão, com o excesso, / as tentativas buscam resolver de forma vã; / e quem tem mais uso da leitura, / de ver os sinais só se confunde” (vv. 43-48).

O diálogo expõe claramente que a multiplicação dos livros se tornou uma fonte de “confusão”, e não de conhecimento; já a imprensa, com todo o “excesso” de livros que gerou, não produziu novos gêneros: “Sem ela muitos séculos se passaram, / e não vemos que neste se levante / um São Jerônimo, um Agostinho” (*Idem*, vv. 68-71).

Massificando a impressão de novos exemplares, com edições baratas e traduções nas línguas vulgares, a imprensa garantiu a difusão dos textos clássicos para além dos meios restritos de leitura na cultura manuscrita, conseqüentemente, os possíveis benefícios dos editores e os temores das elites. Essa tensão caracteriza não só o Século do Ouro, mas também, de maneiras diferentes, cada época, visto que sempre se opuseram à difusão da cultura livresca, graças à atividade editorial e à vontade de controlar ou confiscar o poder do escrito por parte dos dominantes.

Tal contradição, imprópria à Espanha da Era de Ouro, fundamentou em outros países tanto os discursos que denunciavam a corrupção dos textos por leitores incapazes de entendê-los quanto a produção em massa de novos gêneros impressos voltados para

os mais numerosos e humildes. É o caso das baladas inglesas dos séculos XVI e XVII (WATT, 1991), tipologia estimada em cerca de três mil títulos publicados no período indicado. Em função do seu baixo preço, esses textos tiveram ampla divulgação, possibilitando o acesso de compradores mais modestos. As baladas, geralmente impressas em um único lado da folha, seguiam um arranjo gráfico padrão que apresentava (de cima para baixo): título; indicação do tom em que a balada deveria ser cantada; xilogravura; e, por fim, texto poético que poderia ser religioso ou profano e distribuído em duas colunas. Eles constituíram um grande mercado, progressivamente conquistado por livrarias especializadas que estabeleceram um quase monopólio sobre esse gênero literário.

A chave para se tentar reconstruir a prática de leitura dessa documentação é a compreensão da própria materialidade das baladas inglesas produzidas entre os séculos XVI e XVII. Parece-nos claro haver duas indicações fornecidas pelo objeto em si que nos afastam de uma prática de leitura solitária e silenciosa. Tais indicações sugerem, em primeiro lugar, uma leitura coletiva: fixada a uma parede, a balada pode ser lida em voz alta pelos melhores alfabetizados que servem como mediadores de leitura para os menos instruídos.

Outro dado importante é a indicação do tom, informação de que o texto não havia sido feito propriamente para leitura, mas sim para ser cantado, com ou sem acompanhamento instrumental, por músicos profissionais ou pelos *buhoneros*¹⁰, que, como os cegos na Espanha, não só os vendiam, mas também os cantavam para atrair compradores. Cientes de seu público-alvo — a clientela mais popular — e contando com a colaboração dos *buhoneros*, os editores das baladas estabeleceram, no início do século XVII, um

10 *Buhonería*, em espanhol, designa objetos de pouco valor, bugigangas, quinquilharias etc. *Buhoneros*, portanto, são ambulantes que vendem esses objetos de pouco valor. Atualizando a circunstância histórica e adaptando à nossa realidade cultural, poderíamos traduzir *buhoneros* por camelô ou, num contexto ainda mais regionalizado, por galêgo (NdT).

novo comércio, o dos *chapbooks*¹¹, subdividido em três categorias distintas: *small books*, *double books* e *histories*. A cada uma dessas categorias correspondia um formato determinado e um dado número de páginas. Essa nova fórmula editorial reutilizava, adaptava e, por vezes, abreviava textos antigos, cristãos ou profanos, apropriando-se de diversos temas pertencentes a muitos gêneros e distintas tradições.

A estratégia editorial implementada pelos editores londrinos foi, portanto, muito semelhante à seguida, desde o final do século XVI, por editoras francesas, estabelecidas em Lyon, Troyes ou Rouen, que publicavam, em edições mais baratas, textos originalmente endereçados e clientes de livrarias e leitores mais cultos e promoviam a venda dos exemplares por meio dos buhoneros (CHARTIER, 1992; 1993).

As edições do *Bibliothèque bleue* (assim alcunhada porque normalmente os livros vinham embrulhados em papel azul) inovaram em suas publicações, cortando episódios, multiplicando os capítulos, censurando alusões a blasfêmias ou a imoralidades. Isso fez com que os textos alcançassem um novo estrato econômico e cultural alargando o público leitor e as práticas de leitura. Os novos leitores necessitavam de sequências curtas, fechadas em si mesmas; precisavam da presença de imagens — mesmo que estas fossem reutilizadas em várias edições — para ajudar a entender ou memorizar o significado do texto, e preferiam a repetição à invenção, dado que o texto recém-publicado tinha que se referir a temas e motivos já conhecidos. Essa lógica levou ao estabelecimento de séries ou repertórios textuais bem definidos, identificados por seu gênero (vidas de santos, romances de cavalaria, contos de fadas), sua utilidade (exercícios de devoção, receitas culinárias, manuais epistolares) ou seu tema (discursos sobre mulheres, sátira de comércios, descrições dos truques de mendigos, e ladrões).

11 *Chapbook* é o termo inglês para designar os priegos suletos espanhóis ou os cordéis brasileiros (NdT).

É possível saber como os leitores populares entendiam e usavam textos que compravam, liam ou ouviam? Há poucas fontes que permitam tal conhecimento. Nos países que, para o infortúnio de seus povos e para a sorte dos historiadores, conheceram e sofreram com os tribunais da Inquisição, as declarações feitas pelos réus na frente de seus juízes, às vezes, dão pistas sobre suas práticas de leitura. Assim, no final do século XVI, Domenico Scandella, também conhecido como Menocchio, um moleiro do Friul acusado de sua crítica radical à Igreja e sua cosmogonia heterodoxa, mencionou ter lido livros emprestados ou comprados. Nos seus interrogatórios, ele faz referência a onze títulos, incluindo a *Bíblia*, *Il fioretto della Bibbia*, as *Viagens de Mandeville*, o *Decamerón* e, talvez, o *Alcorão*.

52 | Ao comparar as obras lidas com a particular interpretação de Menocchio, Carlo Ginzburg (1976) foi capaz de restaurar as características únicas de uma prática de leitura que descontextualiza os textos, compreende metáforas como construções objetivas, procede analogamente e, muitas vezes, inverte o sentido. Segundo Ginzburg, a apropriação feita por Menocchio dos fragmentos de discurso advindos da cultura letrada são reconfigurados por sua interpretação, que mobiliza códigos próprios da cultura oral e camponesa para auxiliar no seu processo interpretativo.

Embora tal diagnóstico possa ser discutível, dado que a prática de leitura de Menocchio mantinha algum grau de relação com as estratégias de leitores mais sofisticados e se baseava em extratos e fragmentos de textos, a partir do exemplo do moleiro de Friul temos claro que leitores populares não liam apenas as impressões que lhes eram especialmente destinadas pelos editores que buscavam um mercado mais amplo. Por exemplo, na diocese de Cuenca, entre 1560 e 1610, comerciantes, lavradores e artesãos confessaram aos inquisidores que leram livros de cavalaria — como

os lavradores *de Dom Quixote*, acima referidos (NALLE, 1989). Nesse sentido, qualquer livro poderia fazer parte de leituras populares. Não podemos, portanto, ficar limitados ao recorte dos gêneros editoriais de ampla disseminação.

Devemos, portanto, caracterizar a leitura popular a partir de uma relação específica com o escrito? No seu *Conto de inverno*, Shakespeare traz à cena Autólico, um desses buhoneros vendedores e cantores de baladas. O texto desmonta, com muita ironia, as estratégias que a personagem empregava para provar a verdade das histórias extraordinárias contidas nas baladas que ele vendia.

Autólico multiplicava evidências (assinaturas, depoimentos) que deveriam garantir veracidade aos fatos fantásticos narrados em suas baladas fantásticas, tais como a que versava sobre o parto monstruoso da esposa de um usurário que deu à luz a vinte sacos de dinheiro de uma só vez, ou uma outra que contava sobre uma mulher transformada em peixe por ter se negado aos desejos do homem que a amava. Isso nos leva a crer que a atração pelo gênero dependia da possibilidade do leitor em crer verdadeiramente nas histórias lidas, cantadas ou ouvidas. São várias as ocasiões na peça em que os camponeses interrogam Autólico para confirmar a autenticidade das histórias por ele vendidas. É como se o prazer alcançado com a leitura ou com a audição das baladas fosse tanto maior quanto mais reais fossem os fatos narrados.

Apesar do desejo de autenticidade manifestado pelos consumidores das baladas vendidas por Autólico na peça, os sinais de autenticação são sempre ridículos e absurdos, o que fica patente no nome da parteira que supostamente cuidou da esposa do usurário, *Mistress Taleporter*¹², ou mesmo na data que registra a metamorfose da garota em peixe, “uma quarta-feira oitenta de abril”.

12 *Mistress Taleporter* é um trocadilho inglês com as palavras *tale* – conto – e *porter* – carregador. Em tradução direta teríamos algo como Sra. Portacontos. A tradução adotada para o nome da parteira na edição do conto em análise impressa no segundo volume das *Obras completas de William Shakespeare*, publicada no Rio de Janeiro, em 1969, pela Companhia

Como interpretar a tensão entre a expectativa da verdade dos compradores de baladas e a broma (que não é exclusivamente shakespeariana, diga-se, mas que também pode ser encontrada em baladas publicadas por vários livreiros londrinos) que coloca os relatos na dimensão do incrível? Isso aponta para certo nível de credulidade dos camponeses do teatro, que (con)fundiam o verdadeiro com o inverossímil, em contraponto com a audiência dos espectadores hábeis e prevenidos? Ou, noutra perspectiva, indicaria uma relação popular com a ficção literária; uma relação que, ao mesmo tempo, persuade e dissuade; faz acreditar e não acreditar; associa imersão e distanciamento?

Esse é o modelo de inteligibilidade, sutil e complexo, proposto por Richard Hoggart (1957) que, a partir de sua própria experiência, descreve as relações entre leitores e ouvintes da classe trabalhadora entabuladas na Inglaterra dos anos 1950 com jornais, revistas, horóscopos, folhetos, canções de amor. Ele caracteriza essa relação como ambiguidade de atitudes, algo como se o desejo e o prazer de crer fossem tanto maiores quanto maior venha a ser a falsidade em que se acredita. Dessa forma, categorias logicamente contraditórias são paradoxalmente associadas, como se a crença experimentasse eclipses, como se a aceitação da ficção não apagasse a clarividência. Uma perspectiva semelhante pode ser lida no livro de Paul Veyne, dedicado à relação dos gregos com os mitos e com a religião:

Entre os doutos, a credulidade crítica, por assim dizer, alternava com um ceticismo total e se coadunava com a credulidade irrefletida dos menos doutos; estas três atitudes se toleravam e a credulidade popular não era culturalmente desvalorizada. Esta coexistência pacífica de crenças contraditórias teve um efeito sociologicamente curioso: cada indivíduo interiorizava a contradição e pensava do mito coisas

inconciliáveis, para um lógico pelo menos; quanto ao indivíduo, não sofria pelas suas contradições; ao contrário, cada uma delas servia a objetivos diferentes (VEYNE, 1983, p. 67).¹³

Antecipando Hoggart e Veyne, Shakespeare colocou em cena, entre os pastores e as pastoras da imaginada Boêmia realizada no *Conto de Inverno*, a dualidade inseparável aproximação-distanciamento. A estratégia do autor nos convida a considerar que a pluralidade de leitores da peça, qualquer que fosse sua condição social, poderia assumir posição de “leitor popular”, entendendo-se o termo a partir do perspectivismo proposto, o que possibilitaria uma leitura ao mesmo tempo crédula e incrédula, convergente e divergente com o texto lido.

Este pequeno ensaio deu destaque aos séculos marcados pelo surgimento de edições destinadas a um público leitor tido como mais popular, mas que, a despeito da sua singularidade, leu as mesmas obras que leitores mais sofisticados. Porém, não podemos esquecer que, com o progresso da alfabetização e a diversificação da produção impressa, o século XVIII — e ainda mais o século XIX — conheceram uma grande dispersão de modelos de leitura. Forte é o contraste entre a imposição de normas escolares, que tendiam a definir um modelo único de leitura legítima, bem codificado e controlado, e a extrema diversidade das práticas de leituras experimentadas em diversas comunidades de leitores, tanto aquelas que já mantinham, desde há tempos, familiaridade com a cultura impressa, quanto aquelas constituídas pelos recém-chegados ao mundo da escrita: crianças, mulheres, trabalhadores. A ampliação do acesso à palavra escrita, verificada no século XIX, multiplicou as práticas de leitura.

13 Optamos por não traduzir a citação tal como apresentada no original deste texto. Preferimos assumir a tradução atenta de Horácio Gonzáles e Milton Meira Nascimento desde há muito consolidada no Brasil e publicada pelas prensas paulistas da Editora Brasiliense. Assim, caso seja necessário consultar a passagem, procure-se: VEYNE, Paul. *Acreditavam os gregos em seus mitos?* São Paulo: Brasiliense, 1983. N.T.

Assim, é possível verificar um fortalecimento dos dois elementos encontrados nos primeiros séculos da modernidade presente em todos os países europeus. Um deles são os produtos impressos voltados para leitores populares — coleções baratas, publicações por entregas, revistas ilustradas, literatura de estação etc. —, que ganharam grande impulso. Desse ponto de vista, a produção e circulação da cultura impressa na Espanha do século XIX mostram as mesmas mutações fundamentais encontradas em toda a Europa, ou seja, a autonomia da profissão dos editores que se distinguiram tanto dos livreiros quanto dos impressores; a entrada em uma economia de mercado que produziu um novo público de leitura a partir da oferta de novos produtos editoriais; e, por fim, a multiplicação de bibliotecas “públicas” ligadas ao fenômeno associativo das “sociedades falantes”: ateneus, círculos, cassinos.

Tal diagnóstico levanta de forma original uma questão clássica: a da “anomalia” espanhola do século XIX e o chamado “atraso” cultural. Os altos níveis de analfabetismo, tais como apresentados por estatísticas derivadas dos percentuais das assinaturas catalogadas, não devem fazer frente à crescente presença de impressos efêmeros e baratos presentes nas camadas populares, inclusive aquelas com grande número de analfabetos. Pelo menos nas cidades, a ampla circulação de jornais, folhas, almanaques, panfletos etc. permitiu uma forte familiarização com a cultura impressa, possivelmente transmitida por leituras em voz alta. Não devemos fazer convergir o universo dos “leitores” com o dos alfabetizados. Também não devemos isolar objetos impressos (livros, folhetos, jornais) de outras formas de escrita: cartazes impressos, inscrições gravadas, grafites, localizados em ruas, cemitérios, prédios públicos, casas e em outros espaços. Na paisagem escrita urbana, essa onipresença dos textos escritos produz, segundo a expressão de Jean-François Botrel (1993), “uma espécie de aculturação por impregnação ambiental”. Tal impregnação deve matizar fortemente

a clássica leitura sobre o atraso cultural espanhol e chama atenção para as diferenças entre a cidade e o campo, entre grandes e pequenas cidades, entre a capital e províncias.

Outra característica comum entre a Espanha e o resto da Europa foi a constituição, no século XIX, de um “campo literário” polarizado entre a “literatura industrial”, voltada para o crescente mercado de leitores, e as formas cultas da “arte pela arte”, cujas criações circulavam entre um público restrito, os *happy few*.

Havia um forte elo entre a reivindicação de uma cultura “pura”, subtraída das leis da produção econômica, distanciada dos gostos “populares”, regida pela cumplicidade estética entre autores e seus leitores e, por outro lado, pelo progresso de uma literatura comercial, dominada pelo capitalismo editorial e dirigida a um “amplo público”. Essa polarização introduziu uma diferença contundente entre os escritores que tentavam viver dos produtos de suas penas e aqueles cuja existência independia de sua escrita, pois estabelecidos em outras atividades profissionais — professores, advogados, funcionários públicos etc.

Entre o primeiro grupo, foram poucos os que obtiveram suficiente sucesso econômico a partir da venda de suas obras a tal ponto que pudessem se dedicar apenas aos seus escritos. Formavam, em sua maior parte, uma espécie de “proletariado da pena” relativamente comparável aos boêmios literários parisienses. Eles até conseguiam sobreviver de suas produções, desde que aceitassem se colocar a serviço de editores que publicavam os gêneros impressos mais populares.

Deriva disso uma tensão entre a reivindicação de propriedade intelectual, que devia estabelecer os direitos dos autores sobre suas obras, e a realidade do status de escritor profissional, que os obrigava a se dedicar à escrita muitas vezes anônima e desprezada da “literatura industrial”.

Por outro lado, a definição escolar de um repertório canônico de obras legítimas, que vinha acontecendo em toda a Europa, ampliou o número de leitores populares e edificou em patrimônio literário nacional.

Em 1844, Antonio Gil y Zárate publicou na Espanha o primeiro manual universitário dedicado à literatura nacional, e em 1846 os romances de Cervantes constituíram o primeiro volume da *Biblioteca de Autores Espanhóis*. O manual e o acervo deram forma institucional e editorial a um conjunto de obras e autores que identificaram a produção literária nacional. Fizeram isso a partir de eleições e exclusões que delimitavam um repertório literário canônico, definido por José-Carlos Mainer (2000) como “o elenco de nomes que constituem um repertório referenciado das linhas de força de uma literatura e, nesse sentido, é uma atualização permanente do passado”.

Graças às bibliotecas de empréstimos populares e às “bibliotecas” organizadas a partir das coleções de obras clássicas, antigas ou recentes, que circulavam em todos os lugares com preços bastante acessíveis, leitores populares, artesãos ou trabalhadores passaram a compartilhar — ainda mais nos séculos XVI e XVII — os mesmos textos lidos pelos membros da elite.

Mas, como bem mostram as autobiografias, os trabalhadores leram essas obras canônicas de forma intensiva, baseada na repetição e na memorização. Mais que ler, os trabalhadores reliam os textos. Compartilhavam escritos com leituras em voz alta, faziam cópias e usavam outros artifícios para conseguirem uma boa memorização (LYONS, 1998). Eles se mobilizavam para se apropriar da literatura, conheciam as práticas de leitura próprias do universo dos folhetos de cordel, dos *chapbooks* ou os títulos da *Bibliothèque bleue*.

Durante muito tempo, os historiadores pensaram ser possível identificar leituras populares por meio do conjunto de impressos

dirigidos, desde o século XVI até nossos dias, aos leitores mais carentes, seja do ponto de vista econômico ou cultural. Daí o foco da atenção nas iniciativas editoriais que tentaram atrair esse público.

Mas o popular não é tão facilmente definido. Em primeiro lugar, geralmente as publicações endereçadas à arraia-miúda não tinham, em si, nada de popular, antes eram textos cultos, algumas vezes seccionados, que recebiam ao longo de sua jornada impressa nova forma tipográfica, mais barata e acessível. Destarte, não se deve pensar que os temas, imagens e estereótipos propostos nos impressos destinados ao povo reflitam, necessariamente, suas formas de pensar ou falar. A distância é particularmente visível em todos os textos do repertório popular que representam o povo. Como escreveu, em 1932, Jorge Luis Borges: “Entendo haver uma diferença fundamental entre a poesia dos gaúchos e da poesia gauchesca [...] Poetas gauchescos cultivam uma linguagem deliberadamente popular, que poetas populares não ensaiam” (BORGES, 1997, p. 200).

Finalmente, os leitores populares se apoderaram tanto dos textos canônicos vinculados à tradição escolar quanto daqueles que constituíram, em algum momento, um monopólio da elite intelectual. Fizeram-no, entretanto, partir de um estilo próprio de leitura, sutilmente mobilizada conforme as necessidades, circunstâncias ou gêneros. Com profunda atenção ou com distanciamento irônico, com a vontade de conquistar o conhecimento e mediante o prazer de jogar com as regras estabelecidas, criaram uma tática de leitura baseada em uma relação ao mesmo tempo atenta e impertinente.

REFERÊNCIAS

Fontes:

ARIBAU, Buenaventura Carlos. **Biblioteca de autores españoles, desde la formacion del lenguaje hasta nuestros dias** (Tomo Tercero) — Novelistas anteriores a Cervantes. Madrid: Imprenta de la Publicidad, 1849.

CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha**. Madrid: Luan de la Cuesta, 1605. <https://archive.org/details/elingeniosohidal00cerguat/page/355/mode/2up>

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. **Tesoro de la lengua castellana o española**, (1611). Ed. de Felipe C.R. Maldonado. Rev. de Manuel Camarero, Madrid: Editorial Castalia, 1995. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3253458>

QUEVEDO, Francisco. Suñes y discursos. *In*: QUEVEDO, Francisco. **Obras escogidas**. Paris: Baudry, Librería Europea, S/D. p. 181.

VEGA, Lope de. **Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo** (1609). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

VEGA, Lope de. **Fuente Ovejuna** (1619). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/obra/fuente-ovejuna--1/

VEGA, Lope de. **Peribáñez y el Comendador de Ocaña** (1614). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/peribanez-y-el-comendador-de-ocana--0/html/ff82a608-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

BIBLIOGRAFIA:

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. *In*: BORGES, Jorge Luis. **Discusión** (1932), Madrid: Alianza Editorial, p. 188-203, 1997.

BOTREL, Jean-François. **Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX**. Madrid: Fundación Sánchez Ruipérez, 1993.

CHARTIER, Roger. Los libros azules. *In*: CHARTIER, Roger. **El mundo como representación**. Estudios sobre historia cultural. Barcelona: Gedisa, p. 145-162, 1992.

CHARTIER, Roger. Estrategias editoriales y lecturas populares, 1530-1660. *In*: CHARTIER, Roger. **Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna**. Madrid: Alianza Editorial, p. 93-126, 1993.

FRENK, Margit. **Entre la voz y el silencio** (La lectura en tiempos de Cervantes). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia das Letras, 1987 [1976].

HOGGART, Richard. **The Uses of Literacy**. Aspects of Working-Class Life with Special Reference to Publications and Entertainments. Londres: Chatto and Windus, 1957.

INFANTES, Víctor. Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600). *In*: INFANTES, Víctor. **En el Siglo de Oro**. Estudios y textos de literatura áurea. Potomac (Maryland): Scripta humanistica, p. 47-58, 1992.

LYONS, Martyn. Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreiros. *In*: CARVALHO, Guglielmo Cavallo; CHARTIER, Roger (eds.). **Historia de la lectura en el mundo occidental**. Madrid: Taurus, p. 473-517, 1998.

MAINER, José-Carlos. **Historia, literatura, sociedad (y una coda española)**. Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

NALLE, Sara T. Literacy and Culture in Early Modern Castile. **Past and Present**, 125 p. 65-96, 1989.

VEYNE, Paul, **Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?** Essai sur l'imagination constituante. Paris: Seuil, 1983.

WATT, Tessa. **Cheap Print and Popular Piety 1550-1640.** Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

A PERIPÉCIA DA SANTA: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portu- gal, Espanha e Brasil

*Tito Barros Leal
Ana Alice Menescal*

| 63

Da Iria visigoda à lenda hagiográfica

Consta nas hagiografias principais da Igreja Católica a lenda de Santa Iria¹. Teria ela nascido ainda no tempo dos visigodos, século VII, cerca do ano de 640 (há quem defenda 635), na Nabância, região coincidente com o atual Tomar, em Portugal, e morrido no ano de 653 em *Scalabis*, antigo nome da Santarém lusitana. Sua representação iconográfica tradicional é a de uma freira portando da palma da tamareira, ou palma do martírio.

Poucos são os documentos que atestam a historicidade da referida santa, e também limitados são os documentos que permitam

¹ Existem variações na grafia do nome de Santa Iria, podendo ser encontrado, por exemplo, como Santa Iria de Tomar ou Santa Orina. Como nos informa Oliveira (1959, p. 456): “em latim, os nossos textos apresentam as seguintes variantes do nome da santa: Erene ou Erena, Herene ou Herena, Irene ou Irena. Em português, aparece em 1257 Eyrena e desde princípios do século xiv: Eyrea e Eyria, Eirea, Eiria e Iria”. Por fim, há de se ter cuidado para não confundir a Santa Iria ibérica com santa de mesmo nome, mas proveniente da Grécia.

a recomposição da lenda hagiográfica de Santa Iria. Ainda assim, os registros são suficientes para garantir a materialidade histórica da personagem. Difícil é, contudo, sustentar os dados biográficos que o tempo nos permitiu conhecer.

O Padre Miguel de Oliveira, em *Santa Iria e Santarém*, publicado no tomo VII da Revista Portuguesa de História, nos informa:

Como outras da mesma espécie, a lenda hagiográfica de Santa Irene levou séculos a elaborar. Infelizmente, não dispomos de elementos que permitam acompanhar-lhe todas as fases, embora a documentação conhecida se preste a estudos que não se têm feito até hoje (OLIVEIRA, 1957, p. 445).

Na quarta parte do referido escrito, Oliveira apresenta um compilado crítico sobre a documentação litúrgica referente à Santa Iria que poderá ser mais bem aproveitado se lido em par com o alargado estudo do Padre Avelino Jesus da Costa publicado na mesma revista, 25 anos depois².

Seguindo as pistas lançadas pelos dois estudos, podemos informar que, na viragem do século X para o XI, quando encontramos o primeiro registro de *Erenae virinis et martyris*, até a viragem do século XIII para o XIV, não podemos ler mais do que a informação da data litúrgica a celebrar a memória de Santa, 20 de outubro³. É somente no final do século XV, com a publicação do *Breviarium Bracharense*, que a lenda hagiográfica de Santa Iria se estabelece, apesar de ainda incompleta. Segundo Oliveira, no documento de 1494:

a lenda completamente desenvolvida até o ponto em que Britaldo encarrega o soldado de matar a donzela

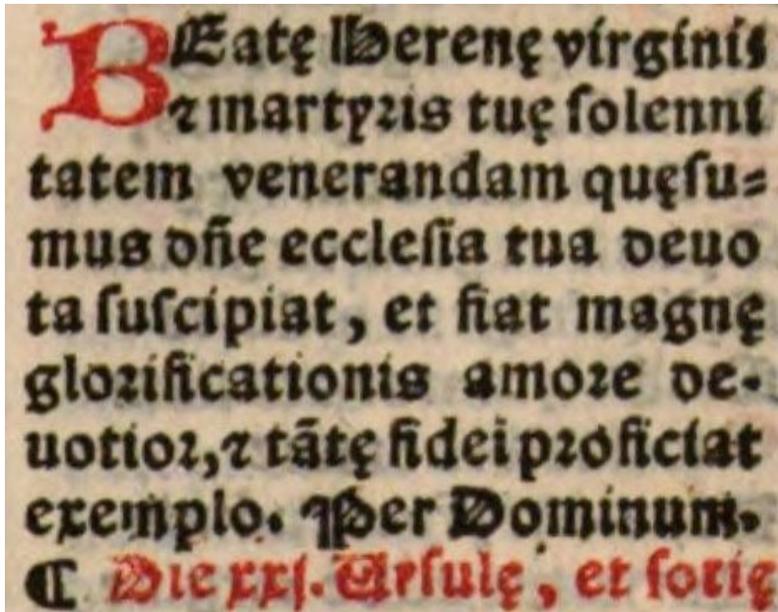
2 Cf. COSTA, 1974, p. 39 *et. seq.*

3 O *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa* informa que a lenda “estava formada já em princípios do século XIV, pois na inquirição feita em Tomar em 1317, mandada fazer por D. Denis, ela é já referida nos seus traços fundamentais” (LANCIANI; TAVANI, 1993, p. 387). Apesar de não termos conseguimos conferir o referido documento, julgamos ser justo apresentar a informação. O leitor interessado poderá empreender a busca necessária.

à espada e lançar o cadáver ao rio para ocultar o crime. Temos desde então exarados em texto litúrgico os nomes das principais personagens que intervieram no drama, e que este se desenrolou na povoação de Nabância (OLIVEIRA, 1957, p. 447).

As informações sobre Santa Iria podem ser encontradas entre as folhas 485v e 487 do *Breviarium Bracharense* e dão conta da crescente devoção à Santa Iria, tanto no cotidiano litúrgico da Igreja Católica quanto na aceitação popular, quer em território português, onde se reanimou o culto à Santa e a peregrinação a Santarém, quer na Espanha, onde o nome da Santa circulará em ofícios religiosos e em missais, conforme podemos ver no extrato do *Breviarium Alme Ecclesie Compostellane* (1569, f. 507) abaixo⁴:

Imagem 1 — Detalhe do *Breviarium Alme Ecclesie Compostellane* (1569), f. 507 – Detalhe.



4 “Beatae Herenae Virginis, & martyris tuae solenitatem venerandam quae sumus Domine, Ecclesia tua deuota suscipiat, & fiat magnae glorificationis amore deuoti or, et tantae fidei proficiat exemplo. Per Dominum [nostrum], [Iesum] Christum”. Em livre tradução: [Em honra] à Santa Irene [Iria], virgem e mártir, nossa Igreja faz solenidade para ti venerar e fazer grande glorificação do teu amor devoto e parabeniza pelo exemplo da tua fé Por Deus [nosso], [Jesus] Cristo.

Mas a *Historia da vida, e martyrio da gloriosa virgem Santa Eria, portugueza nossa, freyra da ordem do Patriarcha Sam Bento, Natural da Nabancia, que hoje he a notauel Villa de Thomar em o Reyno de Portugal*⁵, assinada pelo Padre Mestre Frei Isidoro de Barreira, é certamente o mais antigo registro com a completa ordem dos acontecimentos referentes à Santa Iria. Trata-se, entretanto, de fonte datada de 1618, 965 anos distantes da morte da Santa.

Diante do exposto, parece-nos muito improvável que consigamos avançar com qualidade na história da mártir virgem, salvo se novos documentos vierem à luz, abrindo perspectivas para interpretações mais qualificadas. Aliás, não podemos esquecer, como bem fez questão de registrar o autor da *História de Santa Eria*, que muitos documentos, livros e memórias de histórias antigas foram perdidos com as guerras que infelicitaram os territórios ibéricos (BARREIRA, 1618, f. 2).

66 | Informa ainda o padre mestre Frei Isidoro de Barreira sobre suas fontes para a História da vida de Santa Iria, vejamos:

Mas feytas boas diligências, no toca a Vida desta Santa, conformandonos com os Breuiarios de Euora & Lisboa, & com a particular reza, que dela hà em Thomar & Sactarem, & o que dela dreuemête escreue Vaseo, & outros autores grauissimos, que em seu lugar apontaremos (BARREIRA: *loc. cit.*).

Em todo caso, vejamos o que se sabe sobre a vida de Santa Iria. Nossa fonte será a *Historia de Santa Eria*. Já declinamos seu nascimento e morte; partamos, pois, à narrativa. Seus pais eram nobres (*Idem*, f. 6) e tinham por nome Hermígio e Eugênia. Ele, provavelmente, godo; ela mais certamente lusitana (*idem*, f. 6v).

5 É opção estilística dos autores registrar os documentos com suas grafias originais, resguardando forma e dicção da época em que foram escritos. Assim informados, evitamos novas notas com igual explicação. A fim de poupar o leitor, sempre que nos referirmos a essa obra o faremos abreviando o título para *História de Santa Eria*.

Iria cresceu e recebeu educação em mosteiro da ordem de São Bento (*idem*, f. 10) coordenado por seu tio materno, o Abade Célio (*Idem*, f. 13v) e sob a tutela espiritual de um monge chamado Remígio (*Idem*, f. 14).

Assim vivia a virgem Iria, em rotina monacal, até o momento em que Britaldo, filho de Castinaldo e Cassia, senhores da Nabância (*Idem*, f. 16), entra na história e, “tendo noticia das graças, & perfeições de S. Iria, pello que a fama diulgaua della desejava offercerse ocasião de a ver” (*Idem*, *ibidem*). O fato veio a acontecer um dia de São Pedro, em missa onde as duas personagens estavam a assistir os ofícios divinos. Olhos postos na formosa casta jovem, Britaldo ficou perdido de paixão, vindo, inclusive, a cair de cama pouco depois de ter visto a Santa Donzella. A doença se agravava e, por mais cuidados que os médicos dispensassem ao jovem, nada havia que o aliviasse. Os pais de Britaldo, não encontrando solução entre os homens, buscaram-na no Divino, mandando rezar por seu filho em muitas partes, inclusive no mosteiro claustro de Santa Iria.

Conta-se que, estando a virgem Iria a rezar pela saúde de Britaldo, o Espírito Santo lhe teria revelado o real motivo da doença do rapaz, informando ainda que somente ela poderia reestabelecer sua saúde (*idem*, f. 20). Ciente do perigo que Britaldo “estaua dalma, & do corpo, & mouida de particular impulso do Ceo determinouse ao ir visitar, tẽdo compaixão de sua fraqueza, & confiando na Misericordia de Deos, que com sua presença, & palavra [...] teria elle a saude” (*idem*, f. 20v).

A visita se realizou e a cura se deu, e a jovem freira venceu todas as tentações que lhe foram postas nesse episódio, elevando-se em caridade, virtude e castidade. Ciente de todo o ocorrido, seu mestre,

Remígio, ardeu-se em tentação, apaixonou-se pela própria discípula, e se deixou consumir por um desejo carnal, jamais correspondido pela virgem santa e, por isso mesmo, fazendo florescer no peito do velho mestre um ciúme maligno (*idem*, f. 27) que transmuta o amor pelo qual estava arrebatado em ódio (*idem*, f. 32v).

Remígio assumiu para si a determinação de difamar a Santa Virgem e, fingindo lhe pedir perdão pelas reprováveis palavras e posturas que havia apresentado à freira, conquistou novamente sua confiança. Porém, um dia, preparou tisana e ofereceu à Santa (*idem*, f. 33). A beberagem embruxada de Remígio impôs aparente gravidez à freira, que muito sofreu com todos os cochichos e difamações que sobre ela recaíram (*idem*, fs. 36-37).

Tantas foram as desconfianças e ofensas impostas à Iria que a freira acabou por ser expulsa de seu convento, indo viver, ainda em vida casta, próximo ao rio nabão. Às suas margens, usualmente Santa Iria se punha a orar depois das matinas (*idem*, f. 39v).

Ciente de todo o ocorrido, mas ignorando a trama arquitetada contra Iria, Britaldo arde em ciúme, e a dor que lhe apertava o peito sufocou a razão. Cego por paixão maldosa, o jovem arquiteta plano contra a vida da jovem casta e será o seu espia Banão, o assassino de Iria:

Lhe atravessou o cruel Banão a garganta cõ hũa estocada, de que a Santa Virgem cahio sobre a terra, correndo della pero o rio abundancia de seu puro sangue, & assi deu a alma a seu Criador, que acõpanhada de muytos Anjos lhe foy apresentada em os Ceos (*Idem*, f. 44).

Após matar Iria, Banão lançou seu corpo inerte no rio (*idem, ibidem*), que o levou via correntes do zêzere, até o Tejo, onde o cadáver descansou, incorruptível, até ser encontrado por seu tio, o Abade Celio (*Idem*, f. 52), o qual, ali chegando, viu que

o tejo hia deixado sua ordinária corrente, que era por jûto da praya onde elles estauão, & estreitando-se em si por grande espaço, foy deixando em seco hum areal, onde se via hũa sepultura, na qual estava o corpo da Virgem Santa Eria vestido na túnica interior, que o matador lhe deixara, tam concertado & composto, que claramente mostraua estar alli depositado pelas mãos dos Santos Anjos (*idem*, f. 52v).

Por mais esforços que empreendessem, o Abade e seus companheiros de jornada não conseguiram retirar Santa Iria de seu sepulcro fluvial. Não tardou e o rio, retomando o fluxo natural, voltou a abrigar sob seu leito a virgem santa. O povo de Scalábis, para conservar a memória da Santa e o milagre que ocorrera, ergueu ali sepulcro de mármore e o local teve seu nome mudado para Santa Iria, posteriormente firmado com a corrente grafia: Santarém.

E tempos se passaram.

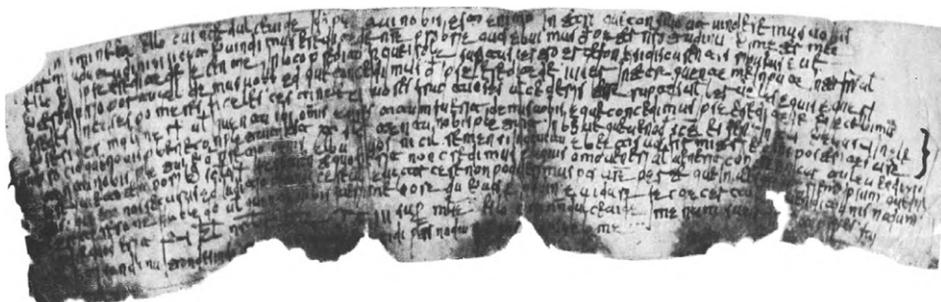
Registra a memória de Santarém que em 1320 o Rei D. Dinis I e sua esposa, a Rainha Santa Isabel, em visita àquela paragem, buscavam o local de descanso de Santa Iria, mas já os mais de 600 anos passados desde a morte da virgem santa não permitiam que o achassem. Foi então que a Rainha Santa, fazendo pedido a Deus, alcançou a graça pretendida, e o rio Tejo uma vez mais abriu suas águas, deixando à vista o sepulcro de Santa Iria. Naquele local os reis mandaram erguer um padrão para que todos soubessem o correto local de descanso de Santa Iria, conforme se pode ler no cap. XXV da *História de Santa Eria* (BARREIRA, 1618).

Da lenda hagiográfica aos dados históricos

Do ponto de vista da documentação secular, o mais antigo registro com o nome de Santa Iria ao qual se tem está em Portugal, sob guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e data de 18 outubro de 985. Nele podemos ler a seguinte passagem: “XX

solidos tantu nobis plaguit in boue que ueno de *Sancta Eiren* in XV et alius V in ale”⁶.

Imagem 2 — Torre do Tombo, Corp. Rei., Mosteiro de Moreira, maço I
(fonte: COSTA, 1974).



Constam das anotações do Padre Miguel de Oliveira outros dados seculares que evidenciam, se não a materialidade histórica, mas ao menos a historicidade do nome de Santa Iria. Segundo o referido autor, não há memória de nenhum templo dedicado a Santa Iria anterior à expulsão dos árabes e o estabelecimento do Reino de Portugal. Afirma Oliveira (1959, p. 456-457):

Há notícia de que no ano de 1162 morreu Garcia Mendes, clérigo de Santa Eirea, e em 1214 D. João Peres, Prior da mesma igreja. Em 1251 o prior era Pedro Pelazio, e em 1288 o reitor foi um dos que subscreveram a petição endereçada a Nicolau IV para instituição da Universidade em Lisboa.

As informações acima nos trazem a certeza da existência de uma igreja de Santa Iria datada de, pelo menos, meados do século XII, e que, como se sabe, segue firme em seu ofício até nossos dias.

Ainda em Oliveira lemos:

Em Tomar, os jurados da Inquirição de 1317 só declaram que, segundo tinham ouvido dizer a “mui-

6 Livre tradução: 20 solidos por vacas que nos atormentam que vieram de *Santa Eiria* em [número de] 15 e mais 5 em cerveja (grifo nosso). Estamos em consonância com a interpretação do Padre Avelino Jesus da Costa (1974, p. 09).

tos e bons”, vinham do “tempo antigo” duas igrejas: “hua a nome san Fiic (Fins) e a outra santa Eyrea”. A que lhe ergueram em Santarém devia ser anterior e não tardou a ter a categoria de paróquia (OLIVEIRA, 1959, p. 456).

Apesar de essa informação pouco contribuir para confirmar a antecipação temporal da Igreja de Santa Iria, ela abre perspectiva para supor a anterioridade da edificação, podendo-se retroceder em, pelo menos, meio século em relação à documentação disponível, a saber.

Variados são os documentos que, no século XIV, atestam o nome da santa como integrado na cultura lusitana, principalmente como topônimo — indo além da aglutinação Santarém. Assim, a título de exemplo, podemos citar documento datado de 16 de dezembro de 1306 que registra “escambo feito por el-Rei com Domingos Esteves, pelo qual ele recebeu uma casa na vila de Santarém, na freguesia de Santa Cruz, e deu outra na freguesia de Santa Iria”⁷.

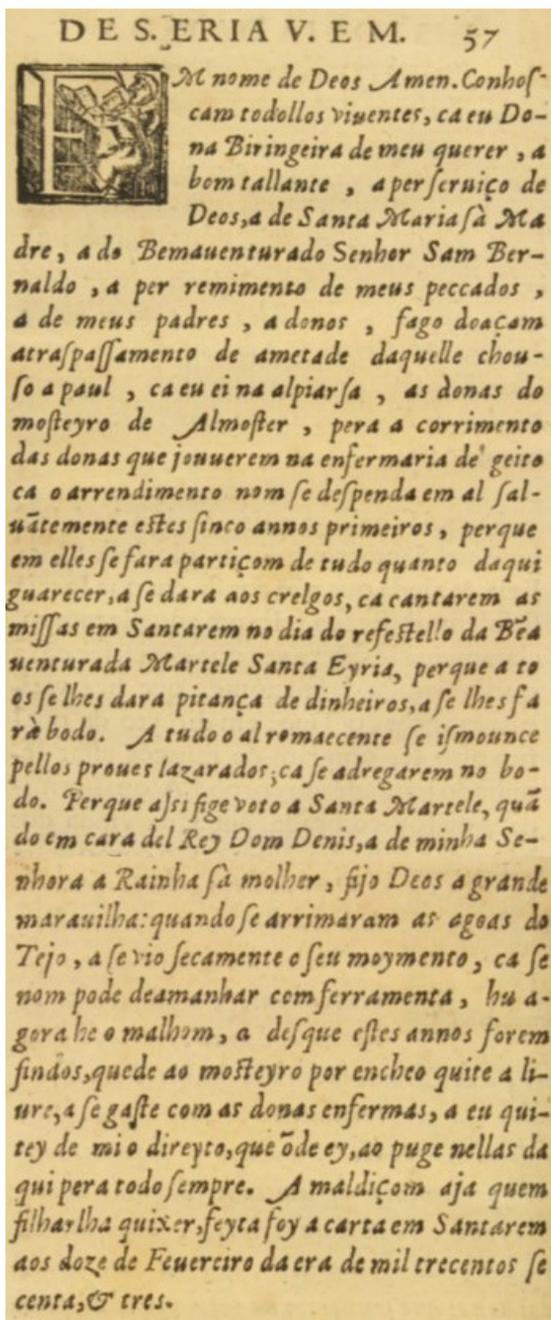
Fato é que, a partir do suposto milagre presenciado pelo Rei D. Dinis e pela Rainha Santa Isabel, possivelmente em 1320, muitos são os documentos seculares a confirmarem a presença de Santa Iria na memória portuguesa. Assim é que, segundo o Padre Mestre Frei Isidoro de Barreira (*op. cit.*, f. 57v), constava, no Cartório do Mosteiro de Almoester de Freiras de São Bernardo⁸, documento datado de 12 de fevereiro de 1363 com o registro de doação feita pela Rainha Santa em honra ao milagre por ela presenciado. O documento, ao que consta, informava sobre os festejos em benefício de Santa Iria.

7 Depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Colegiada de São Bartolomeu de Coimbra (XI 4-14).

8 O mosteiro foi encerrado em 1834, a fonte que nos norteia, entretanto, é de 1618.

Imagem 03 — Detalhe do documento de doação da Rainha Santa Isabel.

In: *Historia de Santa Eria*, f. 57-57v.



Santa Iria nos oitocentos: Península Ibérica e Brasil

Até o momento, tratamos dos registros de uma Santa Iria eclesiástica, conformada à memória erudita, por assim dizer, e suportada por documentação secular tradicional. Mas cabe agora lançar vistas sobre outra Santa Iria, a assumida em dicção popular e reformulada para esta dimensão.

Para tanto, daremos salto no tempo. Se antes situávamos nossos esforços entre a baixa e a tarda Idade Média Ibérica, agora avançamos alguns séculos e paramos nos oitocentos.

Nosso intento é perceber como a história da Santa sobreviveu ao tempo e como se deu o processo de *crystalização* que metamorfoseou a lenda hagiográfica em romance. Tal encaminhamento já deixa transparecer nossa certeza, a de que Santa Irene medieval e Santa Irene dos romances modernos/contemporâneos são, as duas, uma só. Encaminharemos nossa leitura, agora, com lastro na Teoria da Residualidade e no exercício da leitura comparativista.

Convidamos Almeida Garrett para nos ajudar nos encaminhamentos. Ele próprio, entretanto, não estava convencido do nosso argumento. Em *Viagens na minha terra* (1846, p. 34) o autor lusitano se indagou: “porque é a Sancta Iria da trova popular tam diferente da Sancta Iria das lendas monasticas?”. No mesmo livro (p. 34-36), Garrett apresenta registro formal do *Romance de Santa Iria* composto em parselhas hendecassilábicas, vejamos:

Stando eu á janella co'a minha almofada.
Minha agulha d'ouro, meu dedal de prata;

Passa um cavalleiro, pedia pousada:
Meu pae lh'a negou: quanto me custava!

— ‘Ja vem vindo a noite, é tam so a estrada...
Senhor pae, não digam tal da nossa casa,

Que um cavalleiro que pede pousada
Se fecha ésta porta á noite cerrada'

Roguei e pedi — muito lhe pezava!
Mas eu tanto fiz que porfim deixava.

Fui-lhe abrir a porta, mui contenta entrava;
Ao lar o levei, logo se assentava.

As mãos lhe dei agua, ele se lavava;
Puz-lhe uma toalha, n'ella me limpava.

Poucas as palavras, que mal me falava,
Mas eu bem sentia que elle me mirava.

Fui erguer os olhos, mal os levantava,
Os seus lindos olhos na terra os pregava.

Fui-lhe pôr a cea, muito bem ceava;
A cama lhe fiz, n'ella se deitava.

Dei-lhe as boas noites, não me replicava;
Tam má cortesia, nunca a vi usada!

Lá por meia noite que me eu sufocava,
Sinto que me levam co'a boca tapada...

Levam-me a cavallo, levam-me abraçada,
Correndo sempre á desfilada.

Sem abrir os olhos, vi quem me roubava;
Callei-me e chorei — elle não fallava.

D'alli muito longe que me perguntava
Eu na minha terra como me chamava.

— 'Chamavam-me Iria, Iria a fidalga;
Por aqui agora Iria, a cansada'

Andando, andando, toda a noite andava;
Lá por madrugada que me atentava...

Horas esquecidas commigo luctava;
Nem força nem rogos, tudo lhe mancava.

Tirou do alfange... ali me matava,
Abriu uma cova onde me interrava.

No fim de sete annos passa o cavalleiro,
Uma linda ermida viu n'aquelle outeiro.

— ‘Minha Sancta Iria, meu amor primeiro,
Se me perdoares, serei teu romeiro’

— ‘Perdoar não te heide, ladrão carniceiro,
Que me degollaste que nem um cordeiro.’

Eis aí nossa “nova” Santa Iria, metamorfoseada a ponto de causar espanto em Garrett:

Ou houve duas sanctas d'este nome, ambas de aventureosa vida e que ambas deixassem longa e profunda memoria de sua beleza e martyrio — o que não tenho a menor idea — ou nos escriptos dos frades há muita fábula de sua unica invenção d'elles que o povo não quis acreditar: alias é inexplicável a singularidade d'esta tradição oral (GARRETT, 1846, p. 36).

Guardemos isso.

Em 1867, Theóphilo Braga publicou seu *Romanceiro Geral*, e nele, entre as páginas 123 e 127, registrou três versões do romance, tendo-o classificado como *lenda piedosa*. A primeira das versões trazidas por Braga é idêntica à apresentada por Garrett. Tendo sido colhida em Santarém, supõe-se, inclusive, que sejam da mesma fonte. A segunda versão, colhida em Covilhã, não apresenta maiores diferenças em relação ao texto fixado por Garrett, ambos hendecassílabos, sendo aquela com 48 versos distribuídos em 22 estrofes; esta reduzida pela metade, também organizadas em parselhas. Por ser bem distinta — não no conteúdo, mas na forma, toda em redondilha menor —, copiamos aqui a terceira recolha, advinda do Minho:

‘Stando santa Helena
Á porta assentada,
Cosendo mui linda
Na sua almofada,
Sua agulha de ouro,
Seu dedal de prata,
Veio um cavalleiro
Pedi-lhe pousada

“Se meu pae lh’a dera
Está mui bem dada.”

Entrou para dentro,
Logo se assentou;

Fizeram-lhe a ceia
Elle não ceiou;
Fizeram a cama,
Então se deitou.
Lá por meia noite
Se alevantou;
De tres irmãs que eram
Só n’ella pegou.
Levou-a p’r’o monte
E lhe perguntou:
Como lhe chamavam
E como a tratavam

“Em caz’ do meu pae
Helena fidalga,
Agora na tua
Serei desgraçada.

Puchou pelo alfange
E logo a matou,
Cobriu-a de ramos
Ali a deixou.
Findos sette annos
Por ali tornou:
— Pastorinhos novos,
Que guardaes o gado,
Que ermida é aquella
Que está n’aquelle adro?
— É de Santa Helena,

Morreu degollada.
— Minha santa Helena,
Meu amor primeiro,
Perdoa-me a morte,
Serei teu romeiro (BRAGA, 1867, p. 126-127).

A versão minhota está bem próxima daquela registrada no *Estudos sobre a poesia popular no Brazil*, publicação de 1888, assinada por Sylvio Romero. Tamanha é a semelhança que prescinde de transcrição. Convém registrar, entretanto, que ao fim dos oitocentos, o dito romance não parecia muito popular no Brasil. Anota Romero (p. 89) que o referido romance era desconhecido até mesmo de Celso de Magalhães, importante folclorista brasileiro, pioneiro nacional neste campo, que havia dedicado muito estudo às relações entre as tradições (ditas) populares do Brasil e de Portugal.

Por fim, apresentamos o registro de sotaque espanhol colhido em Leão, no ano de 1889, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, registrado no tomo X da *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. O conteúdo do poema ainda é similar, mas agora segue em septissílabo, leiamos:

*En casa del Rey mi padre — ‘un traidor pide posada;
mi padre, como era noble, — muy luego se la mandaba.
De tres hijas que tenía — le pidió la más galana;
pero él le dice que no, — que no la tien pa casarla,
que la tien pa meter monja — de la orden de Santa
Clara.
No se la sacó por puertas, — ni tampoco por ventanas;
la sacó por un balcón — á favor de una criada;
en ancas de su caballo — llevósela cautivada.
En el medio del camino — el traidor le preguntara:
— ¿Cómo te llamas, la niña; — cómo te llamas, la
blanca?...
— En casa del Rey mi padre — doña Ilenia me
llamaban,
hora por tierras ajenas — Ilenia la desgraciada.
— Sacó un cuchillo el traidor — la cabeza la cortaba,
la tira n’un pedregal — donde andaban cosas malas;*

*della salió una hermitica — muy blanca y muy dibujada;
le los cascós, las paredes, — la teja para tejarla.
Vanse días, vienen noches — y el traidor por allí pasa.
— Decídme, los pastorcillos, — donde el ganado repasta,
de quién es esa hermitica — tan blanca y tan dibujada?
— Esta hermitica es de Ilenia, — nêl monte fué degollada.
— Si esta hermitica es de Ilenia, — vamos todos á adorarla.
Perdóname tú Ilenica, — por ser el tu amor primero.
— No te perdonaré yo — ni tampoco el Rey del cielo.
Vete á aquel altar mayor — y enciéndeme un candelero.
— Mientras que la vela ardía— el traidor iba muriendo;
la figura queda allí, — cuerpo y alma pa el infierno
(MENÉNDEZ Y PELAYO, 1900, p. 210-211).*

Nas três variantes do romance aqui apresentadas, algumas células literárias se destacam: 1) Iria não é freira, mas vive sob guarda de seus pais; 2) Iria provinha de família abastada; 3) Iria foi sequestrada; 4) Iria era casta; 5) Iria foi morta por lâmina (degolada); 6) Iria foi adorada por pessoas simples; 7) o assassino se arrepende e pede perdão a Iria.

Praticamente todas as passagens da tradição oral levam à (suposta) Iria original visigoda. A Iria dos romances também provinha de família abastada (Iria fidalga); ela também era casta (vivía reclusa na casa dos pais); tal como a Iria da legenda áurea, a dos romances (ditos) populares foi morta por lâmina e adorada pelo povo. Resta, entretanto, uma questão: como aceitar uma santa que não perdoa?

Segundo José Perez Vidal, a leitura comparativista entre as variantes de origem ibérica, quer lusitanas, quer hispânicas, dispensam maiores arrazoados. A leitura atenta dos versos colhidos em Portugal e em Espanha pode facilmente perceber os padrões

distintos de construção dos romances⁹. O autor registra ainda que as versões galegas do romance estão mais próximas das lusitanas que das espanholas e, referindo-se à coleta registrada por Sylvio Romero, informa que é:

perfectamente portuguesa en sus caracteres generales, hay, sin embargo, algunos rasgos que parecen proceder de versiones españolas. Este fenómeno, si se confirmase y aclarase más en otras versiones brasileñas, no resultaría sorprendente y raro. No sería el primer ejemplo de influencias españolas en el Brasil, en su mayor parte, procedentes de la América hispana (VIDAL, 1968, p. 110).

Sintetizando tudo até agora apresentado, temos dois universos distintos — um eclesiástico, outro laico — e uma personagem a transitar, sem maiores embaraços, nos dois domínios. Algo precisa ser compreendido.

A cristalização de Santa Iria

Lembremos da questão lançada por Garret, aqui recordada em paráfrase para argumentação: “ou houve duas santas Iria distintas, ou os frades fabularam demais a legenda hagiográfica”.

O escritor português abriu caminho para a resposta, mas, ao que parece, não soube percorrer as trilhas da história. Homem do século XIX, seguiu a cronologia positiva em busca da solução para o enigma, mas a poesia carece de maior atenção e de soluções inventivas.

O problema da absoluta distância entre as narrativas da legenda áurea e do romance só pode ser compreendido se lançarmos mão de

9 Entre as páginas 109 e 110 do referido texto, José Perez Vidal organiza quadro comparativo dos valores estéticos conformativos das variantes encontradas em Portugal e na Espanha, convém conferir.

uma leitura invertida. Peguemos as primeiras notações moderno/contemporâneas sobre Santa Iria acima transcritas. Todas registram simplicidade e coincidem em alguns pontos aqui já definidos.

Tenhamos em mente que a memória oral é fenômeno de curiosa força e persistência no tempo, ainda mais em se tratando de sociedades ágrafas ou onde a escrita está limitada a poucos. É Franz Boas quem nos diz que a tradição oral é como que uma autobiografia da sociedade.

Assumindo como certos e verdadeiros os dados biográficos básicos existentes sobre Santa Iria — viveu na região visigótica da Lusitânia no século VII — precisaremos ter ciência de que toda sua história, e o que dela podemos saber, está inserida em uma realidade sociocultural de difícil acesso, quer pela carência de documentação autóctone, quer pelas construções fabulares próprias da condição santa.

Certo é que não temos documentação qualificada capaz de confirmar as informações sobre Santa Iria. Podemos, entretanto, como acima demonstramos, afirmar com absoluta certeza de que algo ou alguém existiu nalgum momento da história da Península Ibérica, deixando forte registro na memória dos povos que por lá viviam, mais especificamente no recorte geográfico centro-lusitano, entre as atuais Tomar e Santarém. Os marcos cronológicos podem, sim, coincidir com o século VII, apesar de certa tentação que poderia levar historiadores mais conhecedores da documentação pertinente e mais eruditos nas questões ibéricas, a repensar o tema como próprio do século XII.

Tudo isso para dizer que, se de fato Iria existiu, mais fácil será crer na ancestralidade da tradição laica, registrada pela memória oral, que na primazia da tradição religiosa, foi fixada só tardiamente (por volta do final do século XV) na legenda áurea. A segunda, portanto, parece ser um *polimento estético* da primeira.

Assim, cremos ser inequívoco: a chave da leitura sobre a história de Iria está na cultura (dita) popular. Como de ordinário, é do povo que a cultura emana e é no povo que o (dito) erudito colhe seus temas.

Aliás, como nos lembra Maria Beatriz Hernández Pérez:

Tanto el concepto de «autor real» como el de «autor implícito» quedan en el caso del romancero subordinados a su condición inexcusable de tradicionalidad. La propiedad esencial del romancero es la de la oralidad y la dependencia del texto con respecto a la memoria y a la tradición. Ello implica que al producirse de forma oral, aunque el romance en cuestión haya tenido un autor real, y por ende otro implícito, la calidad de ambos queda mermada en favor de la de los sucesivos intérpretes. Siguiendo un criterio de funcionalidad, es la colectividad la que selecciona ética y estéticamente el romance. Se trata, por tanto, de una artesanía literaria, cuyos productos nunca son idénticos, amoldándose tanto a la forma heredada como a las exigencias de cada época y región que lo acoge (PÉREZ, 1997, p. 101-102).

Lembremos Voltaire (1879 [1734], p. 176), aqui citado em livre tradução: “Por tanto quase tudo é imitação. Tal é com os livros como com o fogo das nossas casas, buscamos fogo no vizinho, acendemos o nosso, passamos o fogo adiante e ele já pertence a todos”¹⁰.

Se, por um lado, a legenda áurea da Santa somente se formata no final do século XV, sua presença na memória social ibérica é inegavelmente anterior, sendo admitida como mártir, beata e santa — nesta ordem —, em textos canônicos desde, pelo menos, a viragem do século X para o XI.

Mas, seria o acaso o responsável pela ampliação do culto em torno da virgem Santa Iria, a partir do século XIV, e pelo estabelecimento de sua legenda áurea menos de um século depois?

10 Lê-se no original: “Ainsi presque tout est imitation. Il en est des livres comme du feu de nos foyers, on va prendre le feu chez son voisin, on l’allume chez soi, on le communique à d’autres et il appartient à tous”. Fizemos uso da edição oitocentista das obras completas de Voltaire publicadas pela parisiense Garnier, cf.: VOLTAIRE. *Œuvres complètes*. Garnier, 1879, tome 22.

Historiadores não creem no acaso.

De certo, a legenda áurea de Santa Iria é uma daquelas situações definidas por Eric Hobsbawm como *tradição inventada* (1997, p. 09), formatada a partir de uma série de práticas rituais ou simbólicas, de algum modo aceitas na sociedade e que acabam por inculcar, por meio da repetição, valores e normas de comportamento com a finalidade de estabelecer continuidade com o passado.

Portanto — e ainda seguindo as lições de Hobsbawm —, se por um lado temos a tradição eclesiástica da Santa Iria, bem documentada e temporalmente demarcada, por outro temos um costume sobre esta personagem, certamente mais antigo e, inquestionavelmente, muito mais difícil de ser rastreado.

O problema *tradição-costume* nos faz pensar na *metáfora da impressão*, proposta por Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento*:

Desde o comentário dos textos de Platão e Aristóteles, fundamentados na metáfora da impressão na cera, propus distinguir três espécies de rastros: *o rastro escrito*, que se tornou, no plano da operação historiográfica, *rastro documental*; *o rastro psíquico*, que é preferível chamar de *impressão*, no sentido da afecção, deixada em nós por um acontecimento marcante ou, como se diz, chocante; enfim, o rastro cerebral, cortical, tratado pelas neurociências (RICOEUR, 2010, p. 425 – grifo nosso).

Fica claro, parece-nos, que somente conseguiremos compreender o caso de Santa Iria se perseguirmos dois rastros: o documental e o psicológico. E para acessar os processos referidos por Ricoeur, aplicando-os a Iria, pensamos ser útil trazer à baila o conceito de *cristalização*. Entretanto, faremos uso diferente daquele comumente utilizado nas Ciências Sociais e que aqui sintetizamos nas palavras de Peter Burke, anotadas em seu *Hibridismo Cultural*:

quando ocorrem encontros e trocas culturais, um período de relativa fluidez (‘liberdade’ no caso de você aprovar, ‘caos’ no caso de desaprovar) é rapidamente seguido por um período em que o que era fluido se solidifica, congela e vira rotina e se torna resistente a mudanças posteriores. Velhos elementos rearranjados em um novo padrão (BURKE, 2003, p. 114-115).

Já para a teoria da residualidade, a *cristalização* passa por reelaboração, que a aproxima da concepção do químico James D. Dana, em capítulo intitulado *Cristalografia*, em seu *Manual de Mineralogia*. Dessa forma, *cristalizar* diz respeito “ao refino de um elemento cultural, como acontece ao melaço de cana ao se transformar em açúcar, ou então à simples transformação de um elemento cultural em outro” (TORRES, 2016, p. 75-76). Logo, segundo essa teoria:

A cristalização consiste no aproveitamento estético de resíduos literários e culturais realizado por artistas, entre os quais, os escritores. É um processo de polimento, de recriação, reaproveitamento do resíduo, que por ser matéria viva, eivada de possibilidades, dá à cristalização um caráter de infinitude. Ao modo da fênix mitológica, o resíduo, por ser algo que se mantém através da mentalidade e do imaginário dos povos, torna a cristalização um processo plural e também dinâmico tal qual a essência residual (MARTINS, 2015, p. 37).

Assim sendo, supomos válido compreender a Santa Iria da legenda áurea como um elemento cultural cristalizado, a partir do polimento dado ao romance da tradição oral. Eis o que motiva os elementos distintos tanto em um como em outro caso. Do ponto de vista da legenda áurea, temos a exaltação de características próprias dos santos, como pureza de sentimentos e perdão, entre outros; por outro lado, estão presentes no romance falhas próprias

da humanidade, como a mágoa e a condenação, referidas em muitas das variantes hispano-luso-brasileiras.

Daí utilizarmos o pensamento de Ricoeur: o rastro documental está na Santa Iria da Igreja, o psicológico na personagem dos romances tradicionais.

Apenas dois sonetos

No final da *Historia de Santa Eria*, encontramos seção intitulada “Poesias em louvor de Santa Eria & de sua sepultura”. Ali, algumas orações, uns tantos epigramas e um punhado de poemas, tudo anônimo. Destacamos abaixo soneto ali colhido:

Martyr da castidade, a quem trocado,
Amor em fúria abrio com ferro o peito
Que nam pode cõ fogo, & o impio feito
Sepultou nagoa cõ penhor amado,

O Rey dos rios d’Espanha, que Sagrado,
Teu Mausoleo fez, por Anjos feyto,
Volve as áreas de seu áureo leyto,
Soberbo mais por ti, que por dourado.

O ardil com que a teu nome fazer guerra
Quis dobrado desdém, te fez gloriosa,
Morta, & sé fama:& de agoasperegrina.

Por elle o seu trocou a antiga terra,
Que tamb guarda em vrna Christalina,
O esposo, de quem es eterna esposa.

Creemos haver aqui um ponto de contato entre a narrativa da lenda e a narrativa dos romances. Lendo com atenção o soneto, vê-se que está despido de quase todos os elementos próprios da lenda áurea, entretanto, nele podemos ver quase todas as células narrativas próprias dos romances.

Assim que, no primeiro verso do soneto, podemos identificar a castidade de Iria (célula 4); no verso 2 o ferimento à lâmina (célula 5); em todos os versos da segunda estrofe o reforço da riqueza (célula 2) se dá a partir dos termos *rei*, *mausoléu*, *áureas* e *dourado*, e em nenhum momento Iria é referida como freira (célula 1).

Isso nos leva a crer que o soneto registra um momento de viragem na história de Iria, sendo uma construção ainda não conformada com a legenda, mas já transfiguradora da tradição oral em composição erudita. Esse processo poético *residual*, concernente a este estudo, parece ter se *crystalizado* noutro soneto, assinado por António Nobre, o poeta do *Só*. Escrito em Leça, em 1885, e publicado sete anos mais tarde, o poema dedicado à Santa apresenta a personagem plenamente envolvida pelos traços da sacralidade virginal e mariana.

N'um rio virginal d'agoas claras e mansas,
Pequenino baixel, a santa vae boiando...
Pouco e pouco, dilu-es o oiro das suas tranças
E, diluido, ve-se as agoas aloirando.

Circunda-a um resplendor, a luzir esperanças,
Unge-lhe a fronte o luar, avelludado e brando,
E, com a graça etherea e meiga das crianças,
Formosa Iria vae boiando, vae boiando...

Á lua, cantam as aldeãs de Riba-Joia,
E, ao verem-na passar, phantastica barquinha,
Exclamam todas: “Olha um marmore que aboia!”

Ella entra, enfim, no Oceano... E escuta-se, ao luar,
A mãe do pescador rezando a ladainha
Pelos que andam, Senhor! sobre as agoas do mar...
(NOBRE, 1892, p. 102).

Há aqui uma efetiva vinculação entre Iria e o rio. Diferente da legenda, a Santa boia e boiando se vai misturando às águas do rio — provavelmente o Nabão —, como se pode ver nos versos 3 e 4.

Outra referência importante coletada, ainda na primeira estrofe, é a forma gerundial *alourando*. Ao que parece, a opção por conferir tons dourados aos cabelos da Santa (nenhuma fonte a descreve em detalhes) vincula-a ao fenótipo germano, tronco originários dos vi-sigodos e cujo imaginário estereotipa como um povo alvo e louro. A metamorfose da Santa em rio segue. *Unge-lhe a frente o luar* (v. 6), imagem idílico-bucólica, indica esse movimento de comutação.

No verso 7, a referência a *crianças*, além de amplificar a pureza da *Iria-flúvia*, traz à memória a jovialidade da Santa, assassinada, assumindo-se a verdade das fontes, entre 13 e 18 anos de idade.

E, vinculada à correnteza, *segue boiando* (v. 8) até que, nas duas últimas estrofes, entra em cena a relação de Iria com o povo mais simples, reforçada por termos como *aldãs* (v. 9) e *mãe dos pescadores e ladainhas* (v. 13), relacionando a memória da santa ao conhecimento (dito) popular.

O poema termina com Iria plenamente homogeneizada ao rio. Nesta versão, a Santa não se sedimenta no leito do Tejo, mas segue curso até o oceano, lançando-se à vastidão do mundo.

O poema de Nobre pouco ou nada dialoga com o a legenda áurea ou com o romance. Parece mesmo que o autor apenas se valeu da relação de Iria com as águas de Portugal — Nabão, Tejo e oceano — para, a partir de um processo de hibridação, nacionalizar o tema shakespeariano da Ofélia.

A cultura é poética e, por vezes, não se explica.

Em todo caso, refletindo a partir da dispersão oceânica de Iria, trazida pelo soneto de Nobre, chamamos atenção para o potencial de persistência e adaptação do Romance. Assim, rápido levantamento realizado para escrita desse texto informa que o *Romance de Santa Iria* (ou de Iria Fidalga) ainda se mantém vivo em pelo menos três continentes. Vejamos a tabela abaixo:

Local	Distribuição Geográfica dos registos
<i>Portugal</i>	Arquipélago da Madeira, Arquipélago de Açores, Aveiro, Braga, Bragança, Castelo Branco, Coimbra, Évora, Faro, Guarda, Leiria, Minho, Portalegre, Porto, Santarém, Trás-os-Montes e Alto-Douro, Vila Real, Viseu.
<i>Espanha</i>	Astúrias, Cádiz, Cantabria, Ilhas canárias, Leão, Lugo, Madri, Ourense, Palência, Pontevedra, Salamanca, Segovia.
<i>Brasil</i>	Bahia; Mato Grosso; Minas Gerais; Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte; São Paulo.
<i>América hispânica</i>	Argentina, Cuba, Uruguay.
<i>Outras localidades</i>	Canadá, Estados Unidos, Marrocos.

Mas voltemos à Santa Iria dos nossos estudos.

Santa Iria de Dona Militana: Memória ou resíduo?

Foi o folclorista potiguar Deífilo Gurgel quem, na década de 1990, reconheceu, pela primeira vez, o valor do saber guardado por Dona Militana (1925-2010). Deixemos as palavras com ele:

Eu pesquisei durante 10 anos [1985-1995] o romanceiro, que é a especialidade dela. E Dona Militana, no meio desse pessoal todo que eu pesquisei, se destacou. Ela sabia toda qualidade de romance ibérico, romance brasileiro. Enquanto eu chegava num lugar e entrevistava uma pessoa, a pessoa me cantava 10, 12 romances, eu já ficava felicíssimo da vida. Dona Militana me cantou 33 romances¹¹.

Natural de São Gonçalo do Amarante, interior do Rio Grande do Norte, nascida em 1925 e falecida em 2010, Dona Militana teve vida simples, lidou na roça com seu pai Atanásio Salustino do Nascimento,

11 DONA MILITANA: A romanceira dos oiteiros - Roteiro e Direção: Hermes Leal, Produção: HL Filmes, 2010, 9'53"-10'36". Publicado pelo canal HLFILMESBR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JpPWFpZj9L4&t=618s>. Acesso em 26 mai. 2021.

mestre de fandango, outra referência do conhecimento (dito) popular potiguar. Indagada sobre como aprendeu as histórias que cantava, respondeu: “pai cantando e eu escutando e colocando no cérebro”¹².

Em matéria publicada a 2 de fevereiro de 2021 no portal de jornalismo independente *Substantivo plural*, Edilberto Cleutom anotava sobre o conhecimento guardado por Dona Militana:

seu universo imaginário é feito de modinhas, xácaras, cocos, toadas de boi, romarias, desafios, cancela, parcela, moirão, aboios, jornadas de chegada e fandango, todos guardados de memória, à revelia de intempéries e interdições que se estenderam por sua vida¹³.

Parte do vasto repertório depositado na cabeça de Dona Militana veio a ser registrado em álbum triplo lançado, em 2002, pelo Projeto Nação Potiguar e intitulado *Cantares*. Foi na faixa 10 do CD 02 de Dona Militana que colhemos a inspiração para este texto.

Imagem 4 — Detalhe do encarte do CD *Cantares* de Dona Militana com letra do *Romance de Santa Iria*.

ROMANCE DE SANTA IRIA
 Péricles Johnson: Arranjo, Fagote · Jonh Johnson: Oboé

“Tava Sant’ Eiria
 Na porta sentada
 Su’ agulha de ôro
 E seu diadê de prata

Chegou um cavaleiro
 Pidindo pausada
 Se meu pai subera
 Ele não gostava
 Como era pai
 Não dizia nada

Bote-lhei a mesa
 Bote-lhe a mesa
 De patê e perú
 E forre-lhe a cama
 De borda e veludo

Deu a meia noite
 Deu a meia noite
 E ele alevantou-se

E de três que nós era
 Só a mim amava

Botô-se a caminhá
 Andamos andamos
 Sem ele falá

Chegô nas montanha
 Foi qu’ele falou
 E que me prorguntô-me
 Cum’ eu me chamava
 In casa de meus pai
 Iria falada que em teus podere
 Iria coitada

Puxô o arfange
 Puxô o arfange
 E ali degolô-me
 Coberta de folha
 Nar montanha deixou

Cabô de sete ano
 Cabô de sete ano
 Par ali passô
 Tava uma Igreja
 Muito bem ornada

Pastô ei pastô
 Vós que estais ornando
 Dirmi essa Igreja
 Quer tê tais zelando

Ele respondeu
 — É de Santa Eiria
 Morreu degolada

— Perdoai-m’ Iria
 Me perdo’ Iria
 Meu amô primeiro

— Eu non te perdô
 Que da minha garganta
 Fizesse um cordero

— Me perdo’ Iria
 Me perdo’ Iria
 Meu amô primeiro
 Serei teu rumero

— Te traja de azu
 Te traja de azu
 Quer da cor do céu
 Que Deus te perdô

Ta - va Sant’ E - ri - a na por - ta sen - ta - da
 su - a - gu - ita de o - ro seu de - dá de pra - ta
 che - go - um ca - va - le - ro pi - dín - do pou - sa - da etc.

12 *Idem*, 9’48’’-9’50’’.

13 Cf. CLEUTOM, Edilberto. Memória e oralidade no romanceiro de Dona Militana – 1ª Parte. In: **Substantivo Plural**. 02 fev. de 2021. Disponível em: <http://substantivoplural.com.br/dona-militana-especial-memoria-oralidade-romanceiro/>. Acesso em 26 mai. 2021.

Já apontamos os motivos que nos levam a crer que o romance antecede a lenda. Não estamos convencidos, entretanto, se a forma embrionária do romance surgiu no século VII ou no XII (estamos mais inclinados a pensar que seja mais provável que coincida com a formação do Reino de Portugal). Certo é, contudo, estarmos de frente para um conhecimento que conta com mais de oito séculos de sedimentação no imaginário luso-hispano-brasileiro.

Não há memória (do ponto de vista fisiológico) capaz de manter, conscientemente e via oralidade, uma informação desse tipo por tanto tempo. O que explicaria, então, a insistência na existência desse romance? Somente um vago lembrar, profundo e inconsciente, compartilhado por uma complexa rede cultural poderia manter vivo o fundamento da história de Iria.

Tudo indica estarmos diante de um processo diferente daqueles normalmente estudados via memória. Os romances de Santa Iria — inclusa a versão de Dona Militana — estão na dimensão do resíduo, ou seja, são reelaborações constantes no sentido de se fazer útil e vivo na cultura que os assume.

Para compreender a que nos referimos ao considerar os romances de Santa Iria como resíduos, vejamos a definição deste que é um dos conceitos mais caros à Teoria da Residualidade:

O resíduo é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do resíduo e da residualidade. Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação ao antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma (PONTES, 2006, p. 9).

E eis um dos motivos para a diversidade na construção dos romances de Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil. Ainda que encontremos tantos e tantos elementos que os aproxima entre si, lidamos com aquilo que remanesce de uma cultura ou de uma época em outra, mas com a força, o vigor e a vida necessários para criar o novo.

Não seria difícil supor que a história de Santa Iria — quer na forma legenda, quer no modo romance — atravessou o oceano nas naus lusitanas ainda no período da colonização. Aliás, o leitor atento deve ter percebido nosso reforço sobre o fato de que é exatamente no período das grandes navegações de Portugal que a legenda áurea ganha sua formatação final. E ainda que Iria tenha descansado em solo tupiniquim por bom tempo sem que sua história viesse a ser difundida — o que realmente nos parece absurdo supor —, um sopro carinhoso a teria acordado em momento propício, já no século XIX, com as recolhas do Romantismo ibérico e brasileiro, para se (re)estabelecer, plena no cotidiano nacional.

O mais provável, portanto, é que Dona Militana tenha tido acesso, por intermédio de seu pai (e do pai dele, quem sabe) às versões oitocentistas da história. Uma leitura comparativista entre o romance cantado por Dona Militana (figura 4) e os demais romances citados apontam para as proximidades das versões. Da mesma forma, poderemos perceber, por meio desse exercício, que todas as células literárias básicas, síntese das versões fixadas nos oitocentos, estão presentes na versão de Dona Militana.

Aceitar que a Santa Iria de Dona Militana é uma derivação direta das tradições mais antigas, com mais de 800 anos no tempo, pode ser difícil para muitos. Datar a tradição colhida na voz da mestra romancista em algo como 300 anos pode ser mais crível. Num caso e noutro, a lonjura temporal é significativa.

Não temos resposta fechada para isso.

Segundo Marc Bloch, a memória coletiva corresponde aos fatos da comunicação estabelecida entre indivíduos e se sustenta pela transmissão das representações derivadas dessa troca comunicativa. Portanto, para a memória dos grupos sociais existir mais além da duração da vida humana, “é também necessário que os membros mais velhos [do grupo social] cuidem de transmitir essas representações aos mais jovens” (BLOCH, 1998, p. 229). É o que nos parece ter ocorrido com o romance de Santa Iria de Dona Militana. E como impressiona a lonjura percorrida pela transmissão de uma memória temporalmente tão distante.

A Santa Iria dos romances, de Dona Militana e, também, a da lenda áurea, remetem-nos aos conceitos de memória e esquecimento, assim ligados e interdependentes. Ambos possuem potencialidade para estabelecer o novo, como ocorre com os resíduos, embora aqui seja necessário levar em conta o papel de um e de outro.

Para Marc Augé (2001), a relação entre a memória e o esquecimento se assemelha à da vida e da morte, um conceito só se define pelo outro, mas não há relação de superioridade e inferioridade. Conforme Augé (2001, p. 19), “fazer um elogio ao esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda”.

Ainda tratando dos dois conceitos, e agora voltando nosso olhar para a lenda áurea de Santa Iria, é importante ressaltar que, na relação memória e esquecimento, também podem interferir questões de poder. Neste caso, sustentou Le Goff:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (LE GOFF, 1996, p. 426).

Aqui nos referimos às diferenças entre a Iria dos romances e a da legenda, uma vez que a Igreja pode sim ter dado novo rumo à história de Santa Iria atendendo aos apelos caros à elaboração hagiográfica e à necessidade de manutenção de controle, poder e submissão dos fiéis. Porém, a história de Santa Iria seguiu mais de um trajeto, o que justifica as versões dos romances em Portugal, Espanha e Brasil, bem como as versões eclesiásticas presentes na Península Ibérica. Por isso mesmo, a(s) história(s) da Santa seguiu(ram) os caminhos dos resíduos, da memória, do esquecimento, das tradições orais e da tradição escrita, da cultura (dita) popular e da cultura (dita) erudita.

Ritos finais

92 | Foi Carlo Ginzburg quem ensinou que “o acúmulo do conhecimento sempre ocorre assim: por linhas quebradas em vez de contínuas; por meio de falsas largadas, correções, esquecimentos, redescobertas; graças a filtros e esquemas que ofuscam e fazem ver ao mesmo tempo” (GINZBURG, 2007, p. 111).

Entendemos que a história de Santa Iria nos faz pensar sobre muitas questões, dentre as quais ressaltamos: a relação entre cultura popular e cultura erudita; a permanência de resíduos culturais de um tempo (e espaço) em outro; a dialética entre memória oral e memória escrita; e, as relações entre memória e esquecimento.

Queremos crer que Santa Iria nos fez convite para sair da zona de conforto do intelectual letrado para que pudéssemos buscar compreender como pensam e constroem seus conhecimentos os intelectuais (ditos) populares.

Beatae Iriæ virginis et martiris, ora pro nobis!

REFERÊNCIAS

Fontes:

BARREIRA, Isidoro de. **Historia da vida, e martyrio da gloriosa virgem Santa Eria, portugueza nossa, freyra da ordem do Patriarcha Sam Bento, Natural da Nabancia, que hoje he a notauel Villa de Thomar em o Reyno de Portugal**. Lisboa: por Antonio Alvarez, 1618.

BARZENA, Pedro de. **Breviarium Bracharense**. Braga: João Gherlinc para Pedro de Barzena, 1494. Disponível em: <https://purl.pt/22000/3/>. Acesso em 24 mai. 2021.

BRAGA, Theóphilo. **Romanceiro Geral**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003

COSTA, Pereira. Folclore pernambucano. *In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXX, parte II, 1907. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional: 1908.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha terra vol. II**. Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunaes, 1846.

GASTIUS, Mathias **Breviarium almae ecclesiae Compostellanae** (Salamanca, 1569) Disponível em: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10185953?page=,1>. Acesso em 24 mai. 2021.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días**. Tomo X, Madrid: Librería de Hernando y C^a, 1900.

RIBADANEIRA, Pedro de. **Flos Sanctorum. Historia das vidas, e obras insignes dos sanctos** (parte II). Lisboa: Officina de Antonio Rodriguez d'Abrev, 1674.

Suporte audiovisual:

CANTARES. [Intérprete] Dona Militana. Rio Grande do Norte: Projeto Nação Potiguar, 2002, Caixa com 3 CDs.

DONA MILITANA: A romancelira dos oiteiros - Roteiro e Direção: Hermes Leal, Produção: HL Filmes, 2010, 18 minutos. Publicado pelo canal HLFILMESBR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JpPWFPZj9L4&t=618s>. Acesso em 26 mai. 2021.

Referencial teórico e histórico-historiográfico

AUGÉ, Marc. **As formas do esquecimento**. Lisboa: Ímanedições, 2001.

BENJAMIN, Roberto. O romance de Santa Iria – permanência e difusão [Comunicação] *In: A Europa das Nacionalidades: Mitos de Origem: discursos modernos e pós-modernos* (Universidade de Aveiro, 9 a 11 de Maio de 2011), disponível em: <https://europe-nations.estudosculturais.com/pdf/0102.pdf>. Acesso em 26 mai. 2021.

BLOCH, Marc. Memória coletiva, tradição e costume: a propósito de um livro recente. *In: BLOCH, Marc. História e Historiadores: textos reunidos por Étienne Bloch*. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

BOTO, Sandra. Os primeiros romances religiosos portugueses desde a tradição oral moderna: uma coleção desconhecida. *In: Actas da Conferencia Internacional da Tradición Oral: Oralidade e Património Cultural vol. 2*. Concelho de Ourense, p. 239-246, 2010.

COSTA, Pe. Avelino de Jesus da. Santa Iria e Santarém: revisão de um problema hagiográfico e toponímico. *In: Revista Portuguesa de História*, tomo XIV, vol. III, Coimbra, 1974, p. 1-61.

FERNANDES, A. de Almeida. **Paróquias suevas e dioceses visigóticas**. Arouca: Associação para a defesa da cultura Arouquense, 1997.

FERRÉ, Pere. Romanceliro e Memória. *In: SERRA, J. P.; BUESCU, H. C. Memória & Sabedoria*. Famalicão: Edições Húmus, 2011, p. 435-458.

GIL, José Manuel Fraile. Iria o Elenea, notas sobre um romance. *In: Revista de Folklore* n. 19, Valladolid: Caja de ahorros popular, 1982, p. 7-11.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros** – Verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

HOBSBAWM, Eric. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997

LANCIANI, Giulia; TAVANI, Guisepe (Orgs.). **Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.

MARTINS, Elizabeth Dias. A cristalização da Idade Média no Brasil. *In: Revista Graphos*, v. 17, n° 2, 2015 | UFPB/PPGL.

MATA, Luís. O “cais” de Santa Iria - uma reflexão sobre uma velha questão. *In: Revista Lusófona de Ciência das Religiões* – Ano VI, 2007 / n. 11 – 271-293

NOBRE, António, 1867-1900. **Só** / António Nobre. - Paris: Léon Vanier, 1892. - [8], 157, [2] p.; 16 cm. Disponível em: <https://purl.pt/125>. Acesso em: 15 mar. 2020.

OLIVEIRA, Miguel de. Santa Iria e Santarém. *In: Revista Portuguesa de História*, tomo VII, vol. II, Coimbra, 1974, p. 439-470.

PÉREZ, María Beatriz Hernández. Notas sobre la autoría y el tiempo de la narración en dos versiones del Romance de Santa Iria. *In: Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*. n° 15, p. 97-108, 1997.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a teoria da residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: (mimeografado), junho. 2006.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: UNICAMP, 2010.

TORRES, José Willian Craveiro. **Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'a demanda do Santo Graal**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2016.

VIDAL, José Perez. **Poesia Tradicional Canaria**. Las Palmas: Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1968.

ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS: *considerações sobre a emergência do conceito de cultura popular no Brasil*

Manoel Carlos Fonseca de Alencar

| 97

Considerações Iniciais

O debate sobre a cultura popular esteve presente entre os pensadores nacionais desde a gênese do pensamento social brasileiro. Quando o país começou a se pensar como uma nação, os nossos escritores começaram também a debater quem seria o povo brasileiro, quais os seus hábitos e costumes. Ao longo da história, esse debate nunca deixou de ser uma pauta importante, assumindo, é certo, em contextos diferentes, configurações também diferentes.

A questão atravessou gerações de pensadores. Entretanto, foi desde os anos de 1970, tomando como referência a História Social, que os estudos sobre a cultura popular tomaram novo fôlego e se propuseram a reelaborar as noções de popular e a apontar caminhos para compreendê-las por meio de experiências históricas.

Parte desses trabalhos enveredou-se pelo estudo das classes subalternas. Mediante o cotejamento de fontes literárias com outros tipos de fontes – como os processos-crime, os testamentos, os jornais operários etc. –, os historiadores sociais reconstituíram a experiência social dos setores populares, situaram-na num campo de força pautado por confrontos, acordos e mediações com as classes hegemônicas. Nesse sentido, há uma vasta produção que se ateu ao estudo da experiência das mulheres, operários, escravos e de outros sujeitos sociais (CASTRO, 1997). Esses trabalhos romperam com as concepções de cultura popular na produção folclórica, pois pensaram a cultura popular inserida nas condições de vida e trabalho, buscando reconstruir a experiência dos setores populares.

Outro encaminhamento da discussão sobre a cultura popular se propõe a analisar como, ao longo da história, esse conceito foi pensado pelos intelectuais brasileiros. Trata-se de compreender a cultura popular como uma invenção das elites letradas que, historicamente, referiam-se às manifestações do povo como um elemento central de seus projetos políticos. Esses estudos são relativamente recentes no Brasil, tendo se desenvolvido, sobretudo, a partir da década de 1990. Para a historiadora Martha Abreu, essa é a “chave para encaminhamento da discussão sobre cultura popular”, pois, segundo afirma: “ao aprofundarmos a história do conceito de cultura popular, realizamos uma operação que subverte os sentidos universais, a-históricos, ideológicos e políticos que costumeiramente lhe são atribuídos” (ABREU, 2003, p. 84). Renato Ortiz, por sua vez, identificou diferenças importantes entre românticos e folcloristas na emergência do conceito de popular (ORTIZ, 1992).

Este trabalho busca pensar a cultura popular na segunda metade do século XIX por meio das representações que os letrados criaram sobre esta. Pretende-se desvendar um processo que é o abandono das tradições indígenas e a emergência das tradições populares como conformadoras da nacionalidade.

O nacionalismo lítero-folclórico do século XIX

Ao abordar um tema que envolva história e literatura no século XIX no Brasil, é indispensável uma discussão sobre o que se entende por nação e o papel que a literatura assumiu na constituição de uma identidade nacional para o país. Em outras palavras, tentar responder de que forma a literatura contribuiu na construção simbólica da nação, como uma “comunidade imaginada”.

As nações modernas são “comunidades imaginadas”, como definiu Benedict Anderson, pois, pelo fato de formarem territórios, muitas vezes vastos, marcados por diversidades étnicas, linguísticas, religiosas e de classe, dificilmente coincidem com as reais comunidades circunscritas ao seu território (ANDERSON, 2008). Não sendo, então, possuidora de uma existência “real” como unidade cultural, como pretendiam os nacionalismos literários do século XIX, as nações são artefatos, resultantes de uma engenharia social.

Equacionar Estado e povo de forma que ocupem a mesma extensão territorial e constituam uma unidade cultural, denominada nação, exige, portanto, um exercício de imaginação, no sentido de recortar aspectos da realidade capazes de atribuir-lhe uma cultura e uma história comuns. Como salienta Hobsbawm:

O problema diante de nós deriva do fato de que a nação moderna, seja um Estado ou um corpo de pessoas que afirmam formar um Estado, difere em tamanho, escala e natureza das reais comunidades com as quais os seres humanos se identificam através da história e colocam demandas muito diferentes para estes. A nação moderna é uma “comunidade imaginada” (HOBSBAWM, 1990, p. 63).

De acordo com o autor, é complicado definir uma nação segundo critérios apenas objetivos. A língua, a religião, a etnia e a história comum foram os elementos com os quais as narrativas

nacionalistas se muniram com vistas a definir a identidade cultural das nações, onde elas foram formadas, entretanto, nenhum daqueles elementos foi realmente comum aos membros de tão extensos territórios. Contudo, foi exatamente alicerçado neles que o pensamento nacional demarcou simbolicamente as nações. Os escritores nacionalistas sobrepuseram a ideia de uma comunidade extensa, como é a nação moderna, às comunidades mais restritas, cujos membros tinham efetivamente traços em comum, seja de classe, etnia, religião ou língua.

Como elaboração política, as nações podem ser definidas como limitadas e soberanas. Limitadas porque pressupõem fronteiras territoriais demarcadas. Soberanas porque se subordinam a um centro político que legisla sobre elas, que é o Estado. Desta forma, conforme Hobsbawm, “é o Estado que faz a nação e não a nação que faz o Estado”.

Utilizado em princípio para designar origem ou definir características étnico-linguísticas de determinados agrupamentos sociais, no século XIX o termo nação assumiu um sentido predominantemente político. Estado e nação sobrepunham-se, e essa última teve, na maioria das vezes, que coincidir com uma entidade territorial e soberana: o moderno Estado-nação. Referindo-se anteriormente a “agrupamentos fechados”, como são as guildas comerciais, ou para indicar natividade de nascimento, ao longo desse século, esses sentidos iniciais são acrescentados de outros (WILLIAMS, 2007, p. 285).

Em muitos casos, comunidades que se identificam culturalmente não pertencem a uma mesma nação, pois o que importa, na formação desta última, são as delimitações territoriais, geralmente circunscritas por um centro político, que desenha o mapa das nações, tendo em conta determinados interesses e instâncias decisórias. Quase nunca essas demarcações territoriais têm o con-

sentimento dos membros que as habitam; muito menos o mapa político das nações modernas coincide com o mapa cultural.

No Brasil, no século XIX, por exemplo, as noções de território, língua, história e etnia, criadas pelos escritores, pouco ou nada tinham de relação com a forma como as comunidades locais concebiam essas noções. Portanto, a equação Estado=nação=povo dificilmente era verificável. É por querer fazer coincidi-las que a elaboração simbólica de nação moderna deve ser considerada uma comunidade imaginada. Desta forma, sem a constituição de um Estado soberano com fronteiras territoriais definidas, não é possível falar de nação, pois, apesar de alguns movimentos independentistas terem formado “espiritualmente” a nação, em uma variedade de narrativas nacionais, anteriores à unidade política, a efetiva comunidade nacional só se consolidou com a ingerência do Estado como instância centralizadora e difusora de uma ideologia nacional unificadora. No Brasil, o Estado veio antes da nação, pois se consolidou primeiro politicamente, como unidade independente, e depois os letrados trataram de pensá-lo “espiritualmente”.

Com efeito, é importante a divisão do nacionalismo em três fases, como propôs Hobsbawm, com base em Miroslav Hroch (HROCH, 2000). A primeira foi quase exclusivamente literária e folclórica. No caso, a nacionalidade era reservada a um pequeno grupo de letrados, que forjaram a nação com base, sobretudo, na publicação de almanaques, romances, estudos científicos e jornais. No Brasil, é possível pensar essa fase desde os anos de 1830 até o advento da República. A segunda fase refere-se a um conjunto de pioneiros da ideia de nação, que, além das produções letradas, promoviam campanhas políticas, educacionais e cívicas, como são os casos da alfabetização e das festas cívicas. A República intensificou a disseminação de um discurso nacional sustentado por esses dois mecanismos. A nacionalidade, porém, não deixou de ser, até os anos de 1940, um projeto político de uma *minorité agissante*. Os

escritores republicanos nacionalistas foram muito bem definidos por Nicolau Sevcenko como “mosqueteiros intelectuais”, em razão da atitude militante em prol da civilização e da formação nacional (SEVCENKO, 1995). Apenas na terceira fase o nacionalismo passa a ter uma sustentação de massa propiciada pelos modernos meios de comunicação, como é o caso do rádio.

Certamente, essa divisão é um tanto arbitrária e generalista. Em primeiro lugar, porque tal sentimento nacional atinge, de forma desigual, as várias regiões do país. De outra parte, é difícil estabelecer cortes tão precisos na história social das ideias. Ela é útil, contudo, pois, na análise da Literatura na segunda metade do século XIX, é difícil afirmar que nesse período a forma como a Literatura imaginou a nação tivesse um alcance maior do que um grupo muito seletivo de escritores e leitores (CARVALHO, 1998). É improvável que o “complexo mitológico-simbólico” imaginado pelos intelectuais como traço distintivo da identidade nacional tenha cimentado algum sentimento de pertença que fosse além de um pequeno círculo de leitores ou ouvintes de romances (BREUILLY, 2000).

As nações, portanto, foram constituídas pelo alto (HOBSBAWM, 1990). Antes da generalização do ensino e dos meios de comunicação em massa, a ideia de nação era reservada a um grupo seletivo de letrados, e dificilmente se poderia extrapolar a consciência nacional aos populares. Estes foram os últimos a comungar um sentimento de nacionalidade. Esse pequeno grupo de letrados, entretanto, por estar ligado, em certos casos, às instituições do Estado ou manter redes de sociabilidade que possibilitavam uma leitura em comum, constituiu “na sua invisibilidade visível, secular e particular, o embrião da comunidade nacionalmente imaginada”.

Desta forma, os literatos foram agentes privilegiados da imaginação nacional. Os romances, relatos de viagem, estudos linguísticos e de costumes, dentre outros, representavam formas de dizer à nação muito disseminadas no meio letrado no século XIX. Os

institutos históricos, antropológicos e arqueológicos, os museus nacionais, as academias letradas, constituíam espaços de sociabilidade em que os letrados debatiam questões essenciais na definição da nacionalidade. A nação, portanto, foi circunscrita culturalmente em sua língua, religião, composição étnica e costumes, cujo sentido, na maior parte das vezes, era delimitar práticas e representações capazes de conformá-la como um corpo, dotá-la de integridade e de uniformidade. Narrar a nação, portanto, era narrar a constituição de sua identidade.

Os românticos, os indígenas e a nação

O interesse pelos hábitos e costumes do povo, suas crenças e canções, teve sua expressão maior com o Romantismo. Antes, as “coisas” do povo eram vistas como antigualhas, objetos de colecionadores. O movimento romântico, em seu estreito vínculo com a emergência das nacionalidades, passou a associar o “popular” às peculiaridades nacionais: ao que havia de autêntico em um povo. A tendência foi ampla, abrangendo parte significativa dos países europeus, especialmente aqueles que apresentavam nações em formação ou onde seus intelectuais se ressentiam de certa predominância cultural no campo das artes e na literatura advinda de outro país, geralmente a França, que viam como impedimento ao florescimento de uma literatura genuína (BURKE, 1989; ELIAS, 1992).

No Brasil, desde a independência política, em 1822, tratou-se de negar a influência da Metrópole portuguesa, adotando-se sugestões advindas da França – como no caso do aproveitamento das tradições indígenas e a exaltação da natureza brasileira – considerados traços de nacionalidade. Depois, incorporou-se o que se denominou “popular”.

O índio americano coube bem no imaginário romântico europeu. Montaigne já o representava como um ser natural e espontâneo. Ele apontava a imensa disparidade entre a sociedade europeia, animada por determinados valores condenáveis, e os índios da América, para os quais a cobiça e a hipocrisia não tinham qualquer sentido ou tinham sentido diversos dos europeus, como foi o caso da guerra (GINZBURG, 2007).

Decerto, com o intenso fluxo de colonizadores europeus no Novo Mundo, as imagens dos indígenas foram as mais diversas e disparatadas. Os documentos que dão conta desse imaginário europeu sobre as sociedades americanas são inumeráveis: relatórios dos capitães-mores, escritos sobre a catequização dos índios feitos pelos cristãos, relatos de viajantes e de bandeirantes que estavam em guerra contra os índios e, algumas vezes, dos próprios índios, reclamando de sua condição de miséria, ou mesmo fazendo petição de sesmaria.

São raros os que, como Montaigne – pelo menos até a emergência do Romantismo na Europa – viam com bons olhos as sociedades americanas. Geralmente, os relatos que tinham por fim descrever ou narrar as culturas indígenas faziam tabula rasa da diferença e da alteridade. Os indígenas estavam ali para serem catequizados, melhor exprimindo, aculturados, ou deveriam servir ao desígnio comercial dos países colonizadores (DAHER, 2012; MONTEIRO, 1999; NEVES, 1978).

Antonello Gerbi, ao estudar as representações da América no pensamento europeu no século XVIII e XIX, mostra o quanto elas eram geralmente depreciadoras da natureza e das populações americanas. Segundo Gerbi, os viajantes que visitaram o continente criaram a imagem de uma América degenerada, onde a fauna e a flora foram amesquinhas pelo clima nos trópicos. Em consequência disso, o homem que estabeleceu contato com esse ambiente tendeu também a se degenerar. Portanto, os índios eram considera-

dos uma raça degenerada e os europeus adaptados ao ambiente nos trópicos tendiam a sofrer o mesmo processo (GERBI, 1996).

Os românticos, de certa forma, reabilitaram a imagem dos indígenas criada por boa parte de uma literatura anterior. Rousseau, com a ideia de homem natural não corrompido pela sociedade, exerceu grande influência sobre as representações do homem do Novo Mundo (HELENA, 2006). As sociedades americanas, sobretudo as primitivas, mostravam-se aos olhos dos românticos como um espelho invertido da sociedade europeia civilizada. Nesse ponto, as representações criadas sobre os índios não deixam de ser uma projeção do imaginário europeu. O olhar sobre o Outro se reduz em maior parte à autoimagem que os ocidentais conservavam (SAID, 2007). Por outro lado, os românticos foram os responsáveis por certo relativismo histórico, em resposta ao universalismo iluminista, pois adotaram uma perspectiva que se fundamentava na ideia de que as sociedades possuem desenvolvimento próprio, e que cada época e lugar eram singulares (BERLIN, 1982).

Chateaubriand e Fenimore Cooper, no campo da Literatura, exerceram grande influência nas imagens que os brasileiros criaram das populações indígenas. Os dois são constantemente citados pela elite letrada do Novo Mundo como referência inspiradora para a criação das narrativas nacionais (PRADO, 1999). É certo que não há consenso sobre qual deles deveria servir de parâmetro para a escrita local. Alencar, por exemplo, em seu *Como e porque sou romancista* (1873), dá destaque a Chateaubriand (ALENCAR, 1893).

Em sua *Carta sobre a literatura brasileira* (1869), Araripe Júnior, revelando-se um talentoso crítico, apresenta-nos um panorama sobre a influência de Chateaubriand e Fenimore Cooper para as narrativas indianistas brasileiras. A *Carta* é elogiosa às obras indianistas de Alencar, que o crítico ombreia com os grandes romancistas que escreveram obras indianistas: Chateaubriand e Cooper. Depois de citar Ferdinand Denis, segundo o qual, “a

América, no viço da juventude, só deve ter pensamentos novos e enérgicos como ela própria”, Araripe Júnior escreve:

Poesia soberba! Poesia filha do assombro e da admiração! Foi da contemplação dos magníficos espetáculos do encantado Novo Mundo, que nasceram os Ercilla, os Chateaubriand, os Cooper, os Durão e os Basilio da Gama. São poucos para tão fecundo manancial, mas são suficientes para provar até onde pode chegar o arrojo daquela poesia, e mostrar em que consiste essa maravilhosa fonte de inspirações americanas, que para o futuro deverão formar uma inexcidível literatura. Só em suas obras poderemos encontrar o verdadeiro entendimento das belezas naturais. Tudo aí é admirável, desde o entusiasmo da composição, até a mais pequena insinuação do estilo (ARARIPE JÚNIOR, 1869, p. 3).

Começando por Chateaubriand, Araripe Júnior passa a analisar os autores citados na passagem anotada e suas respectivas obras, e afirma não se cansar de “contemplar tão perfeitos trabalhos artísticos”. O autor reitera a visão de Alencar de uma América jovem, pujante, grandiosa, radiante, de uma natureza exuberante e de cenários fantásticos que merece, em decorrência, uma literatura que corresponda à sua magnitude. Ainda, segundo ele, cada país tinha suas tradições e suas literaturas: a Grécia com suas “ninfas e sátiros, as suas musas e os seus deuses, os seus heróis e os seus pastores”; a Índia e as “suas extraordinárias, crenças, a sua ruidosa teogonia e as lutas estupendas de seus semideuses, de que são verdadeiros interpretes os *Vedas*, o *Mahabarata* e o *Sacountal*”; “a Alemanha, com a sua atmosfera carregada, com as inspirações sombrias, que lhe produziram o *Fausto* e o *Werther*”; e continua:

permaneçam na Itália os pálidos gondoleiros, o seu azulado céu e a sua poesia cismadora; não transponha os montes da Escócia o eco dos misteriosos cantos do bardo de Morven; deixemos, afinal, à

França a sua literatura multiforme, porque novos e brilhantes mundos se patentearam aos vãos da poesia, desde que Colombo, transpondo as balizas da velha navegação, e atirando-se aos tenebrosos mares do ocidente, franqueou um imenso estádio às imaginações ardentes e aos espíritos empreendedores (ARARIPE JÚNIOR, 1869, p. 2).

A *Carta* de Araripe Júnior mostra bem a atmosfera em que os povos indígenas e a natureza americana foram alçados à condição de símbolos da nacionalidade brasileira e a influência que a literatura estrangeira exerceu sobre a imagem criada pelos escritores locais de suas terras e gentes. De tal argumento, não decorre a ideia de que os romancistas e críticos brasileiros não tenham criado uma literatura nacional. Comunga-se das ideias de Maria de Cecília de Moraes Pinto, quando salienta a originalidade de Alencar, se comparado a Chateaubriand. Não se crê, todavia, que a narrativa alencariana representou o “pensamento selvagem”, como deduz a autora (MORAIS PINTO, 1995). Os escritores românticos brasileiros, dentre eles Alencar e Araripe Júnior, escreveram tendo como parâmetro o imaginário ocidental colonial moderno (MIGNOLO, 2003), e suas representações sobre os indígenas americanos possuíam grande distância simbólica da cosmovisão dos autóctones brasileiros. Tais imagens são, por assim dizer, alegóricas. Ao se referirem aos índios, almejam falar quase sempre sobre outra coisa: a nação brasileira. Ainda na *Carta sobre a literatura brasílica*, Araripe Júnior oferece o significado das projeções ocidentais sobre o indígena brasileiro. Acerca disso ele escreve:

O índio, diz Emílio Carrey, apenas tem um amor no mundo que é a sua liberdade: mas uma liberdade completa, absoluta, sem limites: não como a nossa, mesquinha, limitada, uniformizada, despótica e sanguinária, encadeada por todos os músculos aos prejuízos, às leis, aos contratos, às necessidades e às vaidades estúpidas da sociedade onde vivemos e que

não passam de uma rede de ferro, que coarcta o homem civilizado nas suas mais insignificantes ações, ou de um sudário imenso, que o abafa e aniquila. O índio é o poldro indômito e rebelde sem freio d' aço, nem áureas rédeas. O índio a ninguém reconhece e se submete, a não ser ao seu capricho. Ainda não houve quem melhor definisse o selvagem debaixo do ponto de vista do caráter livre e indomável, que lhe é próprio. Em sua vida cheia de poéticos incidentes os índios apresentavam quadros realmente dignos dos mais hábeis pincéis (ARARIPE JÚNIOR, 1869, p. 15).

Portanto, o que estava em jogo, como evidencia a frase, não era a liberdade indígena. Em nenhum momento se percebe que as representações sobre a liberdade tivessem qualquer correspondência com o que seria a liberdade para os indígenas, se é que eles tenham um sentimento como o exposto por Araripe Júnior, típico do pensamento ocidental moderno. Tais representações, como ficou claro na passagem, não pertencem aos índios, mas ao escritor urbano, civilizado, que se sente premido pela condição sufocante da sociedade moderna. Araripe Júnior procura nas sociedades indígenas uma resposta para um dilema propriamente seu. Em nada essas ideias do escritor correspondem à cosmovisão dos autóctones americanos.

Semelhante raciocínio foi realizado por Raymond Williams, ao analisar as projeções de determinados intelectuais urbanos sobre o homem do campo. Segundo ele, a vida rural inglesa foi alvo de muitas idealizações, que muitas vezes pouco correspondia à realidade mais complexa do homem do campo, mas aos sentimentos opressivos resultantes ou da vida da Corte ou das cidades. Daí por que as imagens sobre o campo geralmente operam um significativo recorte na realidade, que, por vezes, alienam as condições de vida e trabalho do camponês (WILLIAMS, 1989). No caso de Araripe Júnior, crê-se que nem sequer houve um recorte, suas projeções são completamente alegóricas.

A emergência do conceito de cultura popular

Por sua vez, o interesse dos letrados pelo que se denominou poesia popular guardou certa distância da independência política e emergiu em concomitância com o abandono do indígena como figura representativa da cultura nacional. Os escritores correlacionavam, na poesia popular, os temas, as formas, a linguagem com a emergência da nação brasileira, e viam nestes indícios de uma cultura típica e original. Foi apenas nos anos de 1870 que o despertar para as tradições ditas “populares” tomou maior fôlego, consolidando-se como um tema digno de estudo, e suas produções culturais passaram a ser colecionadas, classificadas e publicadas em suportes escritos que possuíam certo prestígio.

Juvenal Galeno, considerado pelos estudiosos posteriores como o inventor do folclore brasileiro (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013), publicou, em 1865, o livro *Lendas e canções populares*, no qual salientou: “foi no trabalho, no lar e na política – na vida particular e pública, na praia, na montanha e no sertão –, que ouvi os cantos do povo, que os reproduzi, que os ampliei, sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, sua metrificacão e até seu própria verso” (GALENO, 1978, p. 45).

Em 1873, foram publicados os livros *Sertanejas*, de Joaquim Heleodoro, e *Quadros*, de Joaquim Serra, bem como as poesias de Trajano Galvão, que só foram enfeixadas em livro no ano de 1898 com o título *Sertanejas*. Desses livros, o único que se refere ao “popular” foi *Lendas e canções populares*, de Juvenal Galeno. Os outros utilizaram o termo “sertaneja” para qualificar suas poesias.

No começo dos anos de 1870, no Brasil, o termo “popular” foi se tornando mais comum entre os escritores, e a partir de então foi empregado para classificar um conjunto de criações tidas como diferentes das produções artísticas eruditas. O vocábulo “popular”

passou a identificar criações que não pertenciam às classes cultas, mas ao povo, aos incultos, aos primitivos. Nesse período, segundo Silvio Romero, destacaram-se quatro ensaios que utilizaram o “popular” naquele sentido de criações do povo: o estudo *A poesia popular brasileira* (1873), de Celso de Magalhães; *O nosso cancioneiro* (1874), de José de Alencar; *Regiões e raças selvagens do Brasil* (1874), de Couto de Magalhães; e *O lirismo brasileiro* (1877), de José Antônio de Freitas (ROMERO, 1888).

Quanto a Celso de Magalhães, Romero preconizou o fato de ele ter sido o primeiro a utilizar o estudo etnográfico para compreender os costumes do povo, com base em sua poesia. Para Romero, Celso de Magalhães concedeu demasiada importância à cultura portuguesa como elemento formador do caráter nacional e não pesquisou profundamente as tradições populares no Brasil. Tal visão fez com que, segundo Romero, o escritor maranhense enxergasse o nacional onde não havia, pois as poesias identificadas por ele como originalmente brasileiras podiam ser também encontradas no cancioneiro de Portugal.

No concernente a José de Alencar, Romero ressaltou, de início, que os *Estudos da Poesia Popular* pretendiam “fazer uns apanhados de *cantos e contos* de nosso povo, como base para uma refutação de *O nosso cancioneiro*” (ROMERO, p. 7). Romero refutou, principalmente, o “mitologismo” das criações populares, conclusão a que chegara Alencar ao analisar as poesias “Rabicho de Geralda” e “Boi Espaço”. Também argumentou contra a interferência feita por Alencar nos versos populares, burilando-os de modo a torná-los palatáveis ao gosto de leitores civilizados.

Couto de Magalhães, segundo Romero, teve o mérito de ter sido o primeiro a coletar contos dos “selvagens” e publicá-los no original. Contudo, se Celso de Magalhães havia exagerado ao frisar as características portuguesas de nossa poesia popular, Cou-

to pecou por excesso de *selvagismo*, enxergando traços indígenas onde não havia.

Por fim, elogiou a lucidez de Freitas, com ressalvas apenas ao fato de este ter sido levado pelas opiniões de Teófilo Braga de que a língua portuguesa falada no Brasil era superior à língua de Portugal, pois conservou características que haviam se perdido com as mudanças sucedidas na Metrópole.

A crítica mais incisiva que Sílvio Romero fez aos estudos que o precederam foi o fato de terem omitido o negro da personalidade do brasileiro. De acordo com ele, depois dos portugueses, foram os negros que mais deixaram marcas no caráter brasileiro, já que os indígenas haviam sido dizimados ou repelidos para o interior do país. De modo diverso, os africanos integraram-se à vida doméstica, influenciando nos hábitos e costumes, como também na língua brasileira.

Cultura & civilização: um dilema

Sílvio Romero citou Herder como o autor que inspirou os estudos da cultura popular. A relação da noção de cultura com a ideia de “civilização” é complexa. Não cabe aqui detalhar o desenvolvimento dos termos entre os finais do século XVIII e século XIX, feito de forma magistral por Norbert Elias em seu livro *O processo civilizador* (ELIAS, 1992). Importa ressaltar que elas assumiram significados muito distintos e compreender algumas nuances do seu uso pelos escritores brasileiros nos Oitocentos, em particular no tocante ao popular.

O termo cultura, do alemão *Kultur*, desenvolveu-se em oposição ao conceito de civilização. Enquanto “civilização” teve estreita relação com o iluminismo francês, “cultura” emergiu como reação da intelectualidade alemã contra os sentidos universalistas e pro-

gressistas nela embutidos. Segundo Williams, Herder foi um dos primeiros a demarcar as diferenças entre as duas, relativizando as ideias do iluminismo de que a história é um processo unilateral, comum aos povos e atribuindo à “cultura” o modo como se expressavam as particularidades nacionais. Dizia ele:

É necessário, portanto — sustentava, no que era uma inovação decisiva —, falar em “culturas”, no plural: as culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também as culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma mesma nação. O movimento romântico desenvolveu amplamente esse sentido como uma alternativa a “civilização” ortodoxa e dominante. Em um primeiro momento foi utilizado para ressaltar as culturas nacionais e tradicionais, incluindo o novo conceito de cultura popular (WILLIAMS, 2007, p. 90).

Herder compreendia de forma negativa a civilização. Para ele, esta encarnava o que havia de artificial em uma sociedade. Tributária do modo de vida cortesão francês, civilização indicava polimento, ordenamento e refinamento. A estes, Herder antepôs, o que é natural, verdadeiro e espontâneo. Daí, portanto, as suas ideias de poesia natureza e canções do povo como expressões do modo de ser alemão. A forma negativa com que eram vistos os costumes do povo pelo iluminismo francês, desqualificando suas crenças, hábitos, criações artísticas como sinais de barbaria, ou mesmo uma insuficiência que se deve suprir por meio da educação e polimento dos modos, assumiu, com o romantismo alemão, uma conotação positiva: eles seriam, agora, elementos essenciais por intermédio dos quais seriam reconhecidas as diferenças entre as nações (FERREIRA NETO, 2013). Conforme aponta Norbert Elias, tais formulações de Herder se encontram num contexto mais amplo, cuja questão central é a antítese entre civilização e cultura. Anota o autor:

Se a antítese é expressa por estes ou por outros conceitos, uma coisa fica sempre clara: o contraste de características humanas particulares, que mais tarde servem principalmente para patentear uma antítese nacional, surge aqui principalmente como manifestação de uma antítese social. Como experiência subjacente à formulação de pares de opostos tais como “profundeza” e “superficialidade”, “honestidade” e “falsidade”, “polidez de fachada” e “autêntica virtude”, e dos quais, entre outras coisas, brota a antítese entre *Zivilisation* e *Kultur*, descobrimos, em uma fase particular do desenvolvimento alemão, a tensão entre a *intelligentsia* de classe média e a aristocracia cortesã (ELIAS, 1992, p. 42).

Como sugere Elias, essa *intelligenza* classe média, excluída dos processos políticos, formulou uma identidade de grupo, que logo se tornou uma identidade nacional, por via de elementos, sobretudo, culturais, ou seja, fatos “intelectuais, artísticos e religiosos”¹. Ao negar a civilização, contudo, e alienar-se da vida política, o Romantismo alemão negou também uma conotação de “povo” que estava umbilicalmente ligada a processos sociopolíticos franceses. Esse significado de “povo”, como sabemos, dá mais ênfase ao homem como parte de um Estado de Direito, independentemente de características culturais ou étnicas.

No Brasil, o despertar do meio letrado para a importância da cultura popular como um elemento diferenciador de nação só apareceu nos anos de 1870. Tal fato pode ser explicado, entre outros, pela grande influência francesa no pensamento social brasileiro, pois naquele país já havia uma considerável produção letrada que tematizava o índio americano, quase sempre com aura de idealidade. Por isso, depois da independência, os escritores brasileiros escreviam sobre tradições indígenas e não tradições populares, e o sentido mais empregado era civilização, e não cultura. É bom exemplo dessa influência francesa os escritos de Fernand Denis,

1 Id. *Ibid.*, p. 24.

que já sugeria a importância do indígena para uma literatura nacional. Não esqueçamos também que a revista que lançou o romantismo brasileiro foi publicada na França.

Entre os românticos, é identificável uma visão negativa da civilização. Esta se refere, sobretudo, às relações sociais na Corte, ou melhor, ao Rio de Janeiro. Nos romances românticos, geralmente são denunciadas as relações artificializadas e interesseiras da vida cortesã, ou mesmo da sociedade argentária burguesa. Oposta radicalmente a esta, os românticos valorizavam a vida natural e livre dos índios. A questão da cultura popular, ou melhor, considerar a cultura do povo como o fator essencial da personalidade das nações, não foi tema dos românticos até pelo menos as questões trazidas por Alencar em seu ensaio *O nosso cancionário* (1874).

Porém, a civilização, ainda que em determinados casos tenha sido mal vista, não deixou de ser um parâmetro para os românticos, pois, como outros intelectuais latino-americanos, o desafio por eles colocado era o de extirpar os hábitos e costumes bárbaros do povo, embora não tocassem diretamente nessa questão, já que, para as elites do Império, o povo era tido pouco em conta, posto que ele não abalava o seu caráter elitista e excludente.

A geração realista, em sua maioria republicana, tinha que lidar com o povo de outro modo, pois seria este o cidadão do regime que queria instaurar. Nesse sentido, uma das primeiras questões foi excluir os indígenas, considerando-os não brasileiros, e sim raça particular. Nesse contexto, foi anunciada a sua morte ou extinção (OLIVEIRA, 2009). A questão principal, contudo, foi considerar como a principal característica do povo, a mestiçagem.

Tal questão foi aprofundada a partir de 1870, período em que os intelectuais se serviram largamente de ideias racialistas francesas na explicação do caráter do povo brasileiro. Neste caso, as ideias de civilização foram retomadas com mais intensidade, relacionan-

do-as especificamente com fatores raciais. Os intelectuais ligados a essa tendência procuravam justificar o nosso atraso civilizacional relacionando-o à composição racial do povo. Ou melhor, a causa de nosso atraso estava no fato de que éramos um povo mestiço, sendo que consideravam que as contribuições do negro e do índio imprimiam caracteres negativos na nossa personalidade.

O popular emergiu em relação estreita com o pensamento racial e com a obsessão pelo progresso e pela civilização, marcantes na geração realista. Instaura-se, então, um dilema: se a ideia de popular, advinda de Herder, imaginava o povo como ingênuo, verdadeiro, transparente e outras características positivas, como foi conciliada com os caracteres depreciativos atribuídos ao povo pelo pensamento racialista?

Silvio Romero é um bom exemplo, pois foi o principal formulador do Folclore brasileiro. Ele entendia a civilização como um fenômeno exterior e superficial, uma aparência que suprimiria a essência nacional. Encontra-se aí um paradoxo que atravessou o pensamento social brasileiro no século XIX. O país deveria progredir a estágios mais avançados, tendo como reflexo os países europeus, sobretudo a França. Deveria civilizar-se. Contudo, a civilização era, muitas vezes, identificada como sinal de decadência e superficialidade. O meio urbano e civilizado, como desenhado por um sem-número de romances oitocentistas, foi o *lócus* por excelência de relações mundanas e degeneradas, onde sobressaem relações ditadas pelo interesse vil e comportamento dissimulado. A civilização era, em síntese, uma sociedade de aparências.

O antídoto apresentado por Romero contra a civilização era, entretanto, mais civilização, em consonância com o pensamento francês, este muito bem estudado por Starobinski (2008) e Elias (1992), em seus estudos dos significados da palavra no pensamento francês. Em Romero, não se verifica a antítese entre cultura e civilização, como ocorria no pensamento alemão. O

crítico brasileiro, pelo contrário, reivindicava o aprofundamento do processo civilizatório, enfatizando a necessidade de um maior desenvolvimento das ciências e da indústria e a correção e abrandamento de nossos costumes bárbaros.

Em relação ao popular, identificam-se pelo menos dois sentidos, que em sua obra aparecem separados. Um que se expressa quando o autor está narrando a sua coleta e contato dos hábitos e costumes do povo: este, mais tendente à descrição, apresenta maior teor de “idealidade” – diria até romântica, ainda que amparado no que ele denominava método científico. Outro, mais analítico, busca definir o caráter do brasileiro, ou melhor, dar significado àquelas expressões populares que havia coletado. No caso, o que se sobressai é uma concepção marcada pelas tendências racialistas francesas. Aqui não há sombras de idealidade positivadora, o povo é considerado bárbaro e deve ser forçosamente civilizado.

Não cabe nesse artigo pormenorizar o que parece um contrassenso do pensamento de Romero quanto à cultura popular. O importante é considerarmos que a associação entre as ideias de cultura e de popular consolidaram-se no país por via do conceito de folclore, elaborado no pensamento social brasileiro por Silvio Romero. Nesse contexto, guardava certa distância daquilo que haviam formulado os alemães, pelo menos em três pontos: um pensamento científico alicerçado no positivismo emergente; a peculiaridade de correlacionar-se com o pensamento racial; e não negar radicalmente a civilização, mas reformá-la e aprofundá-la.

Considerações finais

Definir quem seria o povo brasileiro foi um dilema dos intelectuais do país, pelo menos depois de nossa Independência política. A noção de miscigenação fora colocada por Fernand Denis já em 1826. A incorporação do indígena, num primeiro momento

das narrativas nacionais, deu-se com quase ou nenhuma alteração, representando os indígenas como projeção de determinados ideais independentistas dos letrados nacionais. O índio de carne e osso, como nos definiu Antônio Cândido, não importava às suas narrativas nacionalistas (CÂNDIDO, 1997). Quanto aos negros, a geração romântica fez questão de esquecê-los, pois só os via como povos escravizados, além de visões depreciativas de sua cultura.

O conceito de popular, por sua vez, emergiu concomitante ao abandono do indígena. Ele trazia, aos intelectuais, o dilema de lidar de forma mais profunda com o fenômeno da miscigenação: ou melhor, qual seria mesmo a contribuição de cada uma das raças para o caráter do brasileiro. As obras alencarianas da década de 1870 já tocavam no problema da mestiçagem racial. O protagonista de *O Sertanejo*, Arnaldo, é um mestiço. O problema se aprofunda mesmo com o paradigma racialista, que tornou hegemônica a compreensão do povo brasileiro tendo a raça como elemento preponderante. Deve-se considerar também as tendências mesológicas.

Silvio Romero, como vimos, considerou a raça como o fator mais importante na definição do brasileiro. Em suas produções voltadas à cultura popular, ele persistiu na ideia de estudar o povo tendo em conta a contribuição de cada uma das três raças: o branco, o negro e o índio, sob uma perspectiva que ele denominou etnográfica. A isso ele denominou Folclore, e a ele atribuiu o status de ciência, como o era na Europa. Com base em suas teorias raciais, Romero lançou um olhar muito depreciativo sobre o povo, vendo-o como preguiçoso, licencioso, fetichista, obsceno etc. As suas análises sobre a literatura popular demonstram esse olhar de menosprezo, em especial aos indígenas e negros, pois os consideravam incapazes de civilizar-se.

O projeto civilizacional de Romero tem raiz nas ideias racialistas advindas da França. A ideia de cultura popular tem uma

matriz alemã. Como Silvio Romero fundiu ideias tão opostas? Considerou bela a poesia popular, vislumbrando nela a personalidade do povo brasileiro, mas sobre ela lançou um olhar racista, criando, talvez com isso, uma abordagem local, definindo o Folclore brasileiro desse fim de século. O que aos nossos olhos é uma antítese, aos olhos de Romero não parecia.

Ou melhor, talvez tenhamos herdado de Silvio Romero o seguinte dilema: exaltar a cultura popular, ao mesmo tempo em que se deprecia o povo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito, várias histórias. *In*: ABREU, Martha e SOHIET, Raquel (orgs.). **Ensino de história: conceitos, temática e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARARIPE JÚNIOR, T.A. **Carta sobre a literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Typ. de J. A. dos Santos Cardoso, 1869.

BERLIN, Isaiah. **Vico e Herder**. Brasília: UnB, 1982.

BREUILLY, John. Abordagens do nacionalismo. *In*: BALAKRISHNAN, Gopal. **Um mapa da questão nacional**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000, p. 155-184.

BURKE, Peter. **A cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997. V. 1 e 2.

CARVALHO, José Murilo de. “Brasil: nações imaginadas”. *In: Pontos e Bordados: escritos de História e Política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 233-268

CASTRO, Hebe. História Social. *In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

DAHER, Andrea. **A oralidade perdida**: ensaio de história das práticas letradas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. V. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. Herder. Os contos dos Grimm e a Volkspoesie. *In: MOURA, Magali; CAMBEIRO, Delia (org.). 200 anos dos contos maravilhosos dos irmãos Grimm: magias, encantamentos e metamorfoses: fabulações modernas e suas expressões no imaginário contemporâneo: comunicações livres*. Rio de Janeiro: Apa-Rio, 2013.

GALENO, Juvenal. **Lendas e canções populares**. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978.

GERBI, Antonello. **O Novo Mundo**: história de uma polêmica (1750-1900). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, Carlo. Montaigne, os canibais e as grutas. *In: GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 53-78.

HELENA, Lúcia. **A solidão tropical**: o Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo desde 1780**: programa mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1990.

HOLANDA, Sergio Buarque. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000.

HROCH, Miroslav. Do movimento nacional à Nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa. *In: BALAKRISHNAN, Gopal. Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. p. 85-105

MIGNOLO, Walter D. **História locais/projetos globais:** colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MONTEIRO, John Manuel. **Negros da terra:** índios e bandeirantes nas origens de São Paulo, no séc. XVI. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MORAIS PINTO, Maria Cecília. **A vida selvagem:** paralelo entre Chateaubriand e Alencar. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, João Pacheco de. As mortes do indígena no Império do Brasil: o indianismo a formação da nacionalidade e seus esquecimentos. *In:* KNAUSS, Paulo; AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise (orgs.). **Cultura política, memória e historiografia.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 229-268.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas:** cultura popular. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PRADO, Maria Ligia Coelho. Natureza e identidade nacional nas Américas. *In:* PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina no século XIX:** tramas, telas e textos. São Paulo: Edusp; Bauru: Edusc, 1999, p. 179-216.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. **O combate dos soldados de Cristo na terra dos papagaios (colonialismo e repressão cultural).** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil (1879-1880).** Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C., 1888.

SAID, Edward W. **O orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia da Letras, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** tensões sociais e criação cultural na primeira república. São Paulo: Brasiliense, 1995.

STAROBINSKI, J. **As máscaras da civilização:** ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave:** um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** São Paulo: Cia das Letras, 1989.

NARRATIVAS ORAIS COMO FONTE PARA UMA HISTÓRIA DA CULTURA POPULAR

Américo Souza

Era uma vez, o homem e seu tempo.¹

Isto leva-nos de volta o problema original: o papel da igualdade e da diferença no campo de pesquisa. Os dois conceitos se relacionam. Somente a igualdade nos prepara para aceitar a diferença em outros termos que hierarquia e subordinação; de outro lado, sem diferença não há igualdade – apenas semelhança, que é um ideal muito menos proveitoso. Somente a igualdade faz a entrevista aceitável, mas somente a diferença a faz relevante. (PORTELLI, 1997b, 23).

| 121

Cultura popular, um conceito em construção

O paradigma mais influente de definição do que chamamos de conceito é, por certo, o Triângulo Dahlberg, metodologia desenvolvida por Ingetraut Dahlberg, filósofa e cientista da informação, na década de 1970. Segundo Dahlberg, um conceito é uma uni-

1 Título do quinto LP do compositor e cantor Belchior, lançado em 1979.

dade de conhecimento, um conjunto das propriedades significativas atribuídas a um referente (característica) pelos membros de uma área de conhecimento e sintetizado num signo linguístico que é o termo. Neste modelo, para que um conceito exista e tenha aplicabilidade na produção acadêmica, não pode haver, no âmbito da área de conhecimento a qual ele se vincula, dúvidas sobre o conceito que o termo comunica. Deve haver, então, uma monoreferencialidade relativa, na qual o termo evoca o que tem que ser evocado (DAHLBERG, 1978).

Isso implica que um conceito deve ser um termo que, vocalizado ou lido por sujeitos do conhecimento da área a que ele se vincula, comunique uma compreensão por eles compartilhada e aceita como verdadeira, que independe do que cada um subjetivamente pense sobre o tema.

Tomando a premissa postulada por Dahlberg como verdadeira, é correto afirmar que a *cultura popular* pode ser definida como um conceito para os estudos históricos?

O conceito de cultura é objeto de uma enorme discussão acadêmica ao longo de sua própria história de formação. Talvez não haja um conceito que englobe mais correntes de pensamento diferentes e quantidades de formulações distintas.

Segundo Raymond Williams, o termo cultura, já em fins do século XVIII, estabeleceu-se em contraposição ao conceito de civilização. Criticava-se este último entendendo-o como superficial em contraposição ao que seriam “impulsos mais humanos”. O resultado dessa formulação seria, desde Rousseau ao movimento romântico, a concepção de cultura como um processo íntimo e distanciado do desenvolvimento externo (WILLIAMS, 1992).

No decorrer da discussão acadêmica até os dias de hoje, cultura como conceito já foi tratada de diversas formas, assim como nos informa Geertz, como “modos de vida totais”, “comportamento

aprendido”, uma “abstração do comportamento” e até mesmo “um todo mais complexo” (GEERTZ, 1989). Tendo em vista que todas estas concepções objetivam a exclusão das demais, um consenso sobre o assunto ainda não foi formado.

A polifonia conceitual se torna ainda mais complexa e desafiadora quando agregamos à cultura a adjetivação popular.

Qualquer historiador que tencione conduzir uma pesquisa ou operar uma ação de ensino que implique na definição de práticas, crenças, saberes ou valores como parte do espectro da cultura popular irá se deparar com um campo áspero em que diversas e complexas tendências teórico-metodológicas se confrontam.

Carlo Ginzburg, Edward Thompson, Peter Burke e Roger Chartier, para ficarmos apenas na seara dos autores de obras clássicas e largamente influentes na produção historiográfica dos últimos quarenta anos, apresentam concepções e operações distintas, em alguns aspectos conflitantes, do conceito de cultura popular. Essas concepções, no entanto, carregam uma premissa comum que se entende ser mais importante e seminal que suas diferenças, sendo ela mesma o que garante a unidade relativa exigida por Dahlberg para validação do conceito.

Por meios e perspectivas diferentes, as reflexões desses autores comungam da certeza de que é preciso romper com a abordagem folclorista, que toma a cultura popular como esteio da preservação de costumes primitivos, simplórios e imutáveis, substituindo-a por uma abordagem que contemple sua complexidade e seus movimentos de mudança e permanência. Em outras palavras, uma abordagem que tome a cultura popular como uma construção histórica, como toda e qualquer outra expressão humana. Com isso, deslocam o eixo da reflexão do objeto para o sujeito, privilegiando a discussão sobre quem, antes de o quê, problematizando

o alcance e os limites das ações individuais e coletivas dentro da tessitura social em que elas ocorrem.

Tal abordagem permite que nos desvencilhemos de postulados pseudocientíficos, largamente creditados nos dias de hoje, de que a cultura, popular ou não, é uma elaboração *a priori* e estática, destituída de tensões e conflitos, algo mais próximo de um produto. Compreender a cultura de um modo geral e a cultura popular em particular, como movimento multifacetado, conduzido por sujeitos plurais que articulam formas diversas de circulação, recepção e recriação, é um ato necessário de resistência à sanha neoconservadora, a qual tenta nos impor o entendimento da diversidade cultural como simples *diferença de opinião*.

Se não comungam de uma unívoca definição do que seja cultura popular, os mais importantes estudiosos do tema apontam um caminho comum, forjado pela compreensão de que não é possível compreendê-la sem atentar para dinâmica dos sujeitos que a operam, homens e mulheres comuns, imersos (como quaisquer outros) numa relação conflituosa e dialética, de construir e ser construído, bem como sem problematizar as condições materiais de suas experiências de vida.

Seguindo por este caminho, é possível e necessário admitir a existência de diferentes leituras que o *popular* estabelece na e para a cultura, assim como podemos conceber que os sujeitos que o compõem não tomam parte de um enredo concebido *a priori*, ou à margem da história. Pelo contrário, eles possuem lugar no tempo e no espaço, são sujeitos de suas experiências, definidores dos usos e apropriações que fazem dos valores e práticas culturais que compartilham.

A compreensão da importância do sujeito histórico e seu mover-se no interstício conflituoso entre norma e prática, mudança e permanência, resignação e resiliência, é o que ancora e valida a impor-

tância do emprego da história oral como uma das mais importantes metodologias para uma abordagem histórica da cultura popular.

O problema

Como o título já denuncia, este artigo tem como objeto aquilo que chamamos de *narrativa oral*, ou seja, as reflexões aqui propostas foram construídas a partir de uma pergunta básica: como a história oral se constitui em metodologia privilegiada para a história da cultura popular?

Responder a essa pergunta implica, fundamentalmente, em compreender como o narrador recorda e constrói seu relato oral das experiências que viveu em seu passado, atualizando-as no momento da enunciação.

Por isso mesmo, não se versa aqui sobre as marcas da oralidade no discurso narrativo, nem sobre o processo de sua transposição para o escrito, temas que abordei em artigo publicado anteriormente (SOUZA, 2010). O objetivo é pensar as formas e caminhos de construção de uma identidade narrativa por quem nos conta suas histórias e de como esse fazer-se produz sentido para o vivido numa trama marcadamente simbólica, eivada de sentimentos e desejos para si e para o outro, aquele para quem se narra.

A representação do ausente

As narrativas orais, ensina-nos Alessandro Portelli, são ditadas pela memória e, por isso mesmo, tornam-se elas mesmas uma ação contra o esquecimento (que é também parte de como a memória opera) e, não raro, respondem por um certo temor de exílio. É legítimo afirmar, então, que a narração é a concepção mediadora entre o tempo vivido e a memória que dele se (des)construiu. O

narrador atualiza e dá forma a seu passado no processo mesmo de narrar que, como uma “lançadeira no tear”, se move livremente no tempo, para frente e para trás, mas sem a possibilidade de interromper a trama, sendo, contudo, capaz de dar a ela forma e textura únicas (PORTELLI, 1997).

As narrativas orais permitem adentrar um fascinante campo de reflexões para a história da cultura popular, em especial para quem compreende o importante papel que ela desempenha na democratização do conhecimento. Ao mesmo tempo em que nos dá acesso a experiências que de outra forma não alcançaríamos, elas desvelam o processo próprio da narrativa, dando a possibilidade de formular problemáticas importantes para a compreensão do ser humano e de sua relação com o tempo.

O que escolhem os narradores para contar sobre suas vidas? Que características circunscrevem a narrativa oral do vivido? O que aproxima e o que distancia a narrativa oral de uma escritura autobiográfica e de um relato testemunhal (produzido em inquéritos policiais e processos judiciais)? O que é narrar o vivido?

Em primeiro lugar, poderíamos afirmar que narrar experiências vividas (direta ou indiretamente) é reproduzir, por meio da linguagem, algo que passou, que já não existe, é tornar presente o ausente. Narrar é, portanto, representar o passado sob a percepção do narrador, ou seja, é reconstruir *o que se passou* graças à atualização que dele se faz no presente, na trama das suas recordações que se formam no momento mesmo da enunciação do relato.

Falar em representação implica compreender que o que se faz é uma reconstrução do passado – objeto ausente – por meio da costura realizada pelos mecanismos da memória: lembrança e esquecimento. É por meio da trama tecida pela memória que o sujeito se relaciona com o tempo passado e o atualiza no presente da narrativa que enuncia. Ao pôr o seu foco no sujeito e em sua

narrativa, a história oral possibilita ao historiador superar uma das maiores dificuldades do trabalho com cultura popular, a distância entre o lugar social dos sujeitos da ação e o lugar social dos que documentaram a ação.

Em regra mais afeita à oralidade como forma e prática de elaboração e transmissão de conhecimento, a cultura popular, especialmente em suas expressões temporalmente mais distantes, chega ao historiador por meio de textos e imagens produzidos por alguém estranho a ela, não apenas a ela, mas, e especialmente, aos seus sujeitos. O recurso às fontes orais permite ao historiador uma maior aproximação com o tema em estudo, uma vez que lhe possibilita tomar como matéria-prima as percepções, os sentimentos e os significados que os próprios construtores-operadores da cultura popular têm hoje sobre a experiência por eles vivida, registrando-as na forma de expressão que lhes é peculiar: a narrativa oral.

Em síntese, é possível afirmar que o relato oral permite relacionar o passado com o presente de que participa o narrador, assim como pode criar – e de fato cria – uma expectativa de futuro. O relato guarda em si o potencial de articular, de modo dinâmico e efêmero, mas também intenso e rico, toda a temporalidade do sujeito que relata. É isso o que propõe Paul Ricoeur, quando afirma que o relato é o meio privilegiado que a linguagem nos oferece para que possamos dar conta daquilo que, de outra forma, não seria possível, posto que se encontra no tempo imediato, carecendo da consciência reflexiva que só o distanciamento temporal pode dar (RICOEUR, 1997).

A experiência temporal é uma importante dimensão da existência humana que, por vezes, custa-nos compreender com clareza. Narrar o vivido permite ao ser humano dar sentido ao seu lugar no mundo, construir sua historicidade, tornar-se sujeito da história.

Espontâneas ou estimuladas por um interlocutor, as narrativas orais carregam consigo a imperiosa necessidade do ser humano de oferecer uma resposta à clássica pergunta: quem sou? Definir quem sou, afirma Flannery O'Connor, somente se torna possível na experiência narrativa, pois nos tornamos sujeitos na medida do que podemos narrar, do que podemos significar (O'CONNOR, 1978, p. 47-48).

Como a autobiografia, a narrativa oral se realiza como uma leitura, uma interpretação da experiência vivida, por quem a viveu. No entanto, elas se diferenciam em algo fundamental: o suporte pelo qual ganham vida. A autobiografia se apresenta como texto escrito, é fruto da racionalidade letrada de seu protagonista, que se organiza em estrutura de caráter eminentemente disciplinado, formal e homogêneo. A narrativa oral, por sua vez, faz-se dentro de um espectro de maior liberdade de enunciação, polissemia e dinamismo mais intenso. Para além de serem aspectos de forma, essas distinções são elementos balizadores das escolhas do que se narra e dos sentidos possíveis de se atribuir às experiências passadas e presentes.

A metáfora do passado

Considerando que o relato de memória se define como uma representação pessoal, particular, do tempo passado, feita pelo narrador na busca de elaborar sentidos e significados para sua experiência de vida, será suficiente a simples conjugação do verbo na primeira pessoa do passado para distinguir o relato de memória da narrativa de ficção?

Segundo Ricoeur, a reconstrução do passado está presente em toda narrativa, na medida em que reconstruir implica tanto na seleção de acontecimentos, como na elaboração de uma unidade significativa (RICOEUR, 1995, p. 72). Como, então, diferenciar a

narrativa oral de memória da narrativa ficcional, se nas duas temos como elemento central a representação de um objeto ausente?

Para isso, é preciso, primeiramente, frisar que a noção de representação do mundo implica na existência de um vínculo de conhecimento entre sujeito e objeto de referência. Seria correto, então, afirmar que o que caracteriza a ficção é a ausência de referência, ou seja, na ficção o sujeito se refere a um objeto que não existe na realidade? Responder afirmativamente a tal pergunta implica aceitar o princípio segundo o qual não existe referência se não existe o objeto ao qual a narrativa se refere. Esse princípio estabelece uma relação entre uma problemática semântica (referência da linguagem) e outra epistemológica (a verdade do que existe).

Tomando essa ideia como correta, deve-se afirmar que falar do real sob o princípio da correspondência é dizer a verdade; dessa forma, a noção de representação torna-se dependente da referência. Dentro dessa linha de raciocínio, o discurso ficcional, que não se propõe a proferir certezas, diferencia-se em absoluto da narrativa oral, que, assim como o discurso científico, propõe-se a dizer a verdade. Pensar assim é desconsiderar que a fluidez e a pluralidade próprias da linguagem são o que torna possível a narrativa.

Vejamos: se a narrativa oral, como toda narrativa humana, representa o objeto ausente – no caso, a experiência pretérita –, qual é a sua referência, posto que o objeto a que se refere não mais existe e trazê-lo ao presente implica em realizar uma operação de reconstrução?

Em oposição à concepção rankeana da história, que toma a percepção do passado como registro do que realmente aconteceu, Paul Ricoeur propõe a compreensão de que o passado que acessamos a partir do presente é uma construção discursiva. Em outras palavras, o que temos é o descolamento conceitual da noção de referência, que, na impossibilidade do contato com o objeto em si, toma como referente a representação que dele se constrói (RICOEUR, 1995).

Deste modo, se nos estudos históricos o objeto de referência inexistente e trazê-lo de volta implica necessariamente em reconstruí-lo, é correto afirmar que a escrita da história é uma ficção, como propôs Hayden White? Não. Mesmo diante da impossibilidade de lidar diretamente com seu objeto de estudo, que a ele chega pela mediação das fontes, por meio de olhares de outros sobre os acontecimentos passados (inclusive textos ficcionais), o historiador conduz sua produção de conhecimento na perspectiva de uma compreensão teórica e metodologicamente orientada da experiência humana no tempo.

Transportando esta linha de raciocínio para análise da narrativa oral, na qual o objeto de referência igualmente não mais existe, temos uma situação semelhante, mas com uma diferença crucial: aqui não há interdição à elaboração ficcional como forma de enunciar uma referência indireta do passado, mediada pela ação simbólica que a memória opera. Isso significa que a referência não corresponde a uma correlação substancialista², na qual o signo designa o objeto, mas se realiza como metáfora. O relato de memória deve ser tomado como uma construção de linguagem simbólica.

O historiador, como bem observou Michel de Certeau, não tem contato com o passado, mas sim com as sobras dele, que a ele chegaram (CERTEAU, 2000). Assim também é com o narrador, que não possui mais que os restos de suas experiências passadas, tal como sua memória as reteve.

A narrativa oral não reproduz o passado, nem “encontra” seu sentido, mas produz ela mesma o passado e seus sentidos, por vezes lançando mão de fortes doses de imaginação e criatividade.

Tal como faz o historiador em seu ofício, o narrador não somente relata o passado “tal como ele foi”, mas constrói dele uma in-

2 O termo substancialista é utilizado neste texto para conceituar aquilo que é constituído de uma substância essencial, ou definido a partir da crença em essências humanas imutáveis, sobre as quais as transformações históricas não atuam.

terpretação que organiza sob a influência dos valores, das crenças e das ideais que o orientam no tempo presente. Todavia, diferente do historiador, que lida com algo estranho a ele e cujo trabalho pressupõe a observação metodológica e comprovação (fontes) do que é observado, produzindo, assim, uma interpretação dedutiva, o narrador lida com matéria da qual é íntimo, cujo estranhamento é impossível, e produz seu relato sob a égide de sentimentalidades e simbolismos, elaborando uma “reescrita” mais próxima da metáfora que da dedução.

A diferença entre a narrativa ficcional e a narrativa oral reside, entre outros, no entendimento de que a primeira se realiza – e isso é condição elementar de sua existência – sem pretensão alguma de dizer a verdade sobre a realidade, enquanto que a segunda constrói sua representação da realidade com um forte sentido de enunciar a verdade. A ficção não tem como meta produzir certezas, mas superar os limites que o mundo real nos impõe. Isso implica, como afirma Wolfgang Iser, em uma estrutura de duplo significado: “sempre há um significado manifesto que bloqueia outro latente, que, por sua vez, retira a sua relevância do que é manifesto” (ISER, 1996, p. 38).

A narrativa ficcional se faz por meio de um jogo de ocultação e revelação. Ela dá a entender que o que diz deve ser lido como se fizesse referência a algo concreto e preciso, quando, em verdade, todas as referências estão ocultas e precisam ser imaginadas. A ficção pressupõe uma separação clara entre dois mundos, aquele que é real e aquele que é fruto da imaginação consciente do seu criador.

A narrativa oral se pretende enunciativa da realidade vivida pelo narrador em sua *plena concretude*, no entanto, compartilha com a narrativa ficcional a possibilidade de romper os limites dessa mesma concretude, num movimento quase sempre direcionado para reinvenção do sujeito. Isso se realiza não apenas pela ocultação sob uma multiplicidade de disfarces, que operam como

modos de *autorrepresentação*, mas também – e sobretudo – fundindo o princípio com o fim, realizando uma impossibilidade concreta, que é unir passado e presente.

A narrativa oral por vezes encena realidades improváveis, mesmo inacessíveis dentro experiência vivida, no esforço de construir significados para a trajetória de vida do narrador. Isso ocorre, por exemplo, quando o narrador relata uma experiência vivida em que ele atua sob a condição e orientação de valores e crenças que possui hoje e que não teria como possuir no tempo em que aquilo que narra ocorreu.

Por outro lado, o narrador percorre as veredas da memória na busca por comprovar a realidade do que conta, muitas vezes lançando mão de *relatos de relatos*, ou seja, por vezes constrói sua narrativa não apenas com as lembranças do que protagonizou, mas também com as recordações do que apreendeu nas narrativas que ouviu de outros. Ele faz isso para completar vazios provocados pelo esquecimento – que, assim como a lembrança, é um componente da memória –, mas, também, para trazer para si a experiência e o discurso da comunidade com a qual constituiu um vínculo de pertencimento.

É na tensão entre o individual e o coletivo que a narrativa oral avança na busca de se fazer legítima, de ser uma história digna de se contar, ou seja, de ser uma história que pode ser compreendida e reconhecida pelo outro.

O narrador: leitor e escritor de si mesmo

A memória atua como a mediadora entre o tempo vivido e a narrativa, vinculando-se à consciência subjetiva na (re)construção de uma lembrança individual. Apenas a memória pode dar conta das diferentes temporalidades que perpassam o sujeito, e o

faz por meio da narrativa oral, do relato de memória. Por meio do relato sobre a infância e a juventude, o narrador adulto constrói uma ordenação inteligível – por vezes, inteligível apenas para si mesmo – para as experiências vividas ou para o que delas lhe restou. Neste processo de objetivação dos fragmentos que restaram dessas experiências, o narrador vai construindo, graças à atualização que a memória lhe proporciona, a sua existência narrativa, uma identidade que considera justa para si.

Neste movimento de construção de identidade, a memória individual articula-se à memória coletiva, como a define Maurice Halbwachs. Essas lembranças compartilhadas são elemento basilar no desenvolvimento de pertencimento social, de identificação com o grupo em que se está inserido (HALBWACHS, 1990, p. 48). Na construção narrativa, o pertencimento social e a identificação de grupo são componentes que se somam às experiências vividas, preenchendo lacunas por elas deixadas e contribuindo direta e decisivamente para atribuir-lhes sentido na complexa trama de construção da identidade individual.

Essa identidade se desdobra no tempo e nos permite significar a nós mesmos e compreender o mundo em que vivemos, possibilitando passar de uma temporalidade individual, que é a biografia, a uma temporalidade coletiva, que é a história. A narrativa oral, neste sentido, traduz-se em luta contra o esquecimento. Em outras palavras, o narrador conta *sua* história para que possa permanecer *na* história, para que seja lembrado.

Os relatos de que o narrador é protagonista não são um material objetivo e estático, nem uma explicação dos fatos, mas um modo de narrar a vida segundo um enfoque específico. Este enfoque, ou perspectiva, corresponde ao recorte que o narrador faz da realidade que acomoda em seu relato: configuração por meio da qual constitui sua identidade narrativa. Esse recorte, como o próprio nome sugere, implica em determinada seleção de episódios

vivididos – escolha de uns, rejeição de outros –, que corresponde à decisão do narrador de como melhor lhe convém, no momento específico em que narra, ordená-los e enunciá-los.

Nenhum acontecimento é, em si mesmo, cômico, trágico ou fantástico, esses sentidos lhe são imputados a partir de conceituações que balizam a cultura de que se é tributário. Tais conceituações são paradigmas estruturantes fundamentais para a forma como percebemos e registramos nosso passado.

Nada é retido na memória como imutavelmente trágico ou cômico, mas é dessa ou daquela forma concebido a partir da perspectiva que configura a construção da narrativa que sobre elas se constrói, no momento presente em que ela se constrói. Dito de outro modo, o que hoje é narrado como trágico, amanhã poderá ser relatado como cômico, a depender de como o presente do narrador por-se-á em diálogo com seu passado.

Para dar um sentido ao que narra, o narrador escolhe a forma, a estrutura narrativa sob a qual aquilo que relata deve aparecer. Faz isso com base nos moldes e esquemas narrativos que conhece e com os quais compreende que melhor irá comunicar o que pretende, como melhor irá construir uma identidade de si, para si e para o outro.

Os narradores moldam as experiências que relatam com base em estruturas narrativas que podem ser comparadas à lenda, ao épico, ao realismo fantástico, à novela sentimental, à comédia, etc. Ou seja, a narrativa oral é construída com o recurso das operações características do universo de elaboração da narrativa ficcional, posto que estas são as formas narrativas que a cultura que conhecemos nos legou.

Segundo Ricoeur, as formas narrativas são um tipo de suporte para o que ele chama de “sedimentação narrativa”, que é constituída pelo conjunto de relatos de uma determinada cultura. A

inspiração da narrativa se faz dentro do espaço cultural simbólico em que o narrador está circunscrito, assim, estabelece limites ou horizontes possíveis que permitem à linguagem captar e elaborar a experiência temporal. Esse conceito é operacionalizado em diálogo com outro que lhe complementa: o conceito de “inovação”, que se define como a capacidade que o narrador possui de criar o novo a partir da sua subjetividade. É pelo movimento dialético entre a sedimentação e a inovação que se constitui a tradição e que podemos explicar os tipos de tramas narrativas e seus processos de transformação (RICOEUR, 1995).

Essa tradição pode ser definida como o conjunto de relatos que resultam das ações de produção e consumo de narrativas, quer orais, quer escritas. Essa circularidade permite a sedimentação dos relatos, bem como possibilita que uma comunidade construa sua identidade coletiva. Movimento semelhante se dá com o indivíduo que conta, por meio da narrativa oral, aquilo que experienciou em seu passado, tornando-se a um só tempo leitor e escritor destas mesmas experiências.

Também operam, de modo circular, as chamadas *atividades miméticas*: prefiguração, configuração e refiguração. A refiguração ocorre ao se estabelecer um vínculo com a relação mimética de prefiguração mediada pela configuração da narração em si. É desse modo que o leitor – sujeito real – se apropria dos significados que o vinculam com o herói – sujeito fictício – de uma ação, por meio da leitura do texto. O leitor é refigurado por um processo por meio do qual ele se figura como tal. Ou seja, ele se identifica com outro, que mesmo sendo fictício, torna-se real como escopo da identificação experimentada.

A partir desta compreensão, é possível vincular as formas tradicionais de estruturar histórias, todas elas tão caras ao saber-fazer da cultura popular, com a ideia de identidade que se constitui por meio da narrativa oral. A identidade narrativa seria, então, a

identidade que o ser humano – necessariamente percebido como sujeito reflexivo-dialógico – constrói, por meio da operação narrativa de suas lembranças do passado. Isso implica romper com a noção de um sujeito substancialista e afirmar a ideia de sujeito atravessado por outros, mediado por símbolos, linguagens e narrativas, constituído pelo tempo e pelas transformações que nele se processam na dialética histórica entre sujeito e objeto.

A enunciação de uma narrativa oral se faz na perspectiva da organização das experiências vividas pelo narrador, organização que lhe permite construir uma unidade identitária reconhecível pelo outro, mas que nem sempre tem o resultado esperado. Em grande medida, a construção da identidade se faz em função da busca de reconhecimento, bem como apenas se torna possível de existir por meio deste reconhecimento. O olhar alheio, do outro, daquele que é exterior, do mundo, enfim, enxerga-nos por meio da unidade significativa que construímos. E nós a construímos porque, por esse olhar, somos e precisamos ser percebidos.

No processo de formação do *eu*, o narrador toma para si um conjunto de normas e valores que ele compreende como capazes de tornar aquilo que narra inteligível ao *outro*. O processo de formação da identidade narrativa se configura também em função daquilo que o narrador entende como expectativa ou necessidade de quem ouve.

Ao fazer um relato de memória, o que buscamos é satisfazer o desejo de sermos identificados, de tornar inteligível a experiência caótica que é viver. Ao fazer isso, tornamo-nos narrador, mas também nos fazemos narração, texto. A narração se realiza como espaço simbólico, intersubjetivo, no qual se ordena o caos das experiências vividas, atribuindo-lhes um sentido, construindo uma identidade, ainda que não definitiva nem estática, mas, outrossim, fluída e mutável em sua relação com diferentes tempos e diversos outros.

A narrativa se converte em identidade, ou em esforço identitário, ao menos, por meio da invenção de uma figuração de vida do próprio narrador, dando um sentido às múltiplas vivências experimentadas, sentido que elas em si mesmas não possuem. Desse modo, a vida se converte em texto, traduzindo a relação simbólica entre a experiência individual e o mundo, tradução que somente é possível no discurso: apenas narrando o sujeito é, apenas na narrativa ele constrói uma identidade ordenada e inteligível de si para o outro. A narrativa de memória tem o incrível poder de parar o tempo por um instante, de estabelecer um definido, mas não eterno, sentido para o passado vivido.

Assim como a narrativa oral se realiza como uma autoconstrução, o narrador não deve ser visto pelo historiador apenas como aquele que narra sobre si, mas como alguém que se constitui e se define como sujeito de sua própria história na narração e pela narração, pelo que esta deve ser tomada, também, como um gesto político.

A identidade narrativa se completa e se realiza como refiguração a cada narração. O *eu* é constantemente relido e ressignificado, produzido e reproduzido, em cada novo relato das experiências vividas.

Algumas narrativas expressam grande força argumentativa, erigida por meio de rigorosa unidade de sentido e ordenação precisa daquilo que se relata. Outras, por sua vez, compartilham com as narrativas ficcionais um maior grau de imprecisão, ensejando multiplicidades de sentidos e interpretações. Ambas, contudo, devem ser tomadas pelo historiador como a escritura que o narrador faz de si e do mundo, leitura que lhe é possível naquele momento e que não pode ser tomada como a realidade em si mesma.

Todo relato de memória é em si um ensaio de metáforas. Isso, todavia, não pode ser confundido com irrealidade ou ausência de concretude, mas como evidência de que a realidade, passada

e presente, é sempre uma construção de seus sujeitos. Por isso a história oral, como adverte Verena Alberti, não deve ser idealizada como método de produção de documentos “verdadeiros”, mas como recurso metodológico para produção e registro de narrativas constituídas pelas possibilidades de diálogo entre o *eu* narrador e o *outro* entrevistador (ALBERTI, 2004, p. 16).

Considerações Finais

Como o narrador recorda e constrói seu relato das experiências que viveu em seu passado, atualizando-as no momento da enunciação? O que escolhe o narrador para contar sobre sua vida? Que características circunscrevem a narrativa oral do vivido? O que aproxima e o que distancia a narrativa oral de uma escritura autobiográfica e de um relato testemunhal (produzido em inquéritos policiais e processos judiciais)? O que é narrar o vivido? Como as fontes orais podem contribuir para os estudos de história da cultura popular?

Essas são as perguntas que conformaram a problematização que a um só tempo provocou e orientou esta análise em forma de artigo. As respostas apresentadas tentaram definir, em forma e conteúdo de hipótese, o desejo, ou a necessidade consubstancial do ser humano de dar às experiências vividas no passado, e que compõem a sua memória de si e do mundo, uma forma de narrativa, pela qual ele lhes atribui um sentido e constrói vínculos com o mundo (passado e presente), configurando para si uma identidade.

Desta compreensão podemos concluir – por agora, ao menos – que a narrativa oral, como um relato de memória, permite ao narrador dar testemunho do que já não mais existe, de outro tempo, de uma cultura diferente daquela do presente, bem como possibilita ao historiador, como profissional dedicado a elaborar

compreensões sobre o tempo, ter acesso a esse testemunho. É ainda possível afirmar que a narrativa se faz, em parte, como forma de emocionar, comover, promover reflexão e, acima de tudo, despertar no *outro* o reconhecimento e a compreensão do *eu*, sujeito que enuncia e protagoniza a própria narrativa.

Narrar uma vida não significa repetir em palavras uma história pronta e acabada, mas compô-la, tal e qual o escritor e seu texto. Isso implica numa atividade criativa que por vezes, no esforço de se fazer mais real e, acima de tudo, mais crível, lança mão de recursos das narrativas (orais e escritas) que configuram sua formação cultural. Recursos imaginativos que, não raro, levam o narrador a encontrar no formato ficcional a maneira eficiente de dar sentido à realidade vivida.

Para chegar a esta compreensão, o historiador precisa, antes de tudo, saber “ouvir contar”, perceber e valorizar a narrativa para além da informação que ela traz, ocupando-se, também, do exercício investigativo sobre como essa informação foi narrada, sobre os sentimentos e gestos que compuseram sua enunciação.

Assim, ao tomar a história oral como metodologia para os estudos sobre cultura popular, o historiador tem a possibilidade de trazer elementos circunscritos à memória dos sujeitos ligados à experiência social estudada, adentrando uma complexa seara de significações e sentimentalidades, que nenhuma outra fonte pode lhe oferecer. Ademais, a história oral tem o potencial de ressignificar o estudo graças à necessária relação de igualdade entre sujeito da experiência e sujeito do conhecimento que ela impõe no cotidiano do campo de pesquisa.

Como as narrativas que toma por objeto, as reflexões aqui desenvolvidas são fluídas e não carregam nenhuma pretensão de estabelecer verdades ou paradigmas precisos. Busca-se tão somente compartilhar muitas inquietações e alguns poucos prenúncios de

compreensão do universo complexo e arredio que é a narrativa oral e sua contribuição para os estudos sobre cultura popular.

Qualquer pesquisador que lance mão da tríade memória, oralidade e narrativa, em seus estudos sobre cultura popular, irá deparar-se com uma seara rica em possibilidades e recompensas, mas igualmente espinhosa, na qual se digladiam várias e complexas tendências teórico-metodológicas, além de importantes embates sobre ética. Todavia, não há recompensa sem riscos, pelo menos não as boas recompensas, por isso é preciso seguir pensando, discutindo, pesquisando.

Em tempos de anti-intelectualismo, desprezo pela ciência e entronização de um modelo maniqueísta e excludente de conceber e qualificar a cultura, valorizar e visibilizar a cultura popular e seus sujeitos tronou-se uma demanda imperativa que nós historiadores não podemos recusar, sob pena de, por negligência ou ingenuidade, contribuímos para invisibilizar a diversidade de formas de ser, sentir, fazer, saber e sonhar, que é, seguramente, a maior riqueza da humanidade.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar, textos em história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2000.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito histórico. *In: Revista Estudos Históricos* v. 8, nº. 16, Rio de Janeiro: FGV, 1998.

DAHLBERG, I. Teoria do conceito. *In: Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, 1978, p. 101-107.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1990.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

O'CONNOR, Flannery. **La nature et le but de la narration**. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

PORTELLI, Alessandro. El tempo de mi vida: la funciones del tiempo en la historia oral. *In: LOZANO, Jorge A. (org.). História Oral*. Cidade do México: Instituto Mora, 1997a.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Revista Projeto História**. São Paulo: PUC, nº 14, p. 25-39, 1997b.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo II. Campinas: Papyrus, 1995.

RICOEUR, Paul. ¿Es la historia de vida un espacio al margen del poder?. *In: LOZANO, Jorge A. (org.). História Oral*. Cidade do México: Instituto Mora, 1997.

SOUZA, Robério Américo. Interpretação de gestos e sentimentos: a teatralidade nas narrativas da história oral. *In: Revista História Agora*, vol. 9, nº 9, Dossiê História Oral, jun. – ago. de 2010.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

**“QUE AONDE EU
NÃO POSSO IR É
ONDE MEU IMPROVISO
ALCANÇA”: Cantoria e
Artimanha da(s) cultura(s)
popular(es) em “tempos
difíceis”**

Francisco José Gomes Damasceno

|143

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” — essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela.
(BENJAMIN, 1987, p. 224).

Gostaria de iniciar com essa reflexão proposta por Benjamin em sua quinta tese sobre o conceito de história. Com isso, localizo minha posição social de fala, minha posição socioprofissional como trabalhador cujo campo de trabalho é a história, e esta como um campo que se ocupa, ou tem como mote para usar a linguagem dos cantadores o passado, distante ou próximo, e suas possíveis contribuições para o presente.

A história é aqui pensada a partir do que propõe Keith Jenkins como sendo um discurso cambiante e problemático cujos produtos, uma vez em circulação, vêm-se sujeitos a uma série de usos e abusos, teoricamente infinitos, correspondentes às bases de poder existentes em um determinado momento. Portanto, um campo do conhecimento em disputa e em meio às disputas sociais, políticas, culturais.

Com isso, introduzo também as motivações de uma reflexão sobre a tradição e alguns de seus artífices neste contemporâneo no sentido de estabelecer outras bases de saber-poder para uma reflexão que aponte quais imagens do passado podemos considerar na elaboração de um repertório de opções para a proposição de possíveis, ou na linguagem de Benjamin, sensibilizando-nos para algumas imagens do passado que nos visam e para que assim nos sintamos visados por elas.

Assim,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. **Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.** Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. **O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento.** Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer (BENJAMIN, 1987, p. 234-235. **Grifo nosso**).

Neste movimento, reencontro-me comigo mesmo, posiciono-me em um dos lados da luta, tomo-me de um eu que quase me havia esquecido, que não sucumbe às ilusões perdidas das propostas salvadoras de uns e outros, revejo-me como um eu que exercita a liberdade de pensar sem amarras, de propor, de imaginar, de vislumbrar no passado o tênue e com isso bordar com suas linhas no presente outros possíveis.

Nesse sentido, gostaria de iniciar refletindo sobre a tradição e, muito particularmente, uma tradição popular, localizada no escopo das chamadas culturas populares e seus artífices: a cantoria e o cantador.

Cantadores: uma rápida apresentação para não redundar

Segundo a literatura especializada (CASTELO-BRANCO *apud* TRAVASSOS, 1997; CASCUDO, 1984; BATISTA, 1997; MOTA, 2002; BATISTA, 1977), a cantoria nordestina é tributária do cancionero ibérico e aporta em Latino América por meio de uma bagagem cultural dos homens simples que permeavam suas existências com o canto e com a poesia, entremeando assim a empresa colonizatória.

Ainda que tenha assumido no continente americano as mais diversas formas¹, é no Nordeste brasileiro que se finca de forma mais firme e de onde já no urbano contemporâneo se projeta para outros tempos-espacos. Das plagas rurais em trajetórias por veredas de sertões e entre fazendas e pequenos lugarejos, ela se introduz no século XX assumindo uma feição que paulatinamente

1 Refiro-me, por exemplo, ao **Corrido** tal como encontramos no México, ou na Argentina, ou na Nicarágua, ou no Peru, ou ainda o **Contrapunteo** que tem forma, em grande parte, muito semelhante ao nosso desafio ou pejeja. Cf. DAMASCENO, 2012.

desenvolveria como uma artimanha² para sobreviver: uma constante adaptação de seus saberes tradicionais aos meios nos quais se inseria, sem alterar o substrato de sua cultura musical e poética.

A cantoria nordestina também cognominada repente, desafio, improviso cantado, desafio de viola significa arte poético-musical considerada como cristalização de sobrevivências das **tradições que se imbricaram no processo de miscigenação racial**, forjando uma arte que se configura como tipicamente regional. Como uma das formas populares de manifestação artística poético-musical do Brasil, circunscreve-se, principalmente, a zona sertaneja da região nordestina. **Embora em todos os seus elementos constitutivos, seja parte da cultura rural, ela também pertence de fato à cultura urbana** (RAMALHO, 2002, p. 03. **Grifo nosso**).

Além disso, a cantoria se localiza em uma comunidade estética definida na qual os produtores dessa arte e seu público se identificam pela partilha sensível (RANCIÈRE, 2005).

A noção de música popular, identificada com a moderna música urbana (caráter comercial, com autoria definida vinda dos setores populares, **transmitidas por meios escritos e técnico-mecânicos**, exercida por músicos profissionais), **passou igualmente a se distinguir da música folclórica, de origem rural, de autoria desconhecida, e transmitida por tradição oral, praticada no seio de uma comunidade de sentidos estéticos**, onde artistas e fruidores de sua arte partilham solidariamente desse mesmo universo de valores, sem a intermediação de terceiros ou de meios mecânicos, como ocorre na música popular urbana, onde é praticamente imprescindível o papel do produtor musical (MIRANDA, 2009, p. 17. **Grifo nosso**).

2 Por artimanha entendo o conjunto de ações “manhosas” desenvolvidas pela cantoria e pelos cantadores ao longo do tempo, e envoltas em estratégias e táticas, para se produzir positivamente dentro e fora do campo dominante e preservar e projetar sua arte e sua tradição.

Assim, uma arte fundada na tradição e fortemente ligada a uma comunidade estética se constitui como elemento catalisador de experiências sociais, estéticas e culturais mais amplas.

A longa discussão sociológica que engendra a compreensão de comunidade não nos exige de assumir algumas características observadas entre cantadores e seu público, seus apologistas e as sociedades nas quais se inserem:

os elementos que caracterizariam essa comunidade: o sentimento de pertencimento, a territorialidade, a permanência, a ligação entre o sentimento de comunidade, caráter corporativo e emergência de um projeto comum, e a existência de formas próprias de comunicação. O sentimento de pertencimento, ou “pertença”, seria a noção de que o indivíduo é parte do todo, coopera para uma finalidade comum com os demais membros (caráter corporativo, sentimento de comunidade e projeto comum); a territorialidade, o *locus* da comunidade; a permanência, condição essencial para o estabelecimento das relações sociais (RECUERO, 2005, p. 03-04).

Logo, a cantoria é sim um conjunto de regras poéticas e de escrita poética, mas não é apenas isso. Nota-se que há uma ética para eles e para a cantoria. Ser poeta, gostar de cantar e ser cidadão se entrelaçam em uma arte que se caracteriza por uma poética própria marcada pelo improviso, uma forma de musicalidade própria o baião de viola em suas diversas formas e apropriações e, um tipo de postura ética cidadã, que incorporada pela arte lhe confere uma sentido ético-estético (DAMASCENO, 2012).

É neste contexto social, ético, estético (etnomusicológico) que as práticas dos cantadores e da cantoria se estabeleceram como formas de afirmação dos *modus vivendi* da população sertaneja inicialmente e depois das comunidades ou populações “em trânsito”, ou seja, entre estes dois mundos: o rural e o urbano, o moder-

no e o tradicional. Constituiu-se, neste sentido, um *entre-lugar* no qual repousam práticas e saberes que apontam para a longevidade das tradições e de suas sabedorias.

Apontarei, neste contexto histórico no qual o medo e as incertezas nos assustam, dois ou três momentos dessa longa trajetória, alguns “artifícios” assumidos que aqui entendo como artimanhas: uma postura clara entre a assunção de táticas de embate, de negociação, de rejeição e mesmo de conformidade em um jogo delicado e sutil de sobrevivência e, ao mesmo tempo, da elaboração de estratégias configuradas em um longo prazo para pensarmos um pouco sobre a dinâmica que a poética popular assumiu neste último século e o que podemos apreender com isso.

Primeiro contexto: primeiro contato/descoberta da artimanha

Nas primeiras décadas do século XX, a cantoria inicia seu processo de urbanização. Lentas e graduais alterações são realizadas nesta arte em diferentes momentos. Entre os anos 1920 e 1940, alguns autores apontam alguns aspectos dessas alterações na tradição:

[...] uma gama maior de gêneros (esquemas de rimas e métricas) surgem deixando os desafios (pelejas) apenas como mais um momento da apresentação; ao passo que os poetas começam a fixar-se em duplas. [...] ...há um abandono progressivo do uso de folhetos entre os cantadores impulsionados por novas gerações de improvisadores que procuram abandonar o costume de reproduzir versos decorados numa tentativa de legitimar a profissão de repentista a partir da década de 1940. É neste momento, entre os anos de 1920 e 1940, que os cantadores passam a fazer parte cada vez mais do cotidiano das ruas, mercados e festas populares nos grandes centros urbanos... (FILGUEIRA, 2017, p. 17).

É dessa forma [como artimanha da tradição] que, na primeira metade do século XX, nossa manifestação incorporou ao seu universo uma primeira tecnologia que então era a maior expressão da comunicação em nosso país: o rádio. Os primeiros contatos e depois os primeiros programas datam da segunda metade dos anos 1940. O pioneiro foi sem dúvida o cantador José Alves Sobrinho, que depois de participações em alguns programas iniciou o seu próprio em rádio do Recife no início dos anos 1950.

Nesse período, há crise da República Velha, com o crescimento do movimento tenentista e a derrocada das oligarquias regionais, a chegada de Getúlio Vargas ao poder, as revoltas dos anos 30 – a Revolução Constitucionalista de 1932, a Intentona Comunista de 1935 e o golpe de Estado de 1937, que funda o Estado Novo instaurando um período de controle e medo.

Aqui chamo atenção para o momento político vivido naquele contexto. Havia os cantadores e a cantoria atravessando todo o período Vargas que perpassa cisões oligárquicas, instabilidade política e, por fim, sua fase autoritária e ainda toda a onda anticomunista expressa de forma sistemática e frequente na grande maioria dos jornais de então, que alertava para o “perigo do comunismo”. Havia ainda a velha prática das elites oligárquicas da disseminação do medo como instrumento de controle e de persuasão, e quando deste ineficaz, a da violência, seja simbólica, seja física.

Os cantadores, assim, assumiram os meios de comunicação de massa em seu primeiro expoente arredado da necessidade do domínio da escrita e da leitura: o rádio. Apropriando-se desse instrumento, revelaram o sentido que a tradição pode nos legar: assenhoraram-se do rádio sem abrir mão das formas de criação da sua arte, das formas de sua circulação e da relação direta com seu público, que continuava sob domínio dos cantadores.

É o período em que o rádio se tornou forte em todo o país. Espraia-se das capitais para as médias e pequenas cidades chegando ao sertão por ondas que não paravam de introduzir novas formas de sensibilidade, informações, sons; os universos (rural e urbano) estavam em contato direto de forma incerta começavam um incerto e tenso amálgama. Os cantadores acompanharam as ondas do rádio buscando as origens de suas emissões nas cidades.

Em obra que publiquei anteriormente (DAMASCENO, 2012, p. 164), avalio esse processo:

No caso da cantoria e dos cantadores, o processo não se deu de forma central, ou seja, a “negociação tensa” se deu em níveis diferentes àqueles determinados para a dita música popular, por exemplo, mantendo os cantadores o controle da produção e veiculação da cantoria em suas manifestações, mesmo sem deixar de se incluir em alguns destes meios [como o rádio, e, posteriormente a TV e hoje a internet]. Para Martín-Barbero: “Os dispositivos da mediação de massa acham-se assim ligados estruturalmente aos movimentos no âmbito da legitimidade que articula a cultura: uma sociabilidade que realiza a abstração de forma mercantil na materialidade tecnológica da fábrica e do jornal, e uma mediação que encobre o conflito entre as classes produzindo sua resolução no imaginário, assegurando assim o consentimento ativo dos dominados. **Essa mediação e esse consentimento, no entanto, só foram historicamente possíveis na medida em que a cultura de massa foi constituída acionando e deformando ao mesmo tempo sinais de identidade da antiga cultura popular e integrando ao mercado as novas demandas das massas**” (MARTÍN-BARBERO, 2003, p. 181. Grifo nosso).

A reflexão de Martín-Barbero nos incita a pensar um delicado imbricamento que está sendo acionado hoje como dispositivo de poder: uma relação de apropriação entre cultura popular, cultura de massas, meios de comunicação e suas novas tecnologias e discursos

políticos ou política basta ver como se deram/dão as formas de divulgação política em curso nos diferentes meios de comunicação.

Assim, acionar e deformar os sinais de identidade da(s) antiga(s) cultura(s) popular(es) e integrá-la(s) ao mercado com outras roupagens, ou ainda, integrá-la(s) a demandas de outros sujeitos e seus interesses, era naquele momento um risco e continua sendo ainda hoje, e esse risco é iminente em um momento no qual “O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento”, como advertia no início deste escrito Benjamin.

Com essa característica de manter a sua tradição, cantadores atravessam o que tenho chamado, parafraseando inversamente o historiador inglês Erick Hobsbawn, de longo século XX. Um século que, para os cantadores e para a cantoria, iniciou-se nos primeiros anos do século XX, mas talvez não tenha terminado com esta centúria, já que o delicado processo continua ainda hoje em pleno século XXI. Assim, indicamos que o processo de *infiltração* nos meios urbanos e *assenhoramento* dos meios e tecnologias que marcaram o século XX e o atual século continuam em marcha, por estes artífices populares, no contínuo de reinvenção de sua tradição³.

Segundo contexto: mais instabilidade política e social e novas alterações manhosas

Assim, passando pela assunção inicial do rádio e seu uso na disseminação de uma cantoria adaptada às cidades e aos novos meios de comunicação, a ação manhosa articulada em torno da artimanha⁴ os levou a projetar seus principais nomes entre intelectuais (folcloristas ou não, conservadores ou não) como é o caso

3 Não aludo aqui à invenção das tradições como pensado por Hobsbawn (1984).

4 A artimanha [ou ainda seu uso plural] se revela como manutenção da tradição sob controle de seus artífices, assenhorando-se dos meios e tecnologias existentes e surgentes e a alteração controlada da mesma adaptando-a aos novos tempos e suas expressões tecnológicas.

de Ariano Suassuna, intelectual das elites pernambucanas que “descobriu” (naquele primeiro contexto) que o rádio não havia acabado com os cantadores: “E, melhor do que tudo, travei conhecimento com a Escola “Moderna” de Cantadores, raça que eu cria extinta pelo advento do rádio e do fonógrafo. Mas qual! A Paraíba, o Ceará ferverham de cantadores” (SUASSUNA, 1946 apud FIGUEIRA, 2017, p. 115).

Reconhecidos por seu público de forma ampliada em vários estados do Nordeste graças ao rádio e por intelectuais, eles adentraram uma nova época com novas alterações às suas práticas artísticas e sociais. É o período em que novas tecnologias aportaram à sociedade brasileira, concentrou-se o processo de êxodo rural, as cidades cresciam com o fluxo crescente dessas migrações, uma cultura propriamente urbana se desenvolveu, tevês, automóveis, eletrodomésticos foram introduzidos nos lares e na vida cotidiana de alguns.

Nesse momento, viveu-se novo período de terror. Após o início conturbado da década de 1960 entre o “perigo do comunismo” (medo perversamente mantido e estimulado pelas folhas dos jornais de então), o nacional desenvolvimentismo e a instabilidade política gerada pela crise do populismo, instaurou-se no país mais um período totalitário. Trata-se dessa vez do que se convencionou chamar atualmente de ditadura civil-militar. Resiliente, ela iria durar algumas décadas.

Em toda Latino-América se instauram regimes semelhantes numa necessidade do sistema capitalista mundial.

Terror, torturas, mortes, perseguições, vigilância e patrulhamento de todas as esferas da vida são impostos. O medo se torna preponderante. O povo se vê acuado diante de forças poderosas e inclementes. Nas culturas populares, mais uma vez, mostram-se o terreno no qual o povo poderia manter suas utopias, seus modos de vida, suas perspectivas, lastreadas no terreno seguro da tradição.

Nesse período e nesse contexto, os cantadores se projetam ainda mais para o urbano, acompanhando seu público que, cada vez mais, migrava para as cidades, mas que levavam consigo seu modo de vida e sua cultura, ambos marcadamente rurais. Outra cidade surgia aos seus olhos e sob suas práticas. O complexo processo de recriação do urbano engendrava a necessidade de manter viva suas as origens rurais e as sensibilidades que possuíam. Não se tratava apenas de uma oposição rural-conservador x urbano moderno e industrializado, tratava-se da hibridação de elementos presentes em ambas as realidades experimentadas por esses sujeitos de formas diferentes.

Assim, para alguns autores,

O migrante nordestino, vindo do meio rural, era familiarizado com a prática musical. Esta era para eles mais “muscular” que “auditiva”, ou seja, eles não estavam acostumados a parar para ouvir música, mas para fazer ou dançar música. [...] Ouvir rádio impõe uma nova educação musical e auditiva e produz uma nova escuta musical. [...] O radinho de pilha, símbolo de integração destes migrantes ao espaço urbano, é um indício do novo regime de escuta e um veículo de integração ao novo espaço social e cultural [...] (ALBUQUERQUE JR, 2001, p. 156).

A cantoria assumiu a tarefa de traduzir para o “sertanejo da cidade” e para os “cidadãos do sertão” essa nova realidade. Para tanto, precisava ela própria se renovar sem perder seus vínculos com a tradição. Situava-se, no dizer de um teórico, em um *entre-lugar*, um terreno de areia movediça e que se deslocava em forma de pêndulo para lá e para cá. Entre as novidades do urbano e os valores do sertão, entre as condições industrializadas e as práticas ancestrais do mundo rural, entre o contato quente e direto das cantorias pé-de-parede e as transmissões “frias e distantes” dos programas pelas ondas do rádio, entre a cultura oral e a cultura

letrada, os cantadores se utilizaram da artimanha para assumir esse papel, por intermédio de um conjunto de ações manhosas.

Alguns cantadores iniciaram o contato com o mundo letrado escrevendo – ainda que não possuíssem formação escolar, como o fez o cantador Siqueira de Amorim, que escreveu para jornais de Fortaleza primeiro uma pequena coluna no ano de 1960 de curta duração e depois outra, intitulada *Nos caminhos da Vida*, publicada entre 1963 e 1967. Outros aprofundaram ainda mais essa ação manhosa, escolarizando-se e se tornando intelectuais, como é o caso de Rogaciano Leite, que, após sua vinda para Fortaleza, cursou faculdade, tornou-se jornalista e ainda chegou a receber prêmios nacionais por sua atuação nessa área (Cf. TEIXEIRA NETO, 2018).

Tavares caracteriza bem esse processo experimentado pela cantoria neste período e incorporação de novas tecnologias, como havia acontecido com o rádio, que ainda era e é⁵ sua principal “trincheira”:

Nas décadas seguintes, a Cantoria foi à televisão, foi às universidades, foi aos salões da política. **Os Congressos ou Festivais de Violeiros proliferaram, aprimoraram suas regras, passaram a conferir significativos prêmios em dinheiro, que aumentaram o calor das disputas.** A popularização dos gravadores em fita cassete proporcionou aos apolo-gistas da Cantoria a formação de enormes arquivos de cantorias gravadas, verdadeiros tesouros existentes em centenas de residências espalhadas pelo Nordeste. Surgiram os primeiros discos de Cantoria, inicialmente LPs, e mais recentemente os CDs (TAVARES apud SOBRINHO, 2009, p. 12-13).

5 Atualmente, os programas de rádio continuam e de forma muito forte, inclusive servindo de base física e instrumental para as transmissões no mundo virtual. Muitos cantadores produzem hoje programas que se utilizam das duas plataformas para sua difusão. Exemplo disso é o Programa Viola em Desafios, capitaneado pelo jovem cantador Jonas Bezerra da cidade de Iguatu, Ceará. Realizado do estúdio da Rádio Jornal emissora AM daquela cidade é simultaneamente transmitido via Facebook todos os dias das 10h30min às 11h30min com ampla audiência de todo o país.

Nesse contexto, importantes alterações foram feitas na cantoria por então jovens cantadores, como Ivanildo Vila Nova, Geraldo Amâncio, Sebastião Silva, Pedro Bandeira entre outros. Tratava-se de uma adequação às novas eras.

Os cantadores alteraram as relações no interior da cantoria, substituindo o antigo “cantar contra” outro cantador para o “cantar com” outro cantador⁶; estipularam um tempo mínimo de apresentação que antes era indeterminado; estipularam valores para essas apresentações com tempo definido; assumiram-se como artistas populares e portadores da sabedoria que procuravam destilar em suas letras; incorporaram a ampliação da voz e do violão com caixas de som e amplificadores; assumiram a gravação de seus CDs; ampliaram seu raio de ação para além de bares, praças e feiras para teatros e salas de arte e cultura; e, por fim, mais recentemente, assumiram o mundo virtual como palco para transmissão de seus programas de rádio, de suas agendas, de sua poesia e ainda como meio de interação entre eles e seu público o que pode ser visto no Facebook, YouTube e Instagram.

Dessa forma, projetaram-se no nosso presente e se projetam para o futuro de forma a manter a tradição da qual são parte integrante e fundamental. Ao avaliar a cantoria dentro do contexto da MPB, apontaram-se algumas características pelas quais essa tradição se mantém:

Primeiro, o domínio coletivo de sua arte em dois níveis: com o uso de melodias comuns a variados estilos e utilizado pelos cantadores de um modo geral. Além disso, uma letra feita por um é cantada e gravada por vários com a simples indicação do autor (referência de autoria) quando há; e, ainda, na produção e distribuição dos seus produtos mu-

6 “... hoje é um modernismo enorme o cantor canta de companheirismo com o outro, se tiver mais material num força o outro, mas até... até certo ponto eu acho muito nobre isso porque o cantor é irmão do outro, né? [...] O cara... tem hora que um zela mais o outro, é assim...” (Raimundo Alves Barbosa. Entrevista. Limoeiro do Norte, 22 fev. 2011). Esta sua reflexão caracteriza bem o novo “ethos” do cantor.

sicais (CDs, DVDs, Livros, Cordéis) por rede própria composta pelos próprios cantadores, público e promoventes, que em suas apresentações divulgam e vendem (uma venda direta e sem intermediação, ainda que esta ocorra em lojas especializadas de discos). Além disso, a realização de gravações de seus produtos de forma independente, em estúdios que variam entre muito bons e/ou ruins dependendo do cantador e do investimento feito, de sua fama e prestígio, o que revela o controle da manifestação por seus agentes diretos desde a sua produção, passando por sua circulação até o seu “consumo”.

Segundo, o pertencimento e a produção no campo da tradição: manutenção de saberes, incorporação à comunidade, voltada às novidades sem deixar de lado sua origem, com a introdução de elementos do universo urbano e a manutenção de forte vinculação ao mundo rural; além da assunção de diferentes elementos estéticos de origens diversas.

Terceiro, a manutenção de sua poética e das fórmulas consagradas de sua manifestação, assentadas na métrica, rima e no desenvolvimento temático coerente (oração, como chamam), rejeitando as formulações artísticas modernas que colocam em segundo plano estes aspectos.

Quarto, o estabelecimento de um modelo estético fortemente centrado em uma postura ética que reflete os valores da comunidade e se refletem nela como forma de afirmação de seus valores e desejos e ainda como referência frente às transformações sociais, políticas, econômica que este tempo lhes impõe como desafio (DAMASCENO apud AVELINO; MATOS; MONTEIRO, 2018, p. 79-101).

Terceiro e atual contexto: retrocesso, ignorância, violência, destruição, medo e miséria

Hoje é ainda mais importante nos apegarmos a exemplos e/ou referências seguras e que nos sirvam para não sucumbir diante do que parece inevitável.

Em 2016, foi feito o impedimento da então presidenta Dilma Roussef, e assumiu o seu vice, Michel Temer. As análises apontam para uma ruptura do processo democrático e para o período de relativa continuidade do processo político brasileiro iniciado após a longa e tortuosa ditadura civil-militar. Este período foi marcado por eleições em todos os níveis da representação social e por um engajamento do Brasil em pautas humanitárias, de direitos humanos, direitos das minorias, do meio ambiente, dos trabalhadores, entre outros temas bastante caros ao mundo democrático.

As eleições que se seguiram a essa ruptura foram marcadas pela ausência do debate, por uma acentuada ideologização conservadora, pelo avanço de forças políticas arcaicas e obscurantistas, que rejeitavam e rejeitam os avanços democráticos e que apregoavam em meio à forte defesa dos regimes militares um recrudescimento do combate à violência com a própria violência, e ainda uma militarização do exercício das instâncias de poder como uma espécie de retorno dos militares.

Assim, o presidente eleito iniciou seu governo em meio a problemas generalizados e com uma forte e ideológica batalha contra as pautas que marcaram os governos que lhe antecederam. Além disso, por não possuir uma agenda afirmada publicamente, suas ações se voltaram para pautas que retrocediam o que esses governos haviam anteriormente feito e que marcavam avanços democráticos e humanitários.

Desta forma, iniciou-se um forte desmonte da máquina pública em vários setores da ação governamental. Assim, a chamada “pauta conservadora” serviu de base para a “campanha” do então candidato e se sucedeu uma verdadeira mobilização conservadora com o aparecimento público e a intervenção de sujeitos (com quem o eleito se associou), além da assunção de temas e ações como o Escola Sem Partido, a flexibilização da posse e a proposta de ampliação do porte de armas, o combate às políticas de gênero, a hostilidade a quilombolas, índios e outras minorias, que também se materializaram na tentativa de transferência da demarcação de terras indígenas da Fundação Nacional do Índio - FUNAI para o Ministério da Agricultura e têm provocado instabilidade no campo e na cidade.

Além desses desacertos, um governo dividido em um jogo escuso de interesses nos quais disputam poder uma “ala ideológica”, uma “ala militar” e uma “ala composta por ‘parentela desbocada” – que fala de forma indevida e inábil por meio de redes sociais de tudo e de todos, tem mascarado reformas antipopulares importantes que vêm sendo tocadas de forma veloz no congresso, tais como a reforma da previdência, apontada pelos especialistas como retrocesso para trabalhadores, que inclui o sonho de um ministro com um regime de capitalização; a propalada reforma tributária, que em seu último capítulo aventou a possibilidade de recriação de um imposto de tributação financeira; e ainda pautas menores, mas não sem importância, como o aval do Supremo Tribunal Federal para o governo privatizar subsidiárias de estatais (empresas controladas por outras companhias públicas) sem a necessidade de aval do Congresso.

Por fim, a caótica política externa do país, em um alinhamento cego e submisso aos Estados Unidos em detrimento de parceiros econômicos e políticos de longa data, em função apenas dos interesses e das crenças ideológicas do presidente e de seu grupo

mais próximo, é outro aspecto de medo e insegurança. Assim, esta *despolítica* acabou revelando o desmonte do Estado, no tocante à política ambiental a serviço de madeireiras, especuladores, fazendeiros e empresários, e levando a conflitos com os países do bloco europeu e do G 20 (grupo dos 20 países mais ricos), que percebem com preocupação os avanços do desmatamento na Amazônia em função desses interesses.

Dessa forma, o que caracterizamos até aqui é um longo e tortuoso processo que envolve elogios a torturadores, o menosprezo à ordem e à lei, a defesa de interesses escusos, a supervalorização de forças policiais e militares, um desdém pela maioria pobre da população, tudo isso matizado em um discurso de ódio e violência, simbolicamente assumido no gesto que imita uma arma com uma das mãos.

O Nordeste, região que optou nas eleições por outras forças políticas, agastam ainda mais este quadro de desgaste do atual presidente:

Os habitantes do Nordeste e de menor renda foram os que mais desembarcaram do apoio ao presidente na primeira metade do ano. Em relação ao penúltimo levantamento do Ibope, em abril, três a cada dez nordestinos que apoiavam [...] pularam do barco. Hoje, apenas 17% dos moradores da região [...] consideram a gestão boa ou ótima.⁷

Ao desgaste paulatino se responde obtusamente com corte de bolsas de pesquisa, cancelamento de radares nas estradas, ataques a líderes de outros países, declarações preconceituosas aos nordestinos, posturas autoritárias nas quais se afirma: “quem manda sou eu”. Enfim, um verdadeiro reino de terror e de desacerto.

7 Disponível em: <https://d.emtempo.com.br/politica-brasil/162513/balanco-altos-e-baixos-de-jair-bolsonaro-no-governo-em-seis-meses>. Acesso em 12 set. 2019

Neste contexto, que possui relação direta com os dois anteriores, posto que são reflexos das formas como as elites de nosso país se comportam em função de seus interesses e dos avanços das conquistas sociais, é que nos voltamos para um exemplo de como a tradição se reinventa e se introduz nesses contextos e sobretudo nesses tempos difíceis.

Não se argumenta a assunção do político entendida de forma tradicional, senão uma recusa desse poder e do político, ou pelo menos, o uso das tradições como espaço criativo e, ao mesmo tempo, como repositório das experiências populares marcadas por sua sabedoria, por suas artimanhas (DAMASCENO, 2012).

Em suma, a tradição nos serve de alento e como elemento de ampliação de nossas visões e, ao mesmo tempo, de distensão de relações de poder marcadamente desiguais que nos assolavam nos momentos citados e nos assolam agora. Vejamos um caso de intervenção dos cantadores neste conturbado contexto político e social pode incitar à beleza e à utopia.

O caso do Programa Violas em Desafios: Cultura Popular e Tradição

Hoje, jovens cantadores se tornam públicos não apenas nas diversas cantorias de pé-de-parede que realizam cotidianamente, como pelas apresentações em bares, praças, teatros; mas, sobretudo, por uma presença cada vez mais marcante no mundo virtual.

No início de 2017, nossas pesquisas capturaram pela primeira vez uma prática de integração das mídias e potencializadas no mundo virtual por intermédio do Facebook.

Trata-se do Programa Violas em Desafio, dos poetas Jonas Bezerra e Joás Rodrigues. O referido programa é realizado e transmitido pela Rádio Jornal de Iguatu (790Mz) todos os dias, das

10h30 às 11h30. Até aqui tudo como a tradição de uso do rádio pelos cantadores estabeleceu durante a trajetória no século XX: anúncios de cantorias, motes recebidos por telefone (e às vezes por carta) ou em cantorias realizadas, execução ao vivo de sextilhas, decassílabos, poemas e canções, além da exibição de gravações de outros cantadores a pedidos.

No entanto, o aspecto que inova essa tradição está em um uso compartilhado das mídias. O programa é também transmitido pelo Facebook em tempo real, e a partir daí, os ouvintes entram em contato solicitando músicas, enviando motes, fazendo saudações, enfim, interagindo com o programa, seja por telefone e pelos meios tradicionais, como também pelo próprio computador ou celular nos quais ouvem/veem o programa.

O formato do programa é tradicional até certo ponto, mas a interação direta, e mesmo a presença de anunciantes, altera o antigo quadro de apresentações. Além disso, o programa fica disponível por intermédio de links nas páginas dos artistas para posterior execução/audição. Depois desse programa pioneiro, alguns outros replicam essa prática em diversas cidades/estados do Nordeste, revelando a assunção desse novo modelo.

Nesse sentido, o caso dá forma a como os jovens cantadores de hoje, da mesma forma que os cantadores do passado fizeram um dia, continuam inovando, na medida de suas capacidades e possibilidades, a tradição; sem abandoná-la, antes redimensionando-a, projetando-a ainda mais para outros espaços-tempos.

Assim,

A importância da tradição no mundo moderno estaria então, conforme Thompson (1998), principalmente nos seus aspectos hermenêutico e identificador. É um “meio de dar sentido ao mundo”, de buscar uma interpretação para ele e de “criar um sentido de pertença”. **Vimos que as tradições não**

são estáticas no tempo, assim também cada vez mais estão ultrapassando fronteiras, não se limitando somente às relações de interação face a face. O processo de globalização não destruiu as tradições, mas vem modificando as relações espaciais. A mídia transforma lendas locais em mundiais, redefinindo novos espaços para a ação de sistemas tradicionais. “A tradição se tornou cada vez mais separada da interação social compartilhada em ambientes comuns. As tradições não desaparecem, mas perdem sua ancoragem nos locais compartilhados da vida cotidiana” (THOMPSON, 1998, p. 165).

Para esse autor, um sinal da mudança na sua natureza e no seu papel diz respeito à confiança cada vez maior que as pessoas depositam nas tradições mediadas e separadas de “contextos compartilhados” para dar sentido ao seu mundo e criar um sentido de pertencimento. As experiências do cotidiano “devem ser consideradas no contexto do *deslocamento e da reapropriação de especialidades*, sob o impacto da invasão dos sistemas abstratos” (GIDDENS, 1997, p. 77).

Ao discutir tradição, Hall (2003) a considera como sendo o *mesmo em mutação*, pois a vê não como o passado, mas como um “desvio através do passado” que nos capacita, **“através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de [nossas] tradições”** [...] (COLARES, 2006, p. 31. **Grifo nosso**).

Imaginando a tradição e as culturas populares repensadas e projetadas no espaço e no tempo, como ocorre hoje com a incorporação das tecnologias e saberes disponíveis, não se pode deixar de conceber o processo complexo pelo qual a tradição se renova e se mantém como terreno no qual, e a partir do qual, um processo educativo e pedagógico, além de estético e sensível, filosófico e experiencial se estabelece.

Nesse chão, podemos nos reinventar desde que nos sintamos visados por esses apelos que a arte traz com sua sabedoria. Por todo um século, a cantoria e os cantadores enfrentaram momentos difíceis como os que vivemos hoje se voltando para sua tradição, assumindo a artimanha de uma *arte-vida* que reinventa o passado e o presente (tradição) e recoloca em bases éticas e estéticas mais humanas. Nesse sentido, estabelecemos outros imaginários, um repertório de experiências que, colocadas a nosso dispor em momentos obscuros e tenebrosos, não nos deixam esquecer para onde o popular deve se voltar.

Talvez esse aprendizado precise ser feito por nós. Assim, para terminar, gostaria de evocar mais uma vez Walter Benjamin e depois dois jovens cantadores, dimensionando o papel de sua arte e das culturas populares em tornar mais bela nossa existência:

TESE 08

A tradição dos oprimidos nos ensina que o “estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX “ainda” sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável.

TESE 09

“Minhas asas estão prontas para o vôo, Se pudesse, eu retrocederia

Pois eu seria menos feliz Se permanecesse imerso no tempo vivo.”

Gerhard Scholem, *Saudação do anjo*

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se

de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Lourival Pereira:

Pra cidade e pra fazenda
Bom repente a gente tira
Por quatro ou cinco minutos
Essa dupla se espira
Tudo o quanto a gente canta
Quem escuta admira

Jonas Bezerra:

Aqui se encontra safira
Da mais pura jazida
Pro problema encontra a cura
E acha o balsamo pra ferida
Pra poder subir no pódio
Da caminhada da vida

Lourival Pereira:

Eu quando improviso vejo
O meu trabalho a resposta
A lua que vem gelada
O sol quente quando tosta
E o improviso que nasce
Ao gosto de alguém que gosta

Jonas Bezerra:

Aqui a nossa proposta
É trabalhar por conquista
Fazer novos alicerces
Caminhar por novas pistas
Tentando fazer o gosto
Dos nossos apologistas

Jonas Bezerra:

Aqui levamos as metas
Pra vida ser um jardim
A vida como um relógio
Tem hora que chega ao fim
E quanto o tempo deixar
Nós vamos cantar assim

Jonas Bezerra:

Aqui a arte tem preço
E nossa tradição não cai
Todo cantador se torna
Forte como um samurai
E onde os pés não palmilham
A nossa cabeça vai

Lourival Pereira:

O nosso improvisado sai
Sua voz é mais que mansa
Quem escuta cantoria
Por uma hora descansa
Que aonde eu não posso ir
É onde meu improvisado alcança.⁸

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A invenção do Nordeste outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2001.

AVELINO, Yvone Dias *et al.* O lugar da cantoria de repente na música popular brasileira: algumas reflexões. In: AVELINO, Yvone Dias.; MATOS, Maria Izilda santos de.; MONTEIRO, Arlete Assumpção. (Orgs.). **Tecituras das Cidades: Histórias, música e paisagens sonoras**. São Paulo: EManuscrito, 2018, v. 1, p. 79-101.

BATISTA, F. Chagas. **Cantadores e poetas populares**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997. 222 p.

BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. Natal, RN: Fundação José Augusto, 1977.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: **Obras escolhidas I**, Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁸ Mote desenvolvido pelos poetas **Lourival Pereira e Joás Rodrigues no Programa Violas & Desafios dia 10/01/2018**.

CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e catadores**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1984.

COLARES, Mona Lisa Campanha Duarte. **A tradição no mundo contemporâneo**: análise dos caboclinhos montesclarences – termo do congado das festas de agosto. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes. Montes Claros-MG, 2006.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX. 01. ed. Campina Grande, PB: EDUFCG, 2012. 280p.

FILGUEIRA, Cícero Renan Nascimento. **Entre a feira e o teatro**: a dinâmica dos repentistas em Pernambuco (1900-1948). Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Rural de Pernambuco. Recife, PE: UFRPE, 2017.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade Pós-Tradiconal. In: BECK, U; GIDDENS, A.; LASH, S. (orgs). **Modernização Reflexiva**: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora** – identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOBSBAWN, Erick; RANGER, Terence (Orgs.) **A Invenção das Tradições**. Trad.: Celina C. Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MIRANDA, Dilmar. **Nós a música popular brasileira**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica Editora, 2009. p. 17.

MOTA, Leonardo. **Cantadores** – Poesia e linguagem do sertão cearense. 7ª Edição. Fortaleza: ABC Editora, 2002.

RAMALHO, Elba Braga. **Cantoria nordestina**: pensando uma estética da cultura oral. México, DF: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular – IASPM, 2002. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/a.html>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e política. São Paulo: Eixo Experimental; Editora 34, 2005. 72p.

RECUERO, Raquel. Um estudo do capital social gerado a partir das Redes Sociais no Orkut e nos Weblogs. **Revista da FAMECOS**, Porto Alegre, n 28, dez 2005

SOBRINHO, José Alves. **Cantadores com quem cantei**. Campina Grande, PB: Bagagem editora, 2009. p. 12-13.

TEIXEIRA NETO, José Edmilson. **Rogaciano Leite: O lírico e o épico em trânsitos e trajetórias da cultura popular (1920-1969)**. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Graduação em História, Fortaleza, 2018.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade** – Uma teoria social da mídia. Petrópolis, Vozes, 1998.

TRAVASSOS, Elisabeth. Notas sobre a cantoria no Brasil. *In*: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shavan. **Portugal e o mundo: O encontro de culturas na música**. Lisboa: Nova Enciclopédia / Publicações Dom Quixote, 1997.

O BALANCEIO E A CONSTRUÇÃO DA CATEGÓRIA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: *entre a memória e a história.*

Ana Luiza Rios Martins

| 169

Introdução

Neste artigo, faço um exercício de reflexão sobre a construção da categoria Música Popular Brasileira à luz da produção do conhecimento histórico. Essa discussão teórica ganha contornos mais específicos nos anos 1940, no Rio de Janeiro, com o uso desse termo pela imprensa. Entretanto, tão importante quanto buscar uma definição sobre música popular brasileira é identificar quem diz o que é música popular brasileira.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes (2011), em artigo sobre Edigar de Alencar, escritor cearense radicado no Rio de Janeiro, explica que a produção do conhecimento histórico em torno da música popular sempre oscilou entre a Memória e a História. Para o autor, essa peculiaridade é decorrente da impossibi-

lidade e da dificuldade dos autores de meados do século XX em delimitar as fronteiras entre essas duas formas de acesso ao passado. Ensaios de autores como Jota Efegê, Lúcio Rangel, Vagalume, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Almirante e o próprio Edigar de Alencar formaram o principal acervo da memória e da história da música popular, marcando profundamente a historiografia da segunda metade do século.

A imprensa escrita, que nesse período crescia cada vez mais no Brasil e gozava de bastante prestígio, tinha um papel relevante na elaboração da noção de “gosto musical” dos seus leitores e reconhecia a música popular como elemento importante para a construção da imagem de um país. Mais do que divulgar a programação do rádio e os sucessos lançados nas gravadoras, a imprensa era responsável pela legitimação de uma “cultura artística” mercantilizada por meio do signo da modernidade, que, por sua vez, expressava-se mediante a nacionalidade.

De acordo com a antropóloga Elizabeth Travassos (1997), podemos dizer que duas linhas de força tencionam o entendimento sobre a construção da Música Popular Brasileira, a saber: as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras e entre o erudito e o popular. O historiador Silvano Fernandes Baia (2011) acrescenta uma terceira linha de força: a oposição entre a modernidade e a tradição. Essas questões já se encontravam presentes na formação do projeto de nacionalismo musical brasileiro desde o fim do século XIX.

A apologia do “popular” no fim do século XIX é concomitante ao elogio das tradições. O popular era visto como original, autêntico, puro, belo, ingênuo, ancestral e revelador, o que insinuava a armadilha de considerar qualquer mudança como inconveniente ou inadequada. Com o aparecimento dos meios de comunicação de massa, no início do século XX, o popular não podia correr o risco de ser julgado como algo pitoresco, pois se temia que o cidadão cosmopolita pudesse ver qualquer camponês como carica-

tura. O conceito de “popular” multiplica suas acepções quando referido aos cenários do campo e da cidade.

Boa parte da historiografia sobre Música Popular Brasileira escrita no início do século XX baseou-se na premissa de que a principal vitória dessa geração foi o amplo reconhecimento das identidades culturais urbanas por meio do samba como manifestação nacional “autêntica e não regional”. Nesse período, a Música Popular Brasileira acabou se tornando um campo em que radialistas, jornalistas e empresários da indústria de discos do país converteram-se nos principais responsáveis pela posição hierárquica que os compositores e intérpretes ocupavam, buscando manter ou alcançar, nos gêneros musicais, estruturas valorativas para a composição de um éthos nacional, garantindo determinadas posições de prestígio.

Essas posições não eram rígidas, e ambos os agentes (produtores-difusores) também negociavam e agiam levando em consideração as demandas do público consumidor, que, por sua vez, comportava-se a partir de um conjunto de processos socioculturais distintos. Apesar das tentativas desses autores de construir uma memória hegemônica que elevava o samba ao representante máximo da música popular brasileira desse período, a imprensa demonstrava que outros gêneros musicais concorriam pela consolidação de sistemas simbólico-sonoros próprios.

Neste momento, a chamada “música nortista”, inserida no contexto urbano, ou seja, que nascia justamente nos deslocamentos espaciais/culturais, cumpriu com as exigências necessárias de produções simbólicas aceitas entre os agentes difusores que lidavam diretamente com o *métier* musical, como produtores, radialistas e jornalistas. Enquanto o samba representava o mito da esperança depositada na mestiçagem que produz um povo e “elimina” as distinções étnicas de seus formadores, a “música nortista” rompe com o estigma da regionalidade e do folclorismo, que a acompanhou até a década de 1930, e acende um diálogo entre tradição e mercado.

O contraste entre uma ideia de autonomia da cultura popular e sua circulação recíproca com a cultura dominante ou hegemônica sem dúvida contribui para uma reflexão das oposições binárias entre “a cultura dominante e a cultura subalterna”. O sociólogo Elder F. Maia Alves (2016) chama esse processo de construções estético-normatizadas. Isto posto, pretende-se evitar as análises polarizantes entre gêneros musicais e observar atentamente as formas como se dão os trânsitos culturais nessas disputas que envolve a tríade (memória-tradição-mercado), entendendo que eles são conduzidos de forma assimétrica e desigual, por meio de tensões, conflitos e negociações.

Diante disso, surpreende o silenciamento da historiografia em relação a gêneros musicais como o balaceio, haja vista que os veículos de comunicação de massa destoam dessa imagem engessada sobre a música brasileira, na qual supostamente o samba se destacava isoladamente.

172 |

O disco e as gravadoras, que eram estrangeiras e sediadas no Rio de Janeiro, também tiveram um papel importante no desenvolvimento da história da música brasileira, movimentando o setor intelectual, criando ídolos e gostos, enriquecendo seus artistas e dirigentes, registrando vozes e instrumentistas.

Essas gravadoras elaboravam catálogos periodicamente e distribuíam folhetos com as “últimas novidades” em discos, faziam publicidade nos periódicos e financiavam a instalação de emissoras radiofônicas, que reservavam uma parte de sua programação para as “horas de discos”.

A trajetória de Lauro Maia: trânsitos culturais e redes de sociabilidade

O sucesso do samba, no início do século XX, acionou as demandas pela sistematização de outros gêneros musicais, o que demandou do balaceio uma reconfiguração na sua estreia para

as plateias cariocas. Lauro Maia, compositor, arranjador e instrumentista, consolidou a sua carreira ainda em Fortaleza, difundindo a sua música em eventos públicos, como o carnaval, e na rádio, atuando à frente da *Jazz PRE-9* e no programa *Lauro Maia e seu Ritmo*. O seu repertório era marcado pela dimensão lírico-poética de letras baseadas em uma suposta tradição de deboche e molecagem¹ do cearense, demonstração de habilidades técnicas ao piano e uso de diferentes tipos de sopros, herdado da sua antiga relação com os blocos de rua.

Com o lançamento do espetáculo *Balanceio*, por Paurilo Barroso, no Rio de Janeiro, o gênero passou a ser executado com novos arranjos adaptados pelo conjunto regional *Quatro Ases e Um Coringa*, substituído depois pelo *Vocalistas Tropicais*, no qual incorporavam intervalos vocais de terças e quintas no canto (com a participação de Emilinha Borba), arranjo para violão, cavaquinho, gaita e instrumentos percussivos como o bumbo e o pandeiro. O espetáculo também contava com um corpo de bailarinos de origem estrangeira (Carmem Brown, Basili, Jimmy Upshaw e Eillen O' Brien) que encenavam uma coreografia.

Segundo a musicóloga Lucila Basile (2016), Paurilo Barroso era um compositor autodidata que tocava piano de ouvido e transitava entre a música de salão e a música de concerto. A música do compositor Paurilo Barroso era direcionada aos gêneros operetas, peças para piano ou canto e piano, chegando a uma produção de mais de 300 peças, conhecidas mundialmente, com destaque para a opereta *A valsa proibida*, encenada no Teatro José de Alencar, em Fortaleza, e no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; o acalanto *Mãe Preta*, como bis numa apresentação no Teatro Municipal, em 1944; e *Para Ninar*, gravada por Bidu Sayao.

1 A ideia de um “Ceará moleque”, desde os fins do século XIX, vem sendo gestada simbolicamente em narrativas ficcionais, relatos memorialísticos, revistas e jornais.

Paurilo Barroso se destacou também como empreendedor na área de eventos musicais. Ainda em Fortaleza, nos anos 1930, atuou como articulador cultural, dirigindo o *Theatro José de Alencar*, o *Conservatório de Música Alberto Nepomuceno* (1938) e fundando a *Sociedade de Cultura Artística* (1935). Já à frente do *Cassino Atlântico*, realizou shows nos moldes da *Broadway* e fez grande sucesso contratando espetáculos com mulheres saídas de garrafas gigantes de bebidas, além de estreias musicais, destacando-se o *Balanceio*.

Nesses espetáculos exibidos em cassinos, a cultura de performance predominava, adaptada dos musicais norte-americanos, onde cenário, figurino e coreografia agregavam. Essa cultura de performance arrastou multidões também aos cinemas, influenciando as comédias musicais brasileiras, que por sua vez tornaram-se um importante veículo de difusão do balanceio e uma vitrine para os conjuntos *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*.

Pouco tempo depois da estreia do balanceio, o baião ganhou acentuado prestígio na Rádio Nacional e na *RCA Victor*, alcançando também o emblema da nacionalidade ao romper, de acordo com Elder Maia (2016), as imagens engessadas e folclóricas do Nordeste, o que não aconteceu com outros gêneros musicais, como o coco ou a embolada. A socióloga Sulamita Vieira (2012) aponta que a imprensa também colaborava para a valorização do baião no mercado fonográfico por conta das demandas estabelecidas pelo grande número de pessoas que migraram do Nordeste para a capital federal e tinham o gênero como um modo de se manter ligado à terra natal.

Estruturalmente, o balanceio e o baião são similares porque surgiram a partir de uma mesma célula rítmica. Humberto Teixeira (1942) aponta que costumeiramente as orquestras que acompanhavam a dupla se atrapalhavam com a execução do balanceio, então resolveram simplificar, tirando a segunda parte e deixando apenas a primeira. O ritmo, que antes era quaternário, passa a ser

binário e ganha progressivamente o implemento de novos instrumentos, como o triângulo, a zabumba e a sanfona, virando marca registrada do baião. O gênero conquistou mais autonomia a partir da dimensão lírico-poética das letras, que fomentou e projetou uma miríade de sensações e emoções ligadas ao sertão nordestino, somadas à voz mais crua de Luiz Gonzaga.

Ao contrário da antiga imagem harmoniosa que a historiografia atribuía à formação da Música Popular Brasileira, observamos, por meio de pesquisa empírica nas páginas de periódicos como o *Carioca*, *A Manhã*, *O Malho*, *A Scena Muda*, *Revista do Rádio*, *Revista do Disco*, *Revista da Semana*, *Radiolândia*, *O Cruzeiro e Careta*, que a imprensa escrita contribuiu para o surgimento de disputas entre o samba, o baião e o balanceio pelo emblema da nacionalidade, o que, em certa medida, também passou a ser assimilado pelos próprios compositores e intérpretes.

A preocupação de que parte da imprensa escrita demonstrou também com a entrada de gêneros estrangeiros, por meio do rádio e da indústria de discos, passou a ser manifestada nas revistas que dedicavam páginas exclusivas a esse tipo de conteúdo e aos compositores e intérpretes que faziam frente a essa suposta “invasão”. Renato Ortiz (2001) menciona a importância de estudos sobre a imprensa na tentativa de definir o lugar da radiofonia e do mercado fonográfico na relação entre cultura de massa e cultura nacional. Para o autor, a imprensa demonstrava, por essas duas vias, que a indústria cultural buscava criar um monopólio de sentidos sobre determinadas regiões do país, cuja finalidade era promover e preservar traços supostamente genuínos e tradicionais de cada região.

O balanceio compunha uma mistura de linguagem e sonoridade própria que cruzava referências inter-regionais, contrariando a premissa de parte da imprensa que aponta o processo de urbanização do gênero unicamente mediante o contato com o suposto signo da modernidade (representado na música pelo mercado ra-

diofônico e fonográfico carioca), que, por sua vez, expressava-se na questão nacional. A maioria das reportagens entre os anos de 1943 e 1952 destacava a importância de Lauro Maia e seus principais intérpretes, *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*, no contexto da nacionalização do balaceio, um gênero musical supostamente sistematizado no trânsito entre campo-cidade.

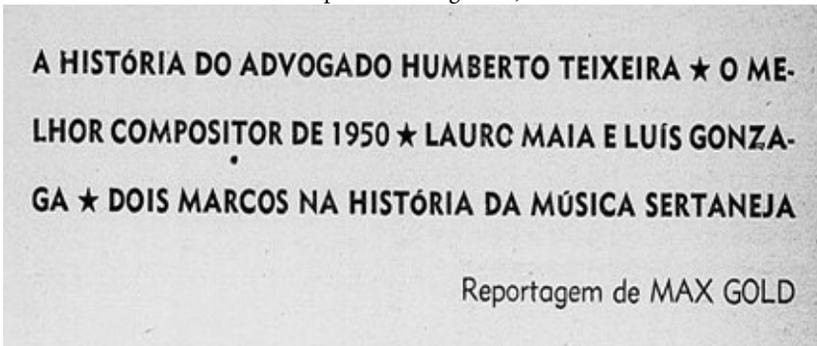
Diz-se “suposto” porque o balaceio surge em um contexto de trânsito de disposições estético-artísticas da audição cotidiana da cidade de Fortaleza inserida em demandas de expressão e consumo de bens simbólicos específicos no cenário carioca. Impondo o domínio do saber e, portanto, da fala autorizada, a imprensa escrita selecionava o que deveria ser a “verdadeira arte da metrópole”, e os conjuntos regionais protestavam contra o estereótipo de provincianos, argumento defendido por Humberto Teixeira com certa ironia: “O Norte tem as suas capitá; num precisa das capitá dos outros...” (TEIXEIRA, 1942, p. 39).

A precoce morte de Lauro Maia resultou em um desinteresse do mercado sobre o balaceio e, conseqüentemente, na ausência de esforço de compreensão da importância do gênero na construção desse campo de disputas pela memória estabelecida na MPB. Exceto por alguns entusiastas locais, como o colecionador Miguel Ângelo de Azevedo e o cantor Calé Alencar, que juntos tiveram a iniciativa de lançarem um livro/disco em homenagem aos 80 anos do compositor, quase nada lembra os tempos áureos no rádio, no cinema e na indústria fonográfica do gênero balaceio.

Nessas disputas de memória, Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga mencionavam o balaceio como uma espécie de gênero protoformador do baião, “tirando o tempinho roubado do balaceio que enrolava tudo e transformado no baião que era um negócio mais uniforme” (GOLD, 1951, p. 8), o que logo reverberou na imprensa carioca pós 1950.

Humberto Teixeira, ao mencionar em entrevista que Lauro Maia nunca tinha feito um baião e que a sua principal obra estava vinculada a Luiz Gonzaga, ignorou o poder que surgiu na rede de parcerias de artistas conterrâneos que contribuiu para que os dois gêneros disputassem com o monopólio do samba uma nova fatia do mercado, como pode ser observado em matéria a seguir (GOLD, 1951, p. 8).

Imagem 5 – Reportagem de Max Gold (Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>).



Essa conclusão precipitada acabou naturalizada e, de certa forma, reproduzida por grande parte dos biógrafos de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. Dessa maneira, apesar de o balanceio e o baião surgirem no mesmo contexto da nacionalização de gêneros musicais criados e sistematizados no trânsito entre cidades, o que parte da historiografia sobre o baião e eu concordamos, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira rejeitavam essa tese. Na disputa de dois projetos estético-musicais distintos, Lauro Maia descrevia o balanceio como um gênero produzido sob o signo de uma cultura urbana, enquanto Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira recorriam à suposta ancestralidade secular, sua origem e suas vinculações junto ao sertão nordestino.

O mito fundador do balneario

O Copacabana Palace e o Cassino Atlântico, localizado no Posto 6, eram os dois maiores cassinos de Copacabana em um período que o jogo ainda não tinha sido extinto por decreto. O Hotel Copacabana Palace nasce da vontade de um visionário em explorar o potencial de uma área nova numa cidade em expansão e da oportunidade em se criar um hotel com qualidade suficiente para hospedar reis, rainhas e celebridades de qualquer lugar do mundo. Uma das exigências para sua construção foi a existência de um cassino associado ao hotel, criando sinergia entre as operações e espaço para a existência de shows, bailes e eventos artísticos.

Inaugurado em 1923 com tremendo sucesso, o cassino do Copacabana Palace enfrentou dificuldades já em 1924, quando o governo de Arthur Bernardes tentou cassar sua licença de operação, numa batalha jurídica que durou quase 10 anos e que foi ganha por Otávio Guinle, o dono do Hotel Copacabana Palace. Na década de 1930, surgiu o Cassino Atlântico. As apostas corriam soltas nas mesas de carteadado com muito poker, *black-jack*, suas roletas mágicas, o bacará dos salões luxuosos de Copacabana, frequentados pela alta sociedade do Rio de Janeiro e São Paulo e por celebridades de todo o mundo, que passaram a visitar seus salões em busca de emoções regadas a muito e farto champanhe e delícias culinárias criadas pelos maiores chefes de sua época.

Entre os anos de 1943 e 1946, os organizadores das duas casas de show anunciavam diversas estreias de artistas e conjuntos que se deslocaram da região que Elder F. Maia Alves chama de “O polígono do baião” (Ceará, Pernambuco e Paraíba). A atuação do cearense Paurilo Barroso no Cassino Atlântico teve um papel fundamental no sentido de criar uma rede de colaboração por meio da contratação de artistas nortistas, contribuindo para uma maior

visibilidade e influenciando na abertura do mercado fonográfico para novos gêneros musicais como o baião e o balanceio. Além dos *Conjuntos Quatro Ases* e *Um Coringa e Vocalistas Tropicais*, estiveram presentes, em espetáculos no Copacabana Palace e Casino Atlântico, Gilberto Milfont, Humberto Teixeira, Hélio Sindô, José Menezes, Julinho do Acordeom, Waldemar Gomes, Waldemar Ressureição e Xerém.

Sobre a estreia do *Balanceio*, a revista *A manhã*, de dezembro de 1943, com o título *Aí vem o balanceio*, anunciou que Paurilo Barroso aguardava a oportunidade de lançá-lo no Rio de Janeiro e lamentava que o carioca ainda não conhecesse “o ritmo mais original do Nordeste”. Paurilo reproduz a ideia de um mito fundador do gênero musical que imprime o valor da tradição ligada ao litoral nordestino: “O balancê nasceu do balanço calmo das palmas dos coqueiros tingidos pela brisa marinha. Foi isso, dizem, que inspirou os compositores que os criaram”.

A história em questão tem origem em *Iracema*, obra literária de José de Alencar, publicada em 1865. O autor alerta, logo no início do primeiro capítulo, que a narrativa teria sido difundida por meio da oralidade. “Uma história que me contaram nas lindas várzeas onde nasci, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares”. O enredo é composto pelo próprio mito da fundação do Ceará, o amor da filha do velho pajé Tabajara, habitantes das zonas litorâneas (guardiã do segredo da jurema, dádiva do Deus Tupã) por Martim (conquistador português do além-mar, aliado dos Pitiguaras).

A jurema, a jandaia, a praia, o sol, o vento e a jangada são elementos dispostos na obra que dialogam com a construção de uma tradição da região distante daquelas evocadas na literatura de Rodolfo Teófilo e Raquel de Queiroz sobre o sertão, a seca e, conseqüentemente, a tentativa de migração.

“Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares, que brilhais como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; [...] Onde vai a afouta jangada, que deixa rápida a costa cearense, aberta ao fresco terral a grande vela?” (ALENCAR, 2004, p. 15).

Para Marilena Chauí (2000), a função do mito fundador repousava na ilusão de fazermos parte de uma nação una e indivisa, ligada por identidades e interesses comuns. O mito de um Brasil idílico foi se arraigando no inconsciente do país ao longo dos séculos para tornar possível um projeto nacional arcaico e mascarar as desigualdades sociais. No texto da filósofa, o mito está presente em suas três acepções: a etimológica, como narração pública de feitos lendários da comunidade; a antropológica, como solução imaginária para conflitos que não encontram solução no plano do real; e a psicanalítica, como impulso à repetição de algo imaginário que bloqueia a percepção da realidade e impede que se lide com ela.

Quando Lauro Maia chegou ao Rio de Janeiro, percebeu a importância de dialogar com o mercado fonográfico e radiofônico por meio de um mito fundador que, assim como o samba, conferisse coerência simbólica e representasse uma junção entre a tradição e o processo de hibridação que derivaria do passado transformado e incorporado ao presente. Esse mito fundador moderno sobre o Ceará repousava na representação de sua parte litorânea, o que possivelmente contribuiu para que Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga recorressem à suposta ancestralidade secular do baião, privilegiando as imagens da seca e do sertão em seu projeto estético-musical, dado as inúmeras comparações que existiam com o balancio.

Panfletos sobre o lançamento do espetáculo *Balancio* circularam em vários periódicos cariocas². A imagem dos coqueiros e

2 A saber: *A Manhã*, *A Noite*, *A Scena Muda*, *Carioca*, *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana* e *Revista do Rádio*.

das ondas do mar foi praticamente padronizada nesses anúncios, mas o conteúdo escrito sofria pequenas alterações. Os seus idealizadores tentavam vincular o balanceio aos símbolos da urbanidade, mas ocasionalmente a imprensa atribuía-lhe características de um gênero concebido no sertão³.

Imagem 6 – Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/>

Balanço harmonioso das folhas das carnaubeiras ao vento da tarde. Bamboleio gostoso das jangadas sobre as ondas verdes. Ritmo suave lembrando a dança da vegetação rala nos agrestes chapadões que o sol chamusca pela seca ardente. Espirito, sangue e músculos da gente romântica do nordeste, dos vaqueiros e pescadores cujas vidas são uma epopéia de bravura e lirismo. Assim é o "balanceio", balizado de salão que a alma dançarina do nordeste criou para enriquecer a coreografia nacional.

No "Atlântico", no dia 15, o "balanceio" terá o motivo do "show" que Paulo Barroso organizou e em que se exibirão Brill, Carmen Brown, Eileen O'Brien e Jimmy Upshaw. Abrindo o espetáculo, Emilinha Borba, numa corlina e acompanhada de "girls", lançará o samba-cancão "É de colher", de autoria também do diretor artístico da "boite" do Posto Seis. No mesmo programa ainda se exibem o Trio Mixtêco: Franca Deva, cantora de "foxa", o sintro Aces, e um Coringa, e Helena & Howard

Atlântico

3 Cf. Anúncio de Lançamento do Espetáculo Balanceio. A Noite (Jornal). 12 de janeiro de 1946. Edição 12158. Rio de Janeiro. p. 3

Entretanto, o balanceio surge em um contexto de trânsito de disposições estético-artísticas da audição cotidiana de Lauro Maia na cidade de Fortaleza, ganhando novos elementos por intermédio das performances dos conjuntos regionais *Quatro Ases e Um Coringa* e *Vocalistas Tropicais*, que obedeciam a demandas de expressão e consumo de bens simbólicos específicos no cenário carioca. Mário de Andrade (2006) já admitia, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, a possibilidade da “música nacional” ser gestada por meio de gêneros litorâneos como o coco e a embolada, mas essas versões ainda sofriam o estigma da regionalidade ou do folclorismo pelo autor.

No início do século XX, João Pernambuco lançou mão da tradição sonoro-musical que lhe foi mais decisiva e definitiva, isto é, difundiu bem mais os ritmos dos cocos e emboladas litorâneos e menos os sons dos desafios e repentes do sertão. Ainda segundo o autor, João Pernambuco contribuiu, junto aos *Oito Batutas* e ao *Caxangá*, para a elaboração de novas sínteses, como o choro urbano, que sofreu múltiplas influências dos gêneros produzidos no litoral e do sertão.

Esses grupos transitavam entre as diferentes tradições do sertão e do litoral nordestino. Ressignificadas, essas tradições formavam uma síntese assimétrica mediante a vestimenta dos músicos, com trajes sertanejos, e com o uso de instrumentos percussivos, como o pandeiro, o ganzá e o bumbo, comuns nas toadas, cocos e emboladas. O balanceio incorporou novos elementos até ganhar corpo e materialidade no mercado fonográfico a partir das gravações dos conjuntos *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa*.

O gênero alcançou o emblema da nacionalidade pela imprensa escrita no decurso do processo de trânsito que levou ao sucesso seus principais agentes produtores, que, por sua vez, nutriam as demandas dos estratos populares por entretenimento e diversão urbana por meio do carnaval. O próprio Paurilo Barroso foi um

visionário quando lançou o espetáculo no carnaval. De acordo com Leon Eliachar, jornalista e crítico de música, o gênero foi apresentado como um movimento coreográfico encenado por bailarinos que esperavam a participação dançante do público após o fim da exibição. Sobre os preparativos da atração, Paurilo Barroso mencionou na matéria que:

Resolvi, então, lançar o balancê no carnaval. Já está sendo ensaiada a revista com o Atlântico comemorando este ano os festejos de Momo. E a novidade é a presença do balancê nessa revista, com grande destaque, e de odo que todos possam aprender os seus ritmos, e dançar no final de cada exibição. Tenho certeza que o balancê marcará época no Rio. Estou apostando como o carioca vai gostar e muito dessa dança boa que veio lá do Ceará, como diz a letra de um miudinho. Pode escrever aí que estou confiante e espero um grande sucesso para o balancê nessa sua primeira apresentação no Rio (ELIACHAR, 1946, p. 34).

As experimentações feitas pelos principais colaboradores converteram o balanceio em um gênero com forte incorporação da dança em pares, o que era novidade para um mercado que tinha uma imagem engessada sobre a relação entre música nordestina e a suposta relação exclusiva com as danças coletivas. Essa incorporação da dança em pares pelo balanceio influenciaria decisivamente os processos de aprendizado artístico-musicais desenvolvidos no baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que soube negociar com uma cultura de performance que agregasse ao seu projeto estético-musical.

A consolidação do samba acionou as demandas por ritmos ligeiros, presentes em gêneros dançantes europeus como as valsas, tangos, polcas e mazurcas, cujas combinações rítmico-melódicas com as sonoridades brasileiras geravam, desde o início do século XX, novos gêneros musicais. Um dos motivos de tamanha aceitação do público e da crítica consistia na possibilida-

de da execução do balanceio com um contato dos corpos muito mais próximos do que o de costume. Um corpo de bailarinos encenava o movimento coreográfico com o intuito de que o público acompanhasse a performance.

As partituras de Lauro Maia, editadas pelos Irmãos Vitale, disponíveis no Acervo de Miguel Ângelo de Azevedo, indicavam a execução de seu repertório ao piano, acompanhado em algumas delas de arranjos para orquestra. Quando os conjuntos regionais *Vocalistas Tropicais* e *Quatro Ases e Um Coringa* gravaram o balanceio, incorporaram o uso de instrumentos percussivos (como o pandeiro e o bumbo), violão, ocasionalmente com a adesão da gaita ou do cavaquinho. A mudança também ocorreu na linha vocal, que passou a ser cantada em intervalos de terças e quintas ao invés de um canto em uníssono.

Considerações Finais

O balanceio faz parte de um grande projeto de nacionalização de gêneros musicais que tinha como origem os interstícios culturais e a preocupação de incorporar uma estrutura valorativa que imprimisse o elo entre o tradicional e o moderno. Norbert Elias (1995) lança luz sobre essa questão quando analisa a trajetória de Wolfgang Amadeus Mozart e de sua música na corte de Viena. Elias busca compreender como as transformações históricas afetam os processos mentais e psicológicos da sociedade e como as mudanças na estrutura da personalidade de um indivíduo, dependendo do seu lugar no *status quo*, influenciam a rede de relações sociais nas quais estes se inserem.

As conexões feitas entre os conceitos de sociogênese e psicogênese, de Norbert Elias, com o de *habitus*, de Pierre Bourdieu, são evidentes. Enquanto Elias entende que psicogênese e sociogênese são processos que ocorrem de modo recíproco no interior do

tempo de longa duração, o *habitus* refere-se a uma gama particular de disposições socialmente adquiridas e aceitas de comportamentos que são propriedade única de um indivíduo, porém, propriedade adquirida, aprendida e compartilhada com os demais membros da mesma formação.

Para Bourdieu (2006), o *habitus* tem como função orientar as ações dos sujeitos dentro das estruturas sociais, espaços sempre dinâmicos com uma lógica que obedece a leis próprias e cujo móvel é invariavelmente o interesse nas relações estabelecidas entre os seus indivíduos em um campo. O campo se define, entre outras coisas, estabelecendo as disputas e os interesses específicos que estão em jogo. “Para que um campo funcione, é preciso que haja lutas, ou seja, indivíduos que estejam motivados a jogar o jogo, dotados de *habitus* implicando o conhecimento e o reconhecimento das leis imanentes do jogo”.

Dessa maneira, o balanceio e o baião representavam dois projetos estético-musicais distintos que disputavam pelo monopólio de sentidos dessa região. Michael Pollak (1992) destaca que a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade. A memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e nesse caso o enfrentamento adentra o campo da representação.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 2004.

ALVES, Elder P. Maia. **A sociologia de um gênero: o Baião**. Macaíó: Iphan-AL, 2016.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese de doutorado em História Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. Paurilo Barroso (CE, 1894-1968): Um Fitzcarraldo em terras alencarinas. *In: III Encontro Internacional de História, Memória, Oralidade e Cultura*, 2016, UECE.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. *In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 189-190, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

ELIACHAR, Leon. O carnaval nas “boites”, **Fon-Fon**. Edição 5, Rio de Janeiro, 2 de fevereiro de 1946.

ELIAS, Norbert. **Mozart: A sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

GOLD, Max. O baião chegou para ficar. **A Scena Muda**, Rio de Janeiro, 05 de abril de 1951, Edição 14.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Edigar de Alencar e a escrita histórica da música popular. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, v. 24, n. 2, 2011.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

TEIXEIRA, Humberto. Música popular do Norte... **Carioca**, Rio de Janeiro, 1942, Edição 377.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.

MÚSICA E CULTURA POPULAR: uma perspectiva etnomusicológica.

Pablo Garcia da Costa

A primeira questão proposta aqui tem como objetivo inquietar e também nos tirar do óbvio sobre definições para música que parecem adormecidas e não se mostram claras quando fazemos, de maneira mais direta, a seguinte pergunta: O que é música?

Quando propusemos nos ocupar em discutir cultura (dita) popular, pensamos que uma abordagem etnomusicológica não traria respostas, mas perguntas que gerassem discussão, apontando para um caminho de observação de um mundo permeado de sons, em especial sons musicais, também música e significado, pessoas fazendo música e pessoas falando sobre música, não importando se são músicos ou ouvintes.

Retomando a pergunta, propomo-nos a fazê-la novamente, em bom tom e direcionada para todos: O que é Música?

Após tocar alguns exemplos sonoros, imagino que todos tenhamos princípios ou critérios para avaliação, classificação e definição do que seja música.

Mas esses princípios, em alguns casos, têm como base algo que nos orienta para esse entendimento: a) Princípios sistemáticos, para compreender melodia, ritmo e harmonia, resumindo música como um evento estrutural; b) Princípios estéticos, para comparação e avaliação de eventos musicais e, a partir da percepção, estabelecer critérios para o Belo Musical; c) A complexidade dos critérios sobre Belo Musical, dando ênfase à subjetividade do gosto, além de classificações como “bom”, “ruim”, “feio”, “bonito”, “certo”, “errado”; d) Domínio de teoria musical, como critério para se dizer ou ser considerado como “entendedor de música”.

Desse conjunto de critérios listados, chegamos a algumas definições de elementos importantes para entender evento sonoro, do ponto de vista físico, mas bastante comum em livros de teoria musical. Muitos dos termos expostos aqui são também conhecidos entre pessoas sem estudo formal de música, mas de alguma forma sabem da existência dessas palavras associadas à música.

Parâmetros Sonoros	
Definição	
Altura	A forma como o ouvido percebe a frequência fundamental de um som.
Intervalo	A distância entre as frequências de duas notas.
Melodia	Uma sucessão linear de sons e silêncios.
Harmonia	A emissão simultânea de dois ou mais tons.

Parâmetros sonoros	
Teoria e Interpretação	
Altura	As alturas de um tom em relação aos outros tons.
Intervalo	Noção de escala – estrutura.
Melodia	Considerada pelo ouvinte como possuidora de coerência.
Harmonia	Na tradição clássica ocidental, harmonia foi considerada consoante (estável) ou dissonante (instável).

Após apresentar esse conjunto de elementos descritivos da estrutura sonora, voltamos a questionar se podemos tomar esses termos como suficientes para descrever o que é música.

Dos exemplos sonoros tocados há pouco, percebemos muito ou pouco desses elementos elencados?

O que precisamos, para discussões futuras, é fazer uma pergunta tão ou mais importante do que definir música: qual significado tem essa música para cada um de nós?

Contudo, durante discussões em sala de aula, essa pergunta desperta nos alunos da disciplina de Introdução à Etnomusicologia outras perguntas: Essa música fala de algo, rememora ou carrega traços identitários de algum lugar ou grupo de pessoas? Funcionalmente, atende a algum objetivo? Esse objetivo é consensual entre pessoas de um mesmo grupo? Isso é música? Isso faz sentido?

Alguns autores, ao longo do tempo, contribuíram com o desenrolar das discussões sobre definição de música e sobre o que é música.

O dicionário Saraiva Júnior, em sua terceira edição, traz as seguintes definições: “1. Arte que ensina a combinar sons que produzem efeito agradável; 2. Partitura musical; 3. fig. qualquer conjunto de sons” (SARAIVA JÚNIOR, 2009, p. 248). A definição proposta por um dicionário, que não seja dicionário especializado, não abre espaço para subjetividade, tampouco para grandes reflexões, apresentando apenas possibilidade segundo contextos diversos.

Em seguida, temos a definição de dois cientistas, Roger Kendall, musicólogo, e Edward Carterette, psicólogo:

é um processo de comunicação que inicia com uma mensagem musical pretendida, que é recodificada da ideação para a notação do compositor, então recodificada da notação para o sinal acústico por um intérprete, e, finalmente recodificada do sinal acústico para a ideação pelo ouvinte (Tradução nossa).¹

¹ No original: “is a process of communication that begins with an intended musical message, which is recoded from ideation to notation by the composer, then recoded from notation to acoustical signal by a performer, and finally recoded from acoustical signal to ideation by the listener” (KENDALL; CARTERETTE, 1990, p. 131).

Recodificação é o processo em que determinada informação é convertida de uma forma externa para outra.

O problema é que nem toda música se transforma por meio de notação, de um sistema escrito. É possível citar longas e diversas tradições musicais, passadas entre gerações por meio de transmissão oral e performática.

A definição proposta por Kendall e Carterette parece pertencer à tradição de música clássica ocidental europeia, e o modo de transmissão em geral se dá pela notação musical, mas exclui a maioria das músicas tradicionais pelo mundo.

É importante salientar que conhecemos muitas formas de notação musical, algumas em uso, outras descartadas. Muitos dos sistemas de notação musical que foram estabelecidos se desenvolveram para atender demandas particulares de cada tradição a que servem. Há grande variação e níveis de efetividade, mas cada um, por vezes, é suficiente segundo propósitos específicos. Quando esse propósito é perdido, um sistema de notação musical pode ser modificado ou descartado, dando lugar a um novo ou outro sistema de notação musical melhorado.

Alan Merriam foi um antropólogo e etnomusicólogo, popularmente reconhecido por estudos sobre a música nativa da África Central, inicialmente em Montana, sua terra natal, durante a década de 1950.

Seus estudos deram origem à obra *The Anthropology of Music* (MERRIAM, 1964), a qual propôs um modelo tripartido para o estudo da etnomusicologia, centrado no estudo da “música na cultura”. Esse modelo sugeria que a música deveria ser estudada em três níveis analíticos: conceituação sobre música; comportamento em relação à música; análise dos sons da música. Em trabalhos posteriores, Merriam alterou seu conceito original de “música na cultura” para “música como cultura”.

Dessa obra, temos a seguinte definição para música: “é um produto do homem e tem estrutura, mas sua estrutura não pode ter uma existência própria, separada do comportamento que a produz” (**Tradução nossa**)².

Essa definição é de um antropólogo funcionalista, e entendemos que funcionalismo é um modelo de sociedade, como um sistema complexo cujas partes trabalham em conjunto para promover a solidariedade e estabilidade. Era útil para entender as sociedades mais isoladas antes da era da comunicação global instantânea, mas não dá conta dos conflitos e mudanças dentro de uma sociedade ou dos processos de contato intercultural.

Música não pode ser um objeto o qual precisamos sempre considerar o comportamento do ser humano que a produz.

A definição de Merriam nos dá a noção de música como produto integrado no comportamento do produtor, mas não toma conta da música no mundo industrializado: gravação, música digital, música em filmes, na televisão, no YouTube, iTunes, entre outros meios.

Merriam consegue apresentar uma definição legitimada e referencial sobre os processos do fazer musical e como pessoas pensam sobre música, para que possamos ter uma noção de como o fenômeno é definido a partir da prática. Contudo, é uma definição postulada há cerca de cinquenta anos, e não se mostra completa para as concepções do fazer musical nos dias de hoje.

Mais adiante, faremos uma breve ressalva sobre como Anthony Seeger (2015) contribui para essa definição de Merriam, mostrando contextos que explicam melhor como apresentar o que é música, aplicada de maneira ajustada, ainda que precise de revisão.

Seguindo com a revisão de literatura, para entender como diversos autores desenvolveram suas reflexões na tentativa de apre-

2 No original: “Music is a product of man and has structure, but its structure cannot have an existence of its own divorced from the behavior which produces it” (MERRIAM, 1964, p. 7).

sentar uma definição sobre música, seja processo ou produto, encontramos em Blacking (1973) um conceito pouco rígido sobre música. Há em seu pensamento de etnomusicólogo uma definição, mas há também a ideia de que a coletividade social determina o que existe dentro e fora do seu próprio pensamento musical.

Ainda que Blacking não seja postulante para definir, para o autor música é algo feito exclusivamente por seres humanos.

É som humanamente organizado. Embora sociedades diferentes tendem a desenvolver ideias diferentes sobre o que consideram ser música, todas definições surgem de algum consenso sobre os princípios em que os sons da música devem ser organizados (**Tradução nossa**).³

Interessante observar que nosso discurso sobre natureza frequentemente faz referência ao “canto” do pássaro, ao “canto” da baleia, ao “ritmo da chuva caindo.” Fenômenos sonoros, segundo Blacking, não são propriamente música, mas, ao serem apropriados por seres humanos, são assim classificados, segundo um referencial do próprio fazer humano que produz som com intenção de ser música. Em suas palavras, “sons humanamente organizados”.

Se considerarmos os sons da natureza como inerentes à nossa concepção de música, então a definição do Blacking talvez tenha alguma limitação.

Contudo, o ponto que mais nos interessa para a discussão aqui proposta é a noção de música classificada por gênero – popular e erudito. Nas palavras de Blacking, folclórica e artística.

Ao estudar a música dos Venda na África do Sul, Blacking percebeu um sistema musical complexo. Definir como complexa ou-

3 No original: “is humanly organized sound. And, although different societies tend to have different ideas about what they regard as music, all definitions are based on some consensus of opinion about the principles on which the sounds of music should be organized” (BLACKING, 1973, p. 10).

tra música fora do eixo tradicional europeu de estruturação e formação musical é importante para Blacking, pois se fez necessário uma postura de relativizar suas certezas e repensar seus preconceitos sobre música e teoria musical, especificamente linguagem e estruturação musical.

Foi a música dos Venda da África do Sul o que primeiro me livrou de alguns de meus preconceitos. Eles me apresentaram uma nova dimensão da experiência musical e uma compreensão mais profunda da “minha própria” música. Fui educado para compreender a música como um sistema de ordenação do som, dentro do qual o europeu, visto como detentor duma habilidade musical excepcional, inventou e desenvolveu um conjunto cumulativo de regras, e um espectro crescente de padrões de som admissíveis (**Tradução nossa**)⁴.

Ao longo de dois anos de trabalho em campo com os Venda, coletando e analisando dados por outros doze anos, Blacking revela-se um pesquisador melhor conhecedor da música Venda e sua estrutura, mas também se percebe menos conhecedor de sua própria música, aquela que podemos considerar como sua base cultural de formação musical: a europeia. Porém, a autocrítica não está para uma espécie de “desaprendizagem”, e sim para classificação de música por categorias – *folk e art music*.

Acredito estar começando a compreender o sistema Venda; que não compreendo mais a história e as estruturas da música ‘artística’ europeia tão claramente quanto dantes; e que não consigo ver nenhuma razão de ser na distinção entre os termos música

4 No original: “It was the Venda of South Africa who first broke down some of my prejudices. They introduced me to a new world of musical experience and to a deeper understanding of “my own” music. I had been brought up to understand music as a system of ordering sound, in which a cumulative set of rules and an increasing range of permissible sound patterns had been invented and developed by Europeans who were considered to have had exceptional musical ability” (BLACKING, 1973, p. IX-X).

‘folclórica’ e ‘artística’, exceto enquanto rótulos comerciais (**Tradução nossa**).⁵

Essa divisão de música por categorias é uma tradição posta entre autores e pesquisadores dedicados à história da música ocidental e da musicologia, num entendimento e legitimação de que música, como produto de arte, atende rigores de produção, cuja validação se dá quando atende requisitos técnicos, que faz da música um produto de arte, música artística, música erudita. Em contraponto, a música que não é produzida segundo requisitos formais, resguardados por escolas, centros de formação e conservatórios, não tem refinamento para receber a classificação de música artística, e por isso são chamadas de música folclórica.

Em nosso entendimento, o prejuízo histórico causado por essas classificações está no risco de separação, ao se revelar também um entendimento de que as duas categorias se dividem por juízo de valor, em que pese entender folclórico como algo menor do que artístico.

Talvez Blacking, dentre os autores que nos propusemos a trazer para discussão, seja o primeiro a questionar tais categorias e a destacar valores que revelam riquezas particulares de cada contexto musical e cultural sem comparação por níveis. Assim, o que fica dos escritos de Blacking é a possibilidade de pensarmos que cada grupo social, ao fazer música, pensar sobre música e definir música, parte de “algum consenso sobre os princípios em que os sons da música devem ser organizados” (BLACKING, 1973, p. 10).

Em seguida, temos o trabalho de Steven Feld, no qual se percebe o som como um evento que comunica algo, que se caracteriza como uma entidade simbólica, que encarna sentimentos. As anotações de campo, sua vivência e interesse etnográfico revelam

5 No original: “I think I am beginning to understand the Venda system; I no longer understand the history and structures of European “art” music as clearly as I did; and I can see no useful distinction between the terms “folk” and “art” music, except as commercial labels”(BLACKING, 1973, p. X).

que música se define mais pelo processo do que pelo produto. Em geral, essa é uma percepção que temos sobre os demais autores listados até aqui e mais adiante. Definir música parte mais da observação do todo, pelo processo em que é vivida e praticada, e bem menos pelo resultado final. Música como produto é apenas uma parte do todo, aquilo que a literatura etnomusicológica traz em inglês como *whole process*.

A música tem uma vida fundamentalmente social. Ela é feita para ser consumida – de maneira prática, intelectualmente, individualmente, em comunidade – e é consumida como entidade simbólica. Por “consumida”, quero dizer socialmente interpretada como significativamente estruturada, produzida, realizada e exibida por variedades de atores preparados, investidos ou historicamente situados. Como isso acontece? O que isso significa? Como alguém pode saber sobre isso? (**Tradução nossa**)⁶.

Segundo Feld, música é um produto social feito para ser usado, mais especificamente, consumido. Ao contrário de Blacking, Feld não enfatiza as propriedades sônicas da música, mas sim propriedades simbólicas.

A questão é perceber o que pretende a reflexão de Feld quando diz que a música “é consumida como uma entidade simbólica”, em outras palavras, qual a função de um símbolo. O autor está falando sobre representações e significados, que, ao ser escutada, a música traz algum sentido, em forma sônica, para o ouvinte.

o estudo do som como sistema simbólico, implica tanto em dar conta das condições físicas ou materiais da produção do som, como das condições sociais e históricas de sua invocação e sua interpretação. Nes-

6 No original: “Music has a fundamentally social life. It is made to be consumed—practically, intellectually, individually, communally—and it is consumed as symbolic entity. By “consumed” I mean socially interpreted as meaningfully structured, produced, performed, and displayed by varieties of prepared, invested, or otherwise historically situated actors. How does this happen? What does it mean? How can one know about it?” (FELD, 1984, p. 1).

sa medida, tal estudo se situa na interseção da análise acústica e da análise cultural (**Tradução nossa**)⁷

O último pesquisador que trazemos para a discussão sobre o que é música apresenta, de maneira sintética, um conjunto de definições que também enxerga no processo do fazer musical para definir o que é música.

Anthony Seeger passou algum tempo entre os povos indígenas Kĩsêdjê, situados no Mato Grosso, especificamente no Parque Indígena do Xingu.

Segundo Nonato (2015), Seeger direciona sua abordagem para a antropologia musical e justifica que os Kĩsêdjê são objetos privilegiados para que possamos realizar um estudo desta.

Essa abordagem, tendo o conceito de antropologia musical como base de análise e observação das performances do povo Kĩsêdjê, alinha-se a uma revisão de Merriam em que o estudo da música na cultura é convertido para o estudo da música como cultura.

Uma antropologia da música aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura (conforme propôs Alan Merriam, 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance, [...] examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e dos processos sociais e conceituais (SEEGER, 2015, p. 14-15).

A partir dessas experiências que envolveram troca de saberes, ao tocar a própria música para os Kĩsêdjê, ouvir e participar dos

7 No original: “el estudio del sonido como sistema simbólico implica tanto dar cuenta de las condiciones físicas o materiales de la producción del sonido como de las condiciones sociales e históricas de su invocación y su interpretación. En esa medida tal estudio se sitúa en la intersección del análisis acústico y el cultural” (FELD, 1991, p. 332).

momentos de canto e participar dos eventos festivos da comunidade, Seeger resume música da seguinte maneira: “música é todo o processo de conceituação, realização e avaliação da música” (SEEGER, 2004, p. 65). Essa definição passa por significativa revisão na reedição de sua obra, atualmente intitulada *Por que cantam os Kĩsêdjê* (SEEGER, 2015). Ainda que seja a primeira tentativa de apresentar uma síntese do processo que define o que é música, Seeger considera importante, na obra revisada, descrever os vários e possíveis processos de conceituação, realização e avaliação musicais. Por isso, tantas possibilidades descritas para o que é música.

Música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música (ou que se estrutura à semelhança do que nós chamamos de música) em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música (ou como quer que a chamem). Música é a construção de instrumentos que produzem sons. É o uso do corpo para produzir e acompanhar sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização; é emoção e valor, assim como estrutura e forma (SEEGER, 2015, p. 16).

O pesquisador enfatiza três partes de um processo total: conceituação, realização e avaliação. Podemos ver essas três partes como uma forma simplificada da definição mais rígida de Kendall e Carterette, quando descreve, em outras palavras, também sobre três fases de comunicação.

Traçando um comparativo, temos: a) para Kendall e Carterette: a ideação do compositor em forma de notação; para Seeger: conceituação; b) para Kendall e Carterette: transformação das notas musicais em som por um intérprete; para Seeger: realização; c)

para Kendall e Carterette: recepção e ideação por um ouvinte; e, para Seeger: avaliação.

As ideias básicas são as mesmas, mas o que Seeger faz de diferente é não delimitar como ocorre o processo que transforma som em música. Dois anos morando entre os Kĩsêdjê provavelmente o ensinaram que este processo é culturalmente definido.

E, se consideramos que todos os nossos exemplos de áudio podem ser música de alguma forma, é só a definição de Seeger que não apresenta grandes problemas, cabendo todos estes exemplos.

Para finalizar nossa discussão, queremos apresentar alguns exemplos musicais em vídeos e imagens ilustrativas.

A intenção é proporcionar uma experiência de apreciação, primeiro e somente pelo som, em seguida, instruída pela imagem.

Antes de tocar – com um violão – um exemplo musical do *Maxixe*, ritmo que hoje se caracteriza como estilo dentro do gênero Choro, apresento a imagem da partitura.

Imagem 7 - Exemplo rítmico e harmônico do Maxixe, partitura para violão (PEREIRA, 2007, p. 19).

Maxixe

Baseado na condução de Marco Pereira

Violão

The musical score is written for guitar in 2/4 time with a tempo of quarter note = 92. It features a sequence of chords: G, G/B, Am7, D7, G, G/B, Am7, D7. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature of 2/4. The score is marked with a repeat sign and includes a double bar line at the end. The chords are indicated by letters above the staff, and the rhythm is indicated by notes and rests below the staff.

Acima temos uma partitura para violão com acordes organizados na rítmica musical do *Maxixe*. Segundo Pereira, “o *Maxixe* nasceu de uma grande mistura de ritmos de danças europeias, como a polca e a habanera, com elementos da cultura afro-brasileira, como o batuque e o lundu” (PEREIRA, 2007, p. 19).

Quanto dessa imagem representa música?

Será possível escutar, ainda que mentalmente, a música *Maxixe* sem algum tipo de formação musical que nos dê instrumentos para decodificar essa partitura em som?

Quão representativa de uma cultura ou tradição musical é essa partitura?

Agora, com o exemplo sonoro⁸ que acompanha a partitura⁹,

É possível perceber, no exemplo tocado, algum elemento que seja mais representativo, despertando memórias sobre nossa cultura musical?

Mediante um vídeo¹⁰, gravado por um grupo de amigos, da música *Gavião Calçudo*¹¹, melodia composta por Pixinguinha, também temos um *Maxixe*. Contudo, interessa-nos saber quais elementos surgem que reforçam nossa noção da representatividade e significado que essa música tem sobre a cultura musical brasileira. Há aqui um conjunto de informações, para além do sonoro, visual, iconográfico e coreográfico.

Em seguida, outro exemplo de partitura: *Choro*. Podemos considerar entre nós que há consenso sobre o que significa *Choro*? Sabemos todos, pelo menos, que se trata de um tipo de música do Brasil?

8 *Levada de Maxixe para violão*, versão digital disponível em: <https://youtu.be/CTwU0T-JSb30>. Acesso em 28 de abril de 2021.

9 Os áudios que acompanham a própria partitura fazem parte de um CD anexado ao livro de Marco Pereira. Por questões de direitos de propriedade intelectual e artística, os áudios não serão indicados aqui por meio de links disponíveis na internet, pois compreendemos que se tratam de cópias não autorizadas da obra.

10 *Orquestra Típica – Gavião Calçudo*, disponível em: <https://youtu.be/sDLACvhhRv8>. Acesso em 4 de novembro de 2019.

11 *Gavião Calçudo*, música de Pixinguinha e letra de Cícero de Almeida. Lançada em 1929 em disco Parlophon 12.916-A.

Imagem 8 - Exemplo rítmico e harmônico do Choro, partitura para violão
(PEREIRA, 2007, p. 37).

Choro

Baseado na condução de Marco Pereira

The musical score is for a piece titled 'Choro' based on Marco Pereira's arrangement. It is written for guitar (Violão) and two voices (Vi.). The time signature is 2/4, and the tempo is marked as quarter note = 92. The score consists of three systems. The first system is for the Violão, showing a rhythmic pattern of eighth notes and chords: Am, E7/B, Am/C, A7/C#, Dm, and A7/E. The second system is for the first voice (Vi.), showing a melodic line with eighth notes and triplets, and chords E7/G# and E7/B. The third system is for the second voice (Vi.), showing a melodic line with eighth notes and chords F/Eb and E/D. The piece concludes with a double bar line.

Segundo Pereira (2007, p. 37), “choro é uma derivação da palavra ‘cholo’, que já significou, na história da música brasileira, um grupo de músicos populares que animavam festas familiares”.

Particularmente, consideramos esse exemplo mais complexo, por ter mais elementos visuais. Podemos adiantar que há aqui dois elementos importantes para a execução musical: melodia dos baixos, ou sons graves, e harmonia com ritmo, definindo o gênero musical e os acordes tocados pelo violão. Pereira destaca que essa é a condução clássica do *Choro*¹².

Mas se *Choro* é uma música tão característica do Brasil, popular e bem difundida ao longo de gerações, o que nos falta para compreender essa imagem sem som? Por que podemos dizer que essa imagem é música? Música só é música com som, ou há outras formas de representar música?

12 Levada de Choro para violão, versão digital disponível em: <https://youtu.be/LhGbGdAtxMY>. Acesso em 28 de abril de 2021.

Para ilustrar com som, podemos recorrer ao vídeo da música *Meu Caro Amigo*¹³, de Chico Buarque e Francis Hime. Assim, apresentamos outro exemplo que talvez traduza melhor a relação de significado que temos com *Choro*, uma vez que, para muitos de nós, a música se dá pela performance, pela experiência sonora e pela memória auditiva.

Esses exemplos sobre um mesmo estilo de música comunicam algo em alguma medida? Quais desses exemplos rememoram ou carregam traços identitários de algum lugar ou grupo de pessoas? Funcionalmente, atendem a algum objetivo? Esse objetivo é consensual entre pessoas de um mesmo grupo? Isso é música? Isso faz sentido?

São perguntas que fizemos logo no início de nossa argumentação, mas agora trazemos com o peso das leituras e dos exemplos musicais. Nosso objetivo era tão somente repensar nossa maneira de ver e ouvir música, uma vez que essas experiências nos abrem outras e novas possibilidades de refletir sobre cultura, sobre tradição, sobre modernidade, sobre popular, folclórico, erudito ou outra classificação.

Talvez o que Seeger esteja dizendo seja apenas que a música, em si mesma, é um mundo ontológico, que é uma forma de comunicação sem significados absolutos. Que a música simplesmente é a música, e que a definição dela pode mudar de sociedade para sociedade, de indivíduo para indivíduo, talvez até dentro do pensamento do mesmo indivíduo.

Ainda assim, talvez conformado com a abrangência e relativização propostas pela definição de Seeger, insistimos numa questão final: Essas definições estão dizendo mais ou menos a mesma coisa? Se não, tem um denominador comum entre todas elas?

13 *Meu Caro Amigo*, de Chico Buarque e Francis Hime. Disponível em: https://youtu.be/o4_UkwRE7NA. Lançado pela Phonogram/Philips, em LP, 1976.

REFERÊNCIAS

- BLACKING, John. **How musical is man?**. 5. ed. Seattle: University of Washington Press, 1995b
- FELD, Steven. Communication, Music, and Speech about Music. *In: Yearbook for Traditional Music*, Cambridge, Vol. 16, p. 1-18, 1984.
- FELD, Steven. El sonido como sistema simbólico [1991]. *In: CRUCES, F. (et al.). Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001.
- KENDALL, Roger A.; CARTERETTE, Edward C. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**. Vol. 8. No. 2. California: University of California Press. 1990.
- MERRIAM, Alan P. **Anthropology of music (the)**. Illinois: Northwestern University Press, 1987.
- NONATO, Rafael; SEEGER, Anthony. Por que cantam os Kísêdjê. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify. 320p. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 675-678, Dec. 2015.
- PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Garbo-lights, 2007.
- SARAIVA JÚNIOR. **Dicionário da língua portuguesa ilustrado**. 3. ed. São Paulo, 2009.
- SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kísêdjê**. Trad. Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People**. Illinois: University of Illinois Press, 2004.

Quem fez esse livro

Autores

Ana Luiza Rios Martins



Graduada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2008); especialista em História do Brasil pelo Instituto Superior de Teologia Aplicada (2009); mestra em História e Culturas pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2012) e doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (2019).

Leciona nos cursos de Graduação em História e Especialização em História do Brasil do Instituto Dom José/UVA e na Graduação em História da Universidade Aberta do Brasil/UECE.

Participa do Grupo de Pesquisa DÍCTIS – Laboratório de Estudos e Pesquisa em História e Culturas.

Possui experiência na área de História, com ênfase em História e Música, Teoria da História e Historiografia Brasileira.

Publicou pela Editora Alameda (2016) a dissertação de mestrado intitulada “Entre o piano e o violão: a modinha e os dilemas da cultura popular (1888-1920)”, ganhadora do prêmio do IX Edital de Incentivo às Artes promovido pela Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.

Francisco José Gomes Damasceno



Mestre e Doutor em História Social (PUC-SP). Pós-Doutor (INET/MD - Universidade Nova de Lisboa - UNL).

Professor Associado junto a Universidade Estadual do Ceará. Coordenador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas – DÍCTIS. Pesquisador da Cultura Popular e Juventude.

Escreveu, entre outras obras: 1) Versos quentes e baiões de viola: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX; 2) Nos caminhos da vida de Siqueira de Amorim – EDUECE; 3) Sutil diferença - O movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza: grupos mistos no universo citadino contemporâneo – EDUECE; 4) Organizou e escreveu as seguintes obras: Experiências Musicais: Em Busca de Uma Aproximação Conceitual – EDUECE/PMF; 5) Cidades (Re)Inventadas: Sujeito(s), fonte(s) e história(s) na Paraíba e no Ceará – EDUECE/UDUFCEG; 6) História (s) e(m) Arte(s): Reflexões Sobre Sujeito(s).

Manoel Carlos Fonseca de Alencar



Graduado e Mestre em História pela Universidade Federal do Ceará e doutor, também em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com estágio-sanduíche na Universidade de Coimbra. Sua tese intitula-se “A cultura popular sertaneja em José de Alencar e Juvenal Galeno”.

Professor do curso de História da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC-UECE) e do Mestrado Interdisciplinar de História e Letras (MIHL).

Estuda as relações entre História, Literatura e cultura popular no século XIX no Brasil e outros temas da cultura brasileira.

Pablo Garcia da Costa



Bacharel em Música pela Universidade Estadual do Ceará e Mestre e Música pela Universidade de Brasília

É professor do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará e atua nos seguintes campos de pesquisa: cultura popular, música popular, etnomusicologia e performance musical.

Dentre sua produção destacamos: 1) COSTA, P. G.; Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. Elementos extramusicais na obra de K-ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. Per Musi (UFMG), v. 23, p. 124-137, 2011 e 2) COSTA, P. G.; Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro. Por uma iconografia da música popular brasileira (13th RidIM). 2011.

Peter Burke



Doutor pela Universidade de Oxford (1957 a 1962). Atuou como professor nas Universidades de Sussex (1962-79) e em Cambridge (1979-2004), onde fez-se professor emérito.

Na década de 1990 lecionou como professor-visitante do Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA – USP).

É nome referencial da historiografia ocidental e é dono de importante estudo sobre Gilberto Freyre. Da sua vasta produção destacamos: 1) Burke Peter, O que é História Cultural? Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora. 2008; 2) BURKE, Peter. A Fabricação do Rei – A construção da imagem pública de Luis XIV. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994; 3) BURKE, Peter. A escola dos Annales (1929-1989) – A Revolução Francesa da historiografia. São Paulo: UNESP, 1990.



Robério Américo do Carmo Souza

Graduado em História pela Universidade Federal do Ceará (1998); mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de

São Paulo (2001) e Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (2008).

Possui experiência na área de História e Educação, com ênfase em História Contemporânea e Teoria da História atuando, principalmente, nos seguintes temas: História Moderna e Contemporânea, História do Brasil Império e República, Educação Patrimonial e Teoria e Metodologia da Pesquisa e do Ensino História.

Tem se dedicado a pesquisas no campo temático das religiões e religiosidades, memória e política, formação de professores de História.

Atualmente ocupa o cargo de Professor Associado I de Teoria e Metodologia da Pesquisa e do Ensino de História no Instituto de

Humanidades da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), onde desempenha a função de Vice-Diretor do NUDOC/UNILAB e atua como pesquisador do grupo de pesquisa História, Cultura e Migrações no Ceará.

É autor de artigos sobre história das religiões e religiosidades e sobre metodologia da História Oral, publicados em livros e revistas científicas nacionais.



Roger Chartier

Estudou na Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud entre 1964 e 1969, ano em que alcançou o título de historiador pela Universidade de Sorbone. Foi professor da Universidade de Paris I (1970-1975), da École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1975-1983).

Atualmente divide seu tempo entre o Collège de France e a Universidade da Pensilvânia. É nome referencial da historiografia ocidental e figura com um dos expoentes da 4ª geração da *Escola dos Annales*.

Tem dedicado seus estudos, principalmente, à História da Leitura e à História do Livro.

Da sua produção destacamos: 1) CHARTIER, Roger. A história cultural entre práticas e representações. Lisboa: Difusão Editora, 1988; CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: EdUFRGS, 2002 e CHARTIER, Roger. Inscrever e apagar: Cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII). Editora UNESP, 2007.

Tradutores

Alnéia Estevam de Carvalho



Licenciada em História pela Universidade Estadual Vale do Acaraú e especialista em Ensino de História do Ceará pela mesma Universidade. Também é graduanda em Letras-Espanhol pela Universidade Federal do Ceará.

Realiza pesquisas na área de Ensino de História, com participação na publicação do livro “A História próxima de nós” (SANTOS *et alii*. SOBRAL: EGUS, 2014).

Atualmente atua como professora de História e Língua Espanhola na educação básica da rede particular da cidade de Sobral-CE.

Emanoel Pedro Martins Gomes



Doutor em Linguística Aplicada, pelo Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada (PósLA), da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Atua como Professor Assistente na Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus Prof. Barros Araújo, de Picos-PI. É líder do Grupo de Pesquisa “Núcleo de Estudos Críticos do Discurso e a Teoria Ator-Rede” (NECTAR), ligado ao Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), onde desenvolve a Linha de Pesquisa “Análise de Discurso Crítica, Estudos Científicos e Teoria Ator-Rede”, com foco interdisciplinar, envolvendo Sociologia do Conhecimento, Antropologia das Ciências e Filosofia, no trato das abordagens disciplinares e científicas sobre discurso, modernidade, capitalismo, neoliberalismo e big tech.

Também é Membro-pesquisador do Grupo “PRAGMA-CULT - Pragmática Cultural, Linguagem e Interdisciplinaridade”, vinculado ao PósLA, da UECE, e do Grupo “Linguagem e identidade: Abordagens Pragmáticas”, ligado ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

Dentre suas principais publicações, estão capítulos de livros e artigos em periódicos acadêmicos, como “O discurso como actante: revitalizando o conceito de discurso à luz da Teoria do Ator-Rede” (*in*: Interstícios entre linguagem e cultura, Pontes, 2021), “A mídia como ator político: uma análise de textos da revista Veja sobre casos de corrupção política” (Alfa, UNESP, 2019) e “Problemas do consórcio Realismo Crítico/Análise do Discurso Crítica para a análise social do discurso: sociopolitizando a postura crítica” (Revista de Estudos da Linguagem, UFMG, 2015), nos quais se encontram desenvolvimentos recentes de suas pesquisas.



Este livro foi composto em fonte Minion Pro,
em e-book formato pdf, com 208 páginas
Setembro de 2021

REDESCOBRINDO A CULTURA POPULAR – 1959-2019

Peter Burke

QUATRO SÉCULOS DE LEITURAS POPULARES

Roger Chartier

A PERIPÉCIA DA SANTA: uma leitura residualista sobre Santa Iria em Portugal, Espanha e Brasil

Tito Barros Leal
Ana Alice Menescal

ROMÂNTICOS E FOLCLORISTAS: considerações sobre a emergência do conceito de cultura popular no Brasil

Manoel Carlos Fonseca de Alencar

NARRATIVAS ORAIS COMO FONTE PARA UMA HISTÓRIA DA CULTURA POPULAR

Américo Souza

**“QUE AONDE EU NÃO POSSO IR É ONDE MEU IMPROVISO ALCANÇA”:
Cantoria e Artimanha da(s) cultura(s) popular(es) em “tempos difíceis”**

Francisco José Gomes Damasceno

O BALANCEIO E A CONSTRUÇÃO DA CATEGORIA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: entre a memória e a história

Ana Luiza Rios Martins

MÚSICA E CULTURA POPULAR: uma perspectiva etnomusicológica

Pablo Garcia da Costa

REALIZAÇÃO:



APOIO:



ISBN 978-856796050-0

