

**BRASIL, PAÍS DE LETRAS E SONS:
ANÁLISE DE *O NOSSO CANCIONEIRO*, DE JOSÉ DE ALENCAR***Manoel Carlos Fonseca de Alencar* ***RESUMO**

Objetivamos, com essa pesquisa, analisar o estudo sobre a poesia popular realizado por José de Alencar em 1874, com o título *O Nosso Cancioneiro*. Observamos que, para o autor, o principal sentido atribuído à poesia popular é o fato de ela corresponder ao seu projeto de nacionalização da literatura. As poesias "Boi Espácio" e "Rabicho da Geralda", que versam sobre bois bravos, desgarrados das fazendas, analisadas por Alencar, justificam a sua ideia de que no Brasil ainda existia poesia épica, pois era um país ainda em sua florescência. Evidencia uma visão otimista, até ufanista, do Escritor com respeito ao futuro do País – representação do povo que se apagou com a geração positivista posterior a Alencar, e só ressurgiu na década de 1920.

Palavras-chave: *Literatura; Cultura Popular; Nação.*

ABSTRACT

This research aimed to examine the study of folk poetry performed by José de Alencar in 1874 intitled *O Nosso Cancioneiro*. With the analysis it was observed that, for the author, the main meaning attributed to popular poetry is that it conforms to his project of nationalization of the literature. The poems "Boi Espácio" and "Rabicho da Geralda", are respectively about the brave bulls, that runs away from the farms and that were analyzed by Alencar, justifying his idea that still existed in Brazil epic poetry, and for him it was a country still in its fluorecence. This study also highlights an almost boastful, optimistic view of the writer with respect to the future of the country. A representation of our people, which was despised with the later positivist generation after Alencar and only resurfaced in the 1920s.

Keywords: *Literature; Popular Culture; Nation.*

* Manoel Carlos Fonseca de Alencar é professor da FECLÆSC-UECE e doutorando pela UFMG, na onde desenvolve a pesquisa "A Cultura Popular Sertaneja em José de Alencar e Juvenal Galeno". E-mail: manoelcarlosf@gmail.com.

Introdução

Em 1875, Capistrano de Abreu proferiu uma conferência na Escola Popular¹, intitulada “A literatura brasileira contemporânea”. Intentava fazer um balanço do que havia sido escrito até aquele momento em termos de literatura e apontar caminhos de uma nova estética a ser seguida pelas gerações posteriores. Como um manifesto em prol do Naturalismo, Abreu advogava o argumento de que a nacionalidade em Literatura e outras artes deve ser forjada tendo em conta as influências do meio físico sobre a personalidade dos povos. Ele acentua que, “para determinar a ação das aparências físicas, nenhum método é preferível ao estudo dos contos populares.” Algumas laudas à frente escreve:

Para exprimir essa situação não bastam os contos populares. Daí a necessidade da música, a mais subjetiva das artes, a que por sua semelhança com o grito, pode única manifestar os segredos do coração. A música é tão natural e tão espontânea no Brasil, que os indígenas a conheciam e cultivavam; um dos primeiros cronistas, Lery, se não me engano, descreve com emoção seus efeitos encantadores sobre os selvagens².

Essa palestra de Capistrano baseou-se, certamente, em uma pesquisa que fora encomendada por José de Alencar. Este último estava interessado, à época, em mostrar que as poesias populares do Brasil oitocentista possuíam feição épica, ao

¹A Escola Popular teve sua inauguração em 1874, no Ceará. Ela foi criada pela Academia Francesa, grupo de intelectuais cearenses que trouxeram a leitura positivista para a Província, com base nas referências a Comte, Taine, Spencer, Backlé, entre outros. Fundada em 1872, a Academia publicava também um jornal chamado **Fraternidade**, no qual expunha ideias anticlericais, científicas e progressistas. Dentre os membros de instituição, constam: Capistrano de Abreu, Rocha Lima, Araripe Júnior, Thomás Pompeu Filho, Antônio Bezerra, João Cordeiro, entre outros. Nesse sentido, consultar: ALENCAR, Manoel Carlos Fonseca de. **Adolfo Caminha e Rodolfo Teófilo: a cidade e o campo na literatura naturalista cearense**. Fortaleza (CE), UFC, 2002. (Dissertação de Mestrado); AZEVEDO, Sânzio de. **A Academia Francesa do Ceará (1873-1875)**. Fortaleza: Casa José de Alencar; Universidade Federal do Ceará, 1971.

² ABREU, João Capistrano de. “A literatura brasileira contemporânea”. In: _____. **Ensaios e Estudos: crítica e história**. 1ª série. Rio Janeiro: Sociedade Capistrano de Abreu; Livraria Briguiet, 1931, p. 61-110. p. 67. Grifos do autor. Consultar: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00158110>.

contrário das europeias, que eram líricas. Desta forma, as poesias sobre bois desgarrados, colhidas diretamente da fonte popular, corroboravam seu projeto nacional literário de constituir um passado glorioso para o país.

O que nos interessa, porém, nessa passagem de Capistrano, é exatamente a emergência, na segunda metade do século XIX, de um pensamento que articula Música e Literatura, visando à definição de um terceiro fator: a nacionalidade brasileira. É nesse ponto que a história do pensamento social brasileiro desenvolve muitas confluências, em que a cultura popular, a Música e Literatura conferem forma, cor, luz e movimento a esse quadro amplo e diverso que chamamos Brasil.

Neste artigo, vamos nos ater à análise de um estudo pioneiro dessa **estrutura de sentimentos**³ com respeito ao povo e sua cultura, que são as cartas de José de Alencar, intituladas **O Nosso Cancioneiro**⁴. Como está explícito no título, o autor pretende analisar as canções do povo e identificar sua importância para a Literatura e a Cultura Brasileira.

Ressaltamos que, quando Alencar escrevia sobre poesia, estava tratando também de música, pois, assim como os românticos, pressupunha a Música como essencial forma expressiva da Literatura, e não apenas a imagem, como salientavam as

³ O conceito de Raymond Williams foi operacionalizado em seu estudo das visões sobre a Inglaterra rural na literatura. Williams quis mostrar que, com respeito à Inglaterra rural, o pensamento social dos escritores ingleses foi articulado dentro de determinadas estruturas que evocam sensibilidades com respeito ao mundo rural. Lugar da estabilidade social, do contato com a **natura**, espaço por excelência da fruição poética, da austeridade etc., o mundo rural é um espaço que transcende a sua referencialidade direta e traz à tona um imaginário com intenso poder de significação. Por essas significações não serem apenas da ordem do pensamento, mas dos sentimentos, das esperanças, das paixões, e que também são visíveis determinadas configurações discursivas sobre esse espaço, o autor as denominou estrutura de sentimentos. Segundo ele, a estrutura de sentimento é o pensamento como sentido e o sentimento como pensado. Com respeito à cultura popular, observamos algumas estruturas de sentimento na segunda metade do século XIX. Alegoria da nação – que na óptica romântica, representa uma essência primitiva ingênua, anônima – a cultura popular se prestou a muitas fabulações que tinham por fim projetá-la como o lugar, por excelência, da nacionalidade brasileira. Ver: WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

⁴ ALENCAR, José de. **O Nosso cancionário**. In: **Obra completa**, v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

teorias clássicas⁵. As poesias populares, por serem cantadas, poderiam oferecer à Literatura brasileira modulações e ritmos, próprios da natureza americana.

A Música e a Literatura populares: a voz e o som do Brasil

A “descoberta” da cultura popular se deu no processo de emergência das nações. Na virada do século XVIII para o século XIX, segundo Peter Burke, se tornou moeda corrente entre os intelectuais, sobretudo de países periféricos da Europa⁶, a pesquisa e a publicação de livros, revistas e almanaques, cujo interesse se centrava nas culturas do povo, como essencial da definição da nacionalidade.⁷ Os usos e costumes do povo haviam tomado lugar no horizonte de interesses da intelectualidade. A cultura popular se equiparava e imiscuia com outros temas também dignos de curiosidade. Os hábitos e produtos do Oriente, as civilizações antigas, as línguas e costumes dos povos primitivos alimentavam a demanda do Ocidente pelo que é exótico e estranho à civilização europeia. Desde então, a prática disseminou-se pelo mundo e tornou-se uma idiossincrasia das elites letradas de países diversos.

Esses produtos exóticos atendiam à compulsão de colecionadores diletantes e às práticas museológicas e comerciais. Os produtos das Índias e das Américas podiam ser encontrados em casas especializadas e atendiam aos mais diversos fins, dos

⁵ ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.

⁶ Peter Burke observa que foi exatamente na Alemanha, país colonizado culturalmente pela França, que a emergiram as ideias de cultura popular, ligada à nacionalidade. Renato Ortiz, corroborando as ideias de Burke, observa que no Brasil a noção de cultura popular surgiu exatamente nas províncias do Norte, que eram as menos desenvolvidas ou se encontravam em franca decadência. Ver: BURKE, Peter. *A Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1989; ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

⁷ BURKE, Peter. op. cit. Interessante discussão nesse sentido pode ser encontrada no artigo de Prys Morgan, no livro *A Invenção das tradições*. O autor estuda a invenção da cultura popular gaélica, cotejando-a com a afirmação da nação galesa. MORGAN, Prys. “Da morte a uma perspectiva: a busca do passado galês no período romântico.” In: HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

decorativos aos culinários. Os museus, tanto particulares, quanto públicos, tiveram um crescimento sem igual no século XIX e guardavam um sem-fim dessas curiosidades. Nesses espaços de visitação, que aliavam diversão à aquisição de conhecimento geral, o espectador tinha a vantagem de ver separados e classificados os diversos objetos por épocas históricas, lugares de proveniência, utilidade e função.⁸ Em um século de expansão imperial, a Europa parecia conter dentro de si o conhecimento de todo o globo terrestre.

Os tipos e cenários de outros tempos e espaços serviam também à criação artística. O passado europeu, a vida das comunidades interioranas, os hábitos e costumes dos povos de países e continentes distantes, faziam-se presentes nas peças de teatro e nas narrativas ficcionais, com personagens exóticos, cenas e decorações exuberantes. As florestas tropicais e os aborígenes americanos, como se sabe, serviram de inspiração para os romances *Les Natchez* e *Atala*, de Chateaubriand.

Tudo isso tornou-se possível em razão do hábito cada vez mais disseminado entre as elites europeias de viagens pelo mundo. Patrocinadas pelos Estados imperialistas, ou mesmo como excentricidade de particulares, essas viagens faziam convergir para o continente europeu um amplo conjunto de relatos, objetos e iconografia dos países distantes. Essa miscelânea de curiosidades, além de significarem a globalização mundial pela integração de várias culturas a um saber ocidental, racionalizador e classificatório, serviam também como traço distintivo de uma elite letrada, ciosa de um conhecimento generalista e enciclopédico. Colecionar curiosidades e relatar viagens por mundos distantes era um privilégio de uns poucos, que agregavam mais essa faceta como requisito de uma formação e educação diferenciados; um refinamento e erudição de usufruto restrito⁹.

⁸ Consultar: ROSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das idéias*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

⁹ Ver: BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

Dentre outros significados, o interesse pela cultura popular circunscreve-se nessa estrutura de sentimentos. Os usos e costumes do povo, suas lendas e crenças, sua linguagem, incorporam-se à curiosidade de um olhar dileitante e enciclopédico. Esse universo que parecia afastado do homem civilizado das cidades era procurado tanto em um lugar distante no tempo, como no espaço. No tempo, interessava uma cultura que perdurava entre os mais velhos. Um saber que foi logo convertido em tradição, pois se acreditava transmitido de geração em geração, e que poderia ser acessado de forma quase integral, contanto que o pesquisador tivesse a persistência de um garimpeiro. No espaço, interessavam os hábitos e costumes daqueles que residiam longe da cidade. O homem do campo com sua cultura típica, seus modos espontâneos e austeros, parecia destoar, em tudo, do cidadão civilizado. E aqueles que estavam ainda mais longe: os habitantes das Américas, África e do Oriente distante.

Outro interesse dos intelectuais pela cultura popular, além da mera curiosidade, reside no fato de que ela foi uma das bases sobre a qual se ergueu a imaginação nacional. Desde o final do século XVIII, proliferaram, na Europa, institutos e academias letradas, que tinham em pauta a pesquisa e publicação de canções, lendas, “crendices” e casos contados pelo “povo”. Como bem demonstraram Eric Hobsbawn e Terence Ranger, essa mentalidade presente entre os intelectuais é parte indispensável de uma invenção da tradição, que subsidiou a imaginação das nações modernas¹⁰. Das várias maneiras como foram inventadas as tradições – os rituais, festas cívicas, hinos, emblemas nacionais etc. – a Literatura tem lugar na imaginação nacional. Por meio dos romances históricos, dos estudos e publicação de poesias e lendas, o meio letrado contribuiu, efetivamente, em forjar um passado para as modernas nações.

No Brasil, o interesse dos letrados pelo que se denominou poesia popular, foi posterior a independência política, e teve com esta estreita relação. Os intelectuais

¹⁰ HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). op. cit.

correlacionavam os temas, as formas, a linguagem, presentes na poesia popular, com a emergência da Nação brasileira, e viam, nessas, indícios de uma cultura típica e original. Foi apenas na década de 1860, porém, que o despertar para as tradições do povo 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 brasileiro¹¹, publicou, em 1865, pela tipografia cearense João Evangelista, o livro *Lendas e Canções Populares*, em que salienta: “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 reproduzi-os, que ampliei-os, sem desprezar a frase singela, a palavra de seu dialeto, sua metrificacão e até seu própria verso”¹². Desde momento, seguiram-se outros livros, em que a poesia popular e o sertão formavam um par praticamente indissociável. Falar de poesia popular era falar de sertão. Era ele o lugar por excelência de seu acento. Ilustrativos, nesse sentido, são os livros *Sertanejas*, de Joaquim Heleodoro, e *Quadros*, de Joaquim Serra, publicados em 1873, bem como as poesias de Trajano Galvão, que só foram enfeixadas em livro no ano de 1898, com o título *Sertanejas*. Por outro lado, quando falavam de poesia popular, os intelectuais tinham em vista as tradições portuguesas e mestiças, sobretudo de branco com o índio. Este fato é indicativo de que este último vai perdendo seu lugar no imaginário nacional, e dando lugar ao primeiro, que, desde a década de 1870, toma assento de destaque, como tema privilegiado e conformador da identidade brasileira.

O estudo sobre a poesia popular *O Nosso Cancioneiro*, de José de Alencar, situa-se nesse contexto. Publicado em 1874, no jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, como cartas endereçadas a Joaquim Serra, elas têm como objetivo a análise de duas

¹¹ Sobre o assunto, consultar: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A Feira dos Mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

¹² GALENO, Juvenal. *Lendas e Canções Populares*. Fortaleza: Casa Juvenal Galeno, 1978. p. 45.

poesias: “O Rabicho da Geralda” e “Boi Espaço”. Segundo o autor, “escusado é, pois, repetir o muito que já se tem escrito acerca da poesia popular”¹³. A frase é indício de que a poesia popular vai assumindo lugar privilegiado, como tema de interesse de parte do meio letrado.

“É nas trovas populares que se sente mais viva a ingênua alma de uma nação”. Com essa frase, José de Alencar começa o seu conjunto de artigos. Nesse estudo, o autor aponta uma das formas com a qual os intelectuais poderiam manusear a matéria popular. Além da publicação de poesias românticas, inspiradas nos temas populares¹⁴, a coleta e o estudo da poesia popular começavam a se tornar uma prática entre os intelectuais do período. Até aquele momento, os poetas nacionais serviam-se livremente da poesia popular. Como os antiquários europeus, suas produções eram “versões arranjadas”¹⁵. Eles defendiam a interferência na forma e no conteúdo das poesias populares, porquanto acreditavam que o artista é capaz de acessar a alma popular. Nesses livros, observamos que, embora alguns trechos da poesia sejam postos entre aspas, em sua maior parte, o autor não é popular, mas o próprio escritor-autor do livro. Não eram poesias do povo, mas versos inspirados no que denominavam “musa popular”.

Diferentemente do que fora feito até ali, Alencar se preocupou em colher as poesias da boca dos próprios sertanejos. Com esse objetivo, ele lançou mão de algumas lembranças da sua infância no Ceará, algumas versões coletadas por amigos e a pesquisa *in loco*, na viagem que fez a sua terra em 1873¹⁶. O autor não apenas coletou

¹³ ALENCAR, José de. “O Nosso Cancioneiro”. In: *Obra completa*, v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. p. 963.

¹⁴ Alencar cita o próprio Joaquim Serra, que em 1873 havia publicado o livro *Quadros*, no Rio de Janeiro, pela editora Garnier. O livro tem escrito na folha de rosto: “livreiro editor do Instituto Histórico”. A primeira parte do livro intitula-se *Sertanejas*, seguida da segunda parte intitulada *Dispersas*, em que o autor traduz poesias de autores de outros países, e publica antigas poesias suas e de outros autores das províncias. Já Joaquim Serra, em suas notas, cita Bernardo Guimarães, Trajano Galvão e Juvenal Galeno.

¹⁵ ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’Água, 1992. p. 24

¹⁶ Nessa viagem Alencar conheceu pessoalmente Capistrano de Abreu, a quem encomendou a pesquisa das poesias estudadas em *O Nosso Cancioneiro*.

e publicou, mas também realizou estudo pioneiro sobre o significado da poesia popular para a naturalização da literatura. A poesia popular e sua linguagem, modulações, sintaxes, ou melhor, do ponto de vista tanto gramatical como sob o prisma sonoro, ofereciam os elementos essenciais necessários para o escritor reformar a língua brasileira, diferenciando-a da portuguesa.

Alencar acreditava que a língua falada nas cidades, em especial na Corte, ou estava sujeita a muitas influências estrangeiras¹⁷ ou “pagava tributo” a Portugal, pois os escritores brasileiros consideravam apenas as normas gramaticais portuguesas como critério para a boa e correta escrita. Já nos sertões, nesses espaços distantes da civilização, segundo o Escritor, ainda se podia encontrar quase intacta uma língua, por assim dizer, histórica, que foi submetida a longa aclimação em terras brasileiras. Essa língua falada pelo povo, diferente da língua falada em Portugal, deveria subsidiar o estabelecimento de uma literatura nacional. Alencar se propôs tirar da poesia popular sertaneja esses elementos à diferenciação e autenticidade da língua brasileira.

Da poesia “O Rabicho da Geralda”, diz ter a sua disposição três versões, a qual se acrescentou outra, enviada por um parente, obtida no Ouricuri. Já o “poemeto” “Boi Espaço” apenas reteve três quadras e uma delas incompleta. O historiador Capistrano de Abreu, que o auxiliou na coleta, enviou-lhe uma versão, mas Alencar achou “consideravelmente truncada”.

Já com respeito a sua viagem ao Ceará, ele acentua haver encontrado um velho, de mais de oitenta anos, o Sr. Felipe José Ferreira, “descendente do grande Algodão (Amanai), contemporâneo do célebre Camarão (Poti)”. E ressalta serem estas

¹⁷ Na segunda metade do século XIX, o Brasil assistiu grandes correntes imigratórias de italianos, alemães, espanhóis, estimulados pela política imigratória do II Reinado, que viam nos imigrantes europeus um elemento civilizador. Essa política imperial é decorrente do receio das elites com o fim do tráfico e, conseqüentemente, o da escravidão. Segundo pensavam nossas elites, terminada a escravidão, os negros não eram aptos para o trabalho livre, o que criaria uma crise da mão de obra, sendo necessário o estímulo da imigração. Ver: COSTA, Emília Viotti. *Da senzala à Colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

“linhagens cearenses da nobreza indígena”¹⁸. Essa filiação do velho Felipe do Pici – conhecido assim porque morava em um sítio próximo do Aronches, atual Parangaba – não é gratuita. Alencar sempre ressaltava e valorizava os traços de nobreza de uma raça indígena, extinta, na conformação de um passado glorioso para a Nação brasileira. Esses personagens aparecem no “Argumento Histórico” de Iracema¹⁹. O fato de o Sr. Felipe ser descendente de linhagens indígenas nobres corrobora o projeto alencariano, consubstanciado na formulação de uma língua cuja base era a língua portuguesa aclimatada no Brasil e a língua indígena de um tempo primitivo, anterior à colonização. Nesse sentido, o escritor está em consonância com a visão das elites intelectuais brasileiras no que diz respeito ao índio e sua linguagem. Segundo esses, os indígenas eram um povo degenerado, sendo suas culturas consideradas bárbaras. Os estudos linguísticos sobre os indígenas devem regressar a um tempo em que eles ainda eram uma raça nobre e guerreira, pois o índio era considerado extinto²⁰. A imagem criada de uma raça indígena extinta – não verdadeira, pois ainda existiam muitos índios não contatados no Brasil, além dos que perduraram dissolvidos na população brasileira – faz parte, segundo Ivone Cordeiro Barbosa, de uma política de apagamento das culturas indígenas²¹.

O velho Felipe era, na concepção romântica de Alencar, um meio para acessar a sabedoria popular. Ele propicia um mergulho mais profundo na “multidão

¹⁸ ALÊNCAR, José de. op. cit., p. 970.

¹⁹ ALÊNCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. Rio de Janeiro, 1965. Edição do Centenário.

²⁰ Kadama, em trabalho que analisa o discurso etnográfico sobre os indígenas na revista do IHGB, demonstrou com clareza essa perspectiva das elites letradas com respeito aos indígenas. Parece contradição o fato de considerar o indígena uma raça degenerada e, ao mesmo tempo, o erigir um símbolo da nacionalidade, na verdade não era. O índio era valorizado como um ideal, como bem salienta José de Alencar, não correspondendo a qualquer índio real, colocado no presente da escrita sobre suas culturas. Situados nesse passado remoto, conforme Perrone Moyses, “os índios constituíam uma matéria romanesca e poética com múltiplas vantagens: eram aquela origem mítica necessária a toda nação; eram nossa parte não-européia; já quase exterminados, prestavam-se a todas as fantasias”. Ver: KADAMA, Kaori. **Os Índios no Império do Brasil: etnografia do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ; São Paulo: EDUSP, 2009; PERRONE-MOISÉS, Leylá. “Paradoxos do nacionalismo literário na América Latina”. In: **Estudos Avançados** 11 (30), 1997. p. 250.

²¹ BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar (in)comum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

anônima”. Nesse sentido, o Sr. Felipe é considerado o repositório de um saber que representa toda a alma do povo, a alma verdadeira, ingênua, primitiva, que serviria como o espelho das nações. O fato de ele ter mais de 80 anos contempla o imaginário romântico alencariano sobre a cultura popular. A ideia de que o avanço da civilização e das cidades corromperia e degeneraria o povo fizera os românticos se embrenharem em redutos pouco modificados pelo modo de vida moderno, e ali ouvir dos mais antigos, histórias que já haviam se perdido. Eram cantos, contos, tradições e crenças que não se encontravam mais pelas cidades. Segundo a mentalidade desses intelectuais, nas cidades, só residiam a turba insana e o povo rude, que não sabem cantar nem contar histórias. Michel de Certeau ensina que, para esses intelectuais, a cultura popular se mostra sempre em extinção. Como lhes parecia inexorável o avanço do progresso e da civilização, tratavam apenas de contemplar a cultura popular como uma herança perdida, uma “beleza do morto”²². Conforme Renato Ortiz,

Não é a cultura das classes populares enquanto modo de vida concreto, que suscita atenção, mas sua idealização através da noção de povo. O critério sócio-econômico torna-se então irrelevante; interessa mapear os arquivos da nacionalidade, a riqueza da alma popular. ‘Povo’, significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social, ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização²³.

Por isso Alencar acentua: “este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele, do que numa biblioteca, onde não encontraria as antigualhas que me contou.”²⁴.

Pelo fato de não ser uma criação de um escritor erudito, mas de proveniência popular, a poesia deveria ser corrigida e burilada pelo estudioso. Não estava no norte intelectual de Alencar manter intacta a poesia popular e publicar tal

²² CERTÉAU, Michel de. *A beleza do morto*. In: _____. *A cultura no Plural*. Campinas: Papyrus, 1995.

²³ ORTIZ, Renato. *op. cit.*, p. 26.

²⁴ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. *op. cit.*, p. 970.

qual foi colhida da fonte. Esse método, denominado científico pelos intelectuais posteriores a Alencar, foi introduzido no Brasil apenas na década de 1880, por Silvío Romero²⁵.

A preocupação central de Alencar, com respeito à poesia diretamente colhida da boca do povo, era a de que ela serviria agora à apreciação de leitores citadinos e civilizados. Identificadas certas rudezas e barbarias na poesia popular, o romancista acreditava que, corrigindo-a, estaria prestando bons serviços à pátria. Tendo em mão algumas versões coletadas, Alencar diz “tentar a difícil empresa de refusão dessas várias rapsódias, adotando uma paciente restauração (...), processo empregado por outros países para a compilação da poesia popular.”²⁶ Mais adiante, o escritor explica no que consiste esse método de estudo:

Na Apuração das cantigas populares, penso eu que se deve proceder de modo idêntico a restauração dos antigos painéis. Onde o texto está completo é somente espoá-lo e raspar alguma crosta que porventura lie embote a cor ou desfigure o desenho. Se aparecem seleções de continuidade provenientes de escaras de tinta que se despegou da tela é preciso suprir a lacuna, mas a condição de restabelecer o traço primitivo²⁷.

Assim como os irmãos Grimm e Almeida Garret, nosso Autor interferia na poesia popular, corrigindo os erros ortográficos e de sintaxe²⁸. As grosserias e o mau gosto do povo deveriam ser limados, de forma a não ofender o paladar delicado de seus leitores. Não obstante, o ato corretivo deve evitar que a poesia perca sua aura de

²⁵ MATIOS, Cláudia Neiva de. **Silvío Romero**: a poesia popular na República das Letras. Rio de Janeiro: FUNART; UFRJ, 1994.

²⁶ ALENCAR, José de. O Nosso Cancioneiro. op. cit., p. 971.

²⁷ Id., *Ibidem*. p. 971.

²⁸ Nesse sentido, ver: ORTIZ, Renato. Op. Cit. Na verdade, o único estudioso citado por Alencar em **O Nosso Cancioneiro** é o escritor português Almeida Garret, que havia escrito o livro **Romanceiro**, onde trata das poesias e cantos de Portugal. Segundo Cristina Betiolli Ribeiro, a influência de Garret é dos estudiosos alemães, sobretudo os irmãos Grimm. Daí a influência de Alencar ser advinda do pensamento alemão. Já o termo folclore é mais tardio e foi criado pelo inglês William John Thoms, em 1838, e exerceu influência em uma geração posterior a Alencar. Ver: RIBEIRO, Cristina Betiolli. **Um Norte para o romance brasileiro**: Franklân Távora entre os primeiros folcloristas. Tese de Doutorado. Campinas (SP): IEL/UNICAMP, 2008.

originalidade e primitivismo. Essa é uma operação moralizadora e corretiva da cultura popular. Ela deve ser depurada, pois só assim “prestará serviços às letras pátrias.”²⁹

Onde o meu ilustrado colega com o seu gosto delicado descobrir a sutura do antigo texto com os retoques, é claro que o trabalho ficou imperfeito. Ou essa costura provenha do refazimento ou de alguma corruptela, frequentes nos versos orais, a missão do compilador é apagá-la de modo que não fosse possível duvidar-se da pureza da lição popular³⁰.

A poesia popular exporia alguns “defeitos”, como anota Alencar. Estes são provenientes de “alguma corruptela, frequentes nos versos orais”. As várias versões de um mesmo poema possibilitavam restabelecer a originalidade da poesia e seu “traço primitivo”. Essa operação explicita a visão de Alencar sobre a cultura popular. Ela deve ser vista como tradição, e desta forma pouco passível de transformações e mudanças. Ao deparar várias versões da poesia popular, que faz parte de uma cultura oral dinâmica e viva, o autor simplesmente sugere a supressão dessas mutações, procurando na escrita criar uma forma fixa e incorruptível.

Portanto, a concepção de José de Alencar acerca da poesia é também de caráter espacial. Se posta no presente, a poesia popular é vista como submetida a um processo de degradação, sendo necessário restituí-la em sua originalidade e encontrar nesse tempo afastado a autenticidade da nação brasileira. Esse mesmo distanciamento é expresso em termos espaciais. O autor acentua: “há muito que trato de coligir as trovas originais que se cantam pelas cidades ainda, porém mais pelo interior.”³¹. E, mais adiante:

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e torna-se por esse modo símbolo de uma idéia e de uma época. Com o incremento da civilização,

²⁹ ALENCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. op. cit., p. 972.

³⁰ *Id.*, *Ibidem*. p. 972.

³¹ *Id.*, *Ibidem*. p. 962.

que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece nas latitudes onde não se dissiparam de todo a primitiva rudeza e a ingenuidade do povo³².

Na visão de Alencar, o processo civilizatório, que se aprofunda no Brasil no século XIX, tende a tornar as nações indistintas, apagando os seus traços peculiares e impossibilitando de se desenvolverem como culturalmente autênticas. Existem, contudo, espaços conservados intactos e distantes da civilização, onde ainda era possível encontrar a “primitiva rudeza e ingenuidade do povo”.

Essa visão de um processo civilizatório decadente tem seu desdobramento na retórica da positivação do país. A questão expressa pelo escritor cearense é a de como o Brasil se posiciona diante de outras nações civilizadas. Diz José de Alencar: “(...) a Providência havia preparado a América para a regeneração das raças exaustas do velho mundo.”³³. Aqui se instala o paradoxo entre a antiguidade do Velho Mundo e a jovialidade das nações americanas. Se a Europa possuía um passado ancestral de lendas e mitos que fundamentava a invenção das nações como entidades antigas, por outro lado, o maior aprofundamento do processo civilizatório no Velho Mundo teve como decorrência o fenecimento dessa era mítica. Já no Novo Mundo, em latitudes distantes da civilização, ela ainda resistia. Desta forma, a uma civilização europeia decadente e cansada, José de Alencar contrapõe uma América exuberante e pujante.

Estou convencido de que o nosso cancionário nacional é tão mais rico do que se presume. Faltam-lhes sem dúvida o sabor antigo e o romantismo das formosas lendas góticas e mouriscas, pois no Brasil nem a terra é velha, mas tem o sabor pingo e sobram-lhe em compensação o perfume de nossas florestas e o vigoroso colorido da natureza, como do viver americano³⁴.

³² *Id.*, *Ibidem.* p. 978.

³³ *Id.*, *Ibidem.* p. 962.

³⁴ *Id.*, *Ibidem.* p. 962.

A escolha das poesias “Rabicho da Geralda” e “Boi Espaço” justifica-se porque são ilustrativas de um Brasil onde podem ser encontradas “certas individualidades mais pujantes (que) absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde”. Interessam a José de Alencar os atos de heroísmo e destreza dos vaqueiros cantados pela poesia popular. Os poemas narram a história de um boi selvagem, que se tornou famoso pelas suas proezas em resistir ao enlace dos vaqueiros. Desgarrado das manadas, esse boi, alcunhado barbatão, tornou-se coadjuvante de muitas histórias que corriam pelo sertão. O Autor imprime nos feitos dos vaqueiros em laçar os bois características marcadamente mitológicas. E diz estar “convencido de que os heróis das lendas sertanejas são mitos e resumem o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e próspera mãe que o alimenta e veste.”³⁵.

Os heróis e seus feitos imemoriais faziam parte desse complexo simbólico-mitológico, basilar na imaginação das nações, e que tinha o épico como gênero por excelência. Alencar parece estar por dentro dos debates travados entre os românticos europeus, que constataram o fim da epopeia como um gênero da Modernidade. O romance e a poesia lírica vinham tomar lugar daquele gênero, que se perdeu com o declínio das sociedades antigas, baseadas em valores da honra, da guerra, de feitos heróicos e imemoriais. Os românticos europeus afirmavam que o processo civilizatório levava o fim dessa era de ouro, pois se baseava em valores racionais, pragmáticos e materialistas³⁶.

Desta forma, o autor defendia o argumento de que, sendo o Brasil um país jovem, ainda se poderia encontrar em suas canções esse caráter épico, ha muito fenecido na Europa. Ele chega a comparar a “magnanimidade dos nossos rústicos vates” à epopeia homérica, com a diferença de que os nossos “rapsodos” engrandecem o boi, e

³⁵ *Id.*, *Ibidem*. p. 978.

³⁶ Consultar: ABRAMS, M. H. *Op. Cit.*; WILLIAMS, Raymond. *op. cit.*

não os troianos, como na *Iliada*. A poesia popular brasileira era autêntica e diferente de tudo o que se encontrava no Velho Mundo. Alencar supõe a semelhança da poesia popular do Ceará apenas com os árabes, em razão de “analogias topográficas”. A singularidade de nossas canções pastoris está no fato de elas não se revestirem na forma de idílio, ou mesmo sentimento lírico: têm cunho épico. “São expansões, ou episódios da eterna heróica do homem em luta com a natureza.”³⁷. As “rudes bucólicas cearenses”, como ele anota, em muito distam das que cantaram Teócrito e Virgílio, que servem de molde para os pegureiros do Velho Mundo. Ao compará-la com outros gêneros, como as xácaras, pelo fato ser “dialogadas entre interlocutores”, a poesia popular brasileira se distingue pelo tom “épico e narrativo, sem ornatos líricos”.

Alencar também liga tais poesias ao que ele denomina “viver americano”. A cinestesia da poesia popular pastoril, que se reveste de tons épicos, assumiu tais feições porque se desenvolveu em condições naturais diferentes da europeia. Se não podemos observar aqui uma concepção determinista do meio físico, como desenvolvido pela geração de 1870, de certa forma, é possível entrever a idéia romântica do *volk*, ou melhor, a noção de que o artista possui uma relação íntima com a terra em que vive. Este, para ser verdadeiro, deve simbolizar a natureza e os costumes de seu lugar e de seu povo. O romantismo elaborou essa teoria da representação artística como uma crítica ao convencionalismo e formalismo do classicismo, que atribuía valor estético à imitação das formas clássicas. Já os românticos defendiam a imitação da natureza e dos costumes do povo como critérios valorativos da criação artística³⁸. Com efeito, foi essa visão romântica que deu subsídios à constituição de literaturas nacionais, pois, se contrapondo ao universalismo clássico, advogou a originalidade das expressões artísticas e sua particularização ligadas à nacionalidade. José de Alencar, nessa senda,

³⁷ ALÊNCAR, José de. O Nosso Cancioneiro. op. cit., p. 962.

³⁸ Nesse sentido ver: LIMA, Luis Costa. “O controle do imaginário”. In: _____. *Trilogia do Controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007 e ABRAMS, M. H. op. cit.

ao analisar as poesias pastoris, demandou a necessidade de apreender todo um modo de vida do vaqueiro americano. Ele escreve:

O vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso, e de grande manadas de gado, esparsas pelo campo. Esse sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante. Livre, tendo para esconder-se brenhas impenetráveis, e o deserto onde refugiar-se, esse gado almargio, se não era de todo selvagem, também não podia ser chamado doméstico. O vaqueiro, forçado pelas condições do país a criá-los às soltas, tinha necessidade de domá-lo, sempre que fosse possível amalhar as reses para a feira e outros misteres³⁹.

Em contraste, portanto, com os costumes do vaqueiro europeu, em que a vida repousa na “serenidade e candura”, os nossos vaqueiros se agitam em “entusiasmos e comoções da luta, que lhe imprime antes um cunho cinegético.”⁴⁰. Na Europa, como nos faz ver Alencar, o gado era criado em espaços reduzidos ou confinados, o que levava certa acomodação, uma lentidão, que faziam com que os cantos pastoris fossem líricos. Mesmo na Espanha, nas touradas, o boi é “encerrado em um âmbito estreito, assustado com a presença da multidão e a algazarra dos capinhas” e “não passa de um vítima a imolar.” Em síntese, o autor defende a superioridade de nossas tradições pastoris comparadas às europeias, pois elas têm vigor, energia, vivacidade, que correspondem a uma nação jovem e promissora; uma Europa cansada versus uma América pujante. Nesse sentido, os vaqueiros sertanejos são heróis, o que inexistia na Europa, cuja era mítica havia de todo definhado.

Desta forma, José de Alencar realiza as duas operações que levantamos há pouco: seleciona, em meio a uma ampla gama de manifestações populares, aquelas que atendem ao seu projeto de formação da nacionalidade, positivando a natureza e os costumes brasileiros. Sendo ainda a Europa o ponto de referência, ao redor da qual se

³⁹ ALÊNCAR, José de. *O Nosso Cancioneiro*. op. cit., p. 963.

⁴⁰ *Id.*, *Ibdem.* p. 964.

definem diferenças nacionais, comparar é outro recurso largamente utilizado pelo autor.

*Nessas cartas, o romancista anuncia: “todas essas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos.”⁴¹. E José de Alencar cumpriu sua promessa, publicando um ano depois o romance **O Sertanejo**.*

*O **Nosso Cancioneiro** alia Música e Literatura, na definição de um país grandioso, jovem, pujante, autêntico, de um passado glorioso e exemplar. Alencar tinha uma visão deveras otimista do Brasil. Em debate que travou com Pinheiro Chagas, um filólogo português, que havia afirmado as transformações por que passava o Brasil como uma decadência, ele retorquiu: “(...) ou se importa, como eu penso uma elaboração para uma florescência, questão é que o futuro decidirá”. E continua: “Sempre direi que seria uma aberração de todas as leis morais, que a pujante civilização brasileira, com todos os elementos de força e grandeza, não aperfeiçoasse o instrumento das idéias, a língua”⁴².*

Considerações Finais

Retomando a palestra de Capistrano de Abreu, vemos que o autor não tem o mesmo otimismo do escritor messejanense. Em sua análise sobre a literatura brasileira contemporânea, o Abreu se põe a falar de Música e de dança. Acompanhemos o seu pensamento sobre a importância do conto popular para a cultura brasileira:

A sua combinação com a dança tendeu a desenvolvê-la e a tornar o samba uma das mais fiéis expressões do povo brasileiro. Com efeito, o samba pertence-nos

⁴¹ *Id., Ibidem.* p. 962.

⁴² *ALÊNCAR, José de. Pós-Escrito. In: _____ . Iracema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 171.*

como os jogos olímpicos à Hélade e os gladiadores a Roma. Examinai-o, estudaí-o com simpatia, e vereis quanta luz se projeta sobre o caráter nacional os sons melancólicos da viola, a inspiração cismarenta do cantor, as danças ora tristonhas, ora indolentes, o ressumbrando no calambuchado do baião e no sapateado do pesqueiro um não sei quê de vertiginoso e exaltado. Indolente e exaltado, melancólico e nervoso, eis o povo brasileiro...⁴³.

A passagem demonstra que a visão romântica ufanista de Alencar ia perdendo terreno para outra, inspirada então no positivismo e nas idéias racialistas que iam tomando conta do pensamento social brasileiro. Araripe Júnior, um dos principais expositores do naturalismo no Brasil, subiu a serra da Aratanha e simplesmente constatou que aquelas poesias épicas analisadas por Alencar não existiam mais⁴⁴. Não se justificava, portanto, esse entusiasmo fantasioso de nosso maior romântico.

As décadas posteriores foram marcadas por um acinzentado pessimismo quanto ao caráter do povo brasileiro e as suas manifestações culturais. A Música, a dança, a Literatura apenas reiteravam as idéias raciais evolucionistas, que viam na mestiçagem brasileira o sinal de uma cultura degenerada, voluptuosa, bárbara, incivilizada. Isso, é claro, com raras exceções⁴⁵. O Brasil teve que esperar um bom tempo, pelo menos até a década de 1920, para que o otimismo dos românticos se tornasse hegemônico no pensamento social. A partir dali, o povo e sua cultura passaram a ser novamente valorizados como um traço positivo de nossa personalidade.

⁴³ ABREU, Capistrano de. op. cit., p. 68.

⁴⁴ ARARIPE JÚNIOR, T. "Cantos Populares do Ceará". In: JÚNIOR, T.A. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Org. Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. V. I.

⁴⁵ Em estudo sobre as representações do negro na literatura, de 1890 a 1920, as historiadoras Martha Abreu e Carolina Dantas identificaram alguns autores que viam com certa positividade a influência da raça negra e indígena na cultura brasileira, dentre eles Mello Moraes Filho. ABREU, Martha e DANTAS, Carolina Vianna. "Música Popular, Folclore e Nação no Brasil (1890-1920)". In: CARVALHO, José Murilo de (org.). *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.