

A LITERATURA ORAL A PARTIR DO SISTEMA LITERÁRIO DE CANDIDO: UMA LEITURA DO REGIONALISMO NO SERTÃO

Daniel Castello Branco Ciarlini

Universidade Estadual do Piauí

RESUMO: Discute-se aqui o sistema literário proposto por Antonio Candido. A ideia é ampliar o entendimento do esquema teórico em aplicação à literatura oral, em especial aquela manifestada no nordeste brasileiro e, mais especificamente, no sertão. A partir disso, busca-se compreender como se forma a teia de sentidos do regionalismo nesse espaço, materializado, sobretudo, em fabulações e registros colhidos da cultura oral (refletida no folclore) e reunidos nos mais diferentes suportes e gêneros literários. O percurso metodológico evidencia a importância da oralidade em debate com a cultura grafocêntrica. A fundamentação histórica tem como recorte o século XIX e parte do século XX. A hipótese defendida é que uma abertura para esse ponto de vista nos estudos literários brasileiros favoreça outras leituras da história da literatura no Brasil, país que, ao enfrentar até metade dos novecentos índices elevados de analfabetismo, conservou na memória coletiva as bases de uma complexa identidade e uma rica manifestação cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Sistema literário; Literatura oral; Regionalismo no sertão.

ABSTRACT: We discuss here the literary system proposed by Antonio Candido. The idea is to broaden the understanding of the theoretical scheme in application to oral literature, especially that manifested in northeastern Brazil and, more specifically, in the hinterland. From this, we seek to understand how the web of regionalism meanings is formed in this space, materialized, mainly, in fabulations and records collected from oral culture (reflected in folklore) and gathered in the most different supports and literary genres. The methodological path highlights the importance of orality in debate with the graphocentric culture. The historical documentation found goes from the nineteenth century to part of the twentieth. The hypothesis defended is that an opening to this point of view in Brazilian literary studies favors

other readings of the history of literature in Brazil, a country that, when facing up to half of the 900s high illiteracy rates, retained in the collective memory the bases of a complex identity and a rich cultural manifestation.

KEYWORDS: Literary system; Oral literature; Regionalism in the hinterland.

Este texto tem como ponto de partida o ensaio introdutório “Literatura como sistema”, do livro *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Candido. A ideia não é reafirmar ou traduzir o sistema literário, em acepção gráfica, a um espaço geográfico específico, mas abordar o problema a partir de um esquema que contemple não somente a cultura letrada como também aquela advinda da tradição popular, manifestadamente oral.

Como toda hipótese que parte de um esquema previamente construído, o que se propõe aqui exige adaptação. Na cultura do sertão nordestino, por exemplo, onde muitas narrativas e poesias antecedem e/ou coexistem com o grafismo, o postulado da “continuidade ininterrupta de obras e autores” não parece ter o mesmo sentido lógico de uma tomada de consciência, porque resulta da peculiar relação do homem com o seu meio, da qual se origina o *fato folclórico* – síntese de uma memória coletiva e de um processo de comunicação. Essa circunstância seria fruto de um procedimento imanente e residiria na origem de muitas literaturas, inclusive europeias, bastante lembrar as sagas, os mitos, os contos populares, as lendas e, para não recuar tanto, o gênero cordel, tradução mais clara do artifício de transcrição e transformação do relato oral em registro escrito. Nessa conjuntura de pensamento, aponta Eleazar Meletínski¹ o mito como pré-história da literatura, alinhado a Giambattista Vico², que, no século XVIII, entendia a língua poética advir da fabulação mítica. No século seguinte este raciocínio encontra ressonância em Friedrich Schelling³, para quem o mito era um material primordial não apenas à poesia, mas a todas as artes.

¹ Ref. *El mito*: mito y folclore.

² Ref. *Ciencia nueva*.

³ Ref. *Filosofía del arte*.

No Brasil, Afonso Arinos e Basílio de Magalhães também contribuíram para elucidar os vínculos entre mito e lenda, componentes de um folclore ou literatura popular. Na visão do primeiro pesquisador, o mito, além de pré-cristão, é constituído por narrativas maravilhosas motivadas por deuses e heróis, enquanto a lenda, que também lida com o elemento sobrenatural, não seria estranha à religiosidade cristã, daí que “um estudo cuidadoso e sério da lenda e do mito seria o mesmo que o das religiões ou das crenças do homem” (Arinos, 1917: 4). Basílio de Magalhães, ao rever essa discussão, discorre que “do mito, – transfiguração dos seres e fenômenos naturais em corpos inaturais e forças sobrenaturais, *totens* e *tabus*, pelo eu *projetivo* do homem inculto, – foi que se geraram as lendas, os contos, e as fábulas da tradição popular” (Magalhães, 2019: 67). Haveria nos mitos “formas orais padrão”, como quer Jack Goody, ao entender ainda que às mitologias pertençam as crenças no sobrenatural, “derivadas de uma multiplicidade de fontes e reconstruídas pelo observador” (Goody, 2009: 45).

Sensível às narrativas advindas da oralidade, a estrutura do pensamento de Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1957), pode ser definida pelos modos e gêneros literários. A partir daí, ele compreende a ficção como um gênero literário caracterizado pela peculiar circunstância da palavra impressa, o que se diferencia do *Epos*, do lírico e do dramático. A síntese desse pensamento desdobra-se distante da centralidade escrita, ao compreender que “nenhuma sociedade humana é tão primitiva que não tenha alguma espécie de literatura” (Frye, 2017: 33). Foi o que também concluiu Sílvio Romero (1888: 183): “todos os homens, em todos os tempos e climas, poetaram e cantaram”. Há nessa constatação o reconhecimento de que: “o único problema é que a literatura primitiva não chegou ainda a distinguir-se dos outros aspectos da vida: ainda está incrustada na religião, na magia e nas cerimônias sociais” (Frye, 2017: 33). A discussão, pautada em princípios filosóficos ou mesmo antropológicos, é longa e concorre para o entendimento que sua base narrativa, embora transmitida oralmente, fundamentou não somente o exercício literário escrito como também toda uma linguagem artística e, por essa razão, merece ser revisitada.

A hipótese que motiva este trabalho se depara com alguns problemas de ordem prática e discursiva. Se em grande medida o texto de Candido permite uma abertura para a manifestação oral, em um ponto específico ele demonstra o fechamento da tese à cultura grafocêntrica ao inferir o termo “obras”. Embora seja possível ampliar o vocábulo para “trabalho realizado” ou “a realizar”, aplicado à literatura o termo é mais objetivo e se refere a um “texto escrito” ou a uma “totalidade de produção”. Partindo disso, a “continuidade ininterrupta de obras”, relacionada à ideia de tradição, indicaria de modo vestigial a existência do *classicus scriptor*, como apontava Aulo Gélcio em sua *Noctes atticae*, ou seja, o escritor de excelência e, deste modo, modelar – o que parece mesmo ser o intuito final da tese e de outros ensaios que o crítico brasileiro publica *a posteriori*. Afinal no registro oral a ideia de autoria ou modelo desaparecem, embora operem, consciente ou inconscientemente, a partir de estruturas arquetípicas.

Para Luís Augusto Fischer, duas razões estariam por trás de o principal livro de Candido não contemplar o sertão, centrando-se basicamente na produção escrita e no eixo Rio-São Paulo: “o sertão não produzira, até 1950, uma literatura suficientemente vigorosa; pior que isso: o mundo do sertão é o mundo da tradição oral, e não da palavra escrita, considerando o período todo, desde o século XVI” (Fischer, 2011: 64), e mais,

sendo o objeto de Candido a literatura (poderíamos dizer, para ênfase, literatura culta), é óbvio e fatal que seja ela compreendida em termos adequados, como uma forma artística e uma prática social marcadamente urbanas, cultas, letradas, ocidentais, exigentes, tendencialmente sem importar a marca do lugar específico (Fischer, 2011: 66).

Fischer problematiza o que Paul Zumthor compreende das sociedades que atingiram o estágio de constituição do Estado, originando uma bipolaridade no campo cultural, responsável por “tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas” (Zumthor, 1997: 23). Dessas adviria, a partir do século XVIII, “no plano dos conhecimentos, das mentalidades, do gosto, da arte de viver e das retóricas, um total divórcio entre a classe dirigente e as demais” (Idem). Não por acaso, guiada por esse tipo de estrutura, “a história da literatura elabora uma narrativa que nasce no bojo da política, e não da arte” (Zilberman, 2001: 37).

Ao se tomar a literatura em acepção grafocêntrica, herdeira da hegemonia cultural, o nordeste brasileiro, sobretudo a porção sertaneja (a partir do século XIX), não concorre com os centros de poder e de educação formal, embora parte significativa dos escritores desses mesmos centros, da República Velha ao Estado Novo, tenha advindo do Nordeste⁴. A equação, no entanto, sofre transformações ao se acrescentar a literatura oral, que conta tanto com trabalhos narrados e poéticos (colecionados em antologias e cancioneiros), como com estudos e ensaios iniciados nas últimas décadas oitocentistas. Esse dado merece ser avaliado de modo a contrapor o discurso que desconsidera na manifestação oral o seu estatuto de *literário* – expressão esta que, no olhar de Paul Zumthor, é “vibrante de conotações acumuladas há dois séculos: referência a uma Instituição, a um sistema de valores especializados, etnocêntricos e culturalmente imperialistas” (1997: 25). Logo, seria o caso de se pensar em dois modos de expressão literária de uma mesma língua, que, em medida proeminente, podem ser estudados como correlatos ou distintos, evidenciando, nesse possível levantamento, uma contribuição interpretativa da história da literatura no Brasil. Afinal, a literatura oral parece estar fincada em uma estrutura diferente da literatura escrita, a começar com o problemático conceito de autoria ou de tradição.

Ademais, seus públicos não seriam, em princípio e em tese, os mesmos, como já notava Afrânio Peixoto ao entender essa circunstância motivada pela difícil comunicação que havia entre as regiões brasileiras: “a poesia popular, as artes coletivas em geral, têm os seus devotos ou amantes apaixonados que não são fáceis de contentar, quando o mais reverente critério psicológico as pretende analisar”, afinal, “é do povo – é sagrado, inatingível, inigualável, único” (Peixoto, 1919: 8-9), e adiante, “a poesia popular sê-lo já, não porque vem do povo, mas porque é criada para o povo, e por ele, se o mereceu, foi adotada” (Idem:12). Parecia também ter isso em vista José Leão, quando em *Aves da arribação* reconheceu: “tivemos em vista escrever para os nossos comprovincianos, a quem oferecemos o nosso trabalho que é mais um novo esforço

⁴ É o que se conclui a partir do *corpus* de autores levantado em três diferentes fontes e tempos: *O momento literário* (1905), de João do Rio, *Estrutura social da república das letras* (1973), de Machado Neto, e *Intelectuais à brasileira* (2001), de Sergio Miceli. Dos 107 nomes levantados, 49 advinham do Sudeste, 47 do Nordeste, 8 do Sul, 2 do Norte e 1 do Centro-Oeste. Dois ou três nomes ficaram fora dessa conta, devido à impossibilidade de identificação da origem ou mesmo do nome citado – dados possivelmente perdidos no tempo.

tentado no campo estéril para nós das letras pátrias” (Leão, 1877: 12). *Aves de arribação*, necessário destacar, é um livro que coleciona imagens colhidas na memória do escritor – de suas experiências de juventude no sertão potiguar⁵. As observações dos dois escritores nordestinos reforçam o entendimento de duas manifestações distintas e, conseqüentemente, dois modos de recepção dos produtos simbólicos de uma mesma língua. O que leva a entender que a escrita não é condição essencial para a disposição e o valor literários, seu registro em uma plataforma é somente isto, uma maneira de registro e transmissão, um modo de memória artificial, como quer Le Goff, diferente das porções analfabetas ou ágrafas, que para isso dispõem dos “homens-memória”, aedos do povo, para os quais a transmissão é vocalizada e “a poesia, identificada com a memória, faz desta um saber e mesmo uma sabedoria, uma *sophia*” (Le Goff, 2003: 434).

Se “a escrita toma forma no privado” (Goody, 2009: 49), reconhece-se aqui outra diferença entre as duas manifestações: a literatura oral, por ser vocalizada, é parte de um rito que, muitas vezes, envolve cantoria e dança e, ao congregar, age como veículo de sociabilidade, por um lado atrelado ao efêmero ou ao instante (é o caso das formas do repente e do desafio); por outro, à tradição, quando remete aos relatos de vária ordem, como as lendas ou as histórias de assombração – e nesta ordem estabelecem gradações que as aproximam da realidade. A literatura escrita, por sua vez, somente alcança o mesmo status quando emula a vocalização, “como se fazia antigamente na casa de um letrado local para ouvi-lo ler um livro” (Zumthor, 1997: 31).

Historicamente, a sociabilidade provocada pela literatura já se encontrava na primeira época da literatura portuguesa, que tinha como principal meio de transmissão de cultura os jograis e não os pregadores eclesiásticos. Notória a importância da tradição e da transmissão oral na constituição das narrativas e dos cantos, cujas funcionalidades, porque relacionadas à fala e à audição, implicavam adaptações estéticas advindas naturalmente desse meio. Conseqüente aos problemas estéticos levados para a produção, com técnicas que estavam relacionadas ao mundo coloquial que tinha, por sua própria

⁵ Circunstância congênere a Júlio Campina (pseudônimo de Luís Tenório Cavalcanti de Albuquerque), quando produziu *Subsídio ao folclore brasileiro* (1897).

formação, a “literatura” como instrução e lazer. É o que indica os circunstanciais paralelismos, ou mesmo os dobres e os mardobres. O uso dos estribilhos também é uma constante nessa época, outro forte vestígio de que o “ato literário” não era um exercício solitário, mas produto de um coletivo que tanto criava as composições como as recepcionava. Aponta-se ainda a predominância dos modismos orais nos cantares de gesta, de origem francesa, que coexistem ao período do trovadorismo e apresentavam estrutura dialógica – algo ainda persistente em muitos gêneros literários orais do sertão nordestino.

Portanto, o caráter comunal da literatura oral, sobretudo na poesia, pode ser sondado a partir de marcas, traços conservados quando da transcrição gráfica: além dos referidos, há indicativos como rimas, o verso ou as quadras, que encerram ritmo, musicalidade e remetem à mnemonia. Cada conjunto de versos poderia estar ligado a escolhas discursivas e procedimentos estilísticos ou temáticos, mas uma análise nesse sentido envolve uma abordagem não contemplada neste estudo.

Ao mesmo tempo, seria valioso pensar o papel dos escritores que transpõem a narrativa oral para escrita e até que ponto uma e outra manifestação estabelecem ou estabeleceram relação. Afinal, tanto em um sentido quanto em outro, os ecos reverberados de cada tipo parecem ter chegado a seus polos “contrários” de maneira enviesada, ou seja, diluídos no imaginário, na fabulação ou no lirismo de seus produtores. Nesse intercâmbio, não apenas mudanças são operadas no imaginário, como também no campo estético:

a linha que separa oralidade e escrita, no âmbito da poesia sertaneja, varia muito, tendendo não raro a deslocar-se imperceptivelmente. A oralidade influencia a escrita, mas a escrita (e a leitura) de fato contribuíram na transformação das antigas tradições das narrativas orais (Pereira, 2017: 148).

Para Sílvia Romero, as variações de uma mesma composição popular são índices das experiências de diferentes sociedades, por essa razão, avaliá-las parte de um interesse “etnográfico, e que para esse fim o mais apreciável são as *variantes* de um mesmo canto, porque são elas que nos habilitam a conhecer como cada população *modificou, adaptou ao seu meio* a lição *primitiva*” (Romero, 1888: 152).

As alterações dessas duas ordens (imaginária e estética) também foram identificadas por Afrânio Peixoto, que entendeu o processo como próprio da poesia popular, mecanismo natural da transmissão de um relato anônimo, em contraste ao que chamou “poesia artificial”, ou seja, a que se subordina à autoria:

a obra do autor anônimo encontrará quem a adultere ou corrija e passará adiante modificada, nem sempre para melhor, muitas vezes mais aperfeiçoada, talvez mesmo conseguida a perfeição. Para isso, porém, para sofrer esse trato, de carinho e, não raro, por ele, de corrupção ou de afinamento, é necessário que os sentimentos, as ideias e as expressões e rimas em que foram vasadas estejam ao alcance do gosto e do entendimento do povo (Peixoto, 1919: 12).

Nesse processo sincrônico é depreendido um mecanismo que retira da produção oral, mnemônica, o que parece comum ao registro escrito: a condição estanque. A literatura de cordel, que originalmente no nordeste brasileiro se encaixa ao universo “iletrado”, pertence ao limiar de transformações e é um gênero que, a serviço do folclore, atua como codificador, em especial ao subordinar seu produto às narrativas orais (ligadas à *tradição* oral). Conquanto sua forma resulte em um trabalho escrito e sua difusão ocorra de maneira mecânica – o que não impede compartilhamento oral e, por essa razão, pertença ao folclórico (via *transmissão* oral)⁶ – pode ainda carregar intertextos que atravessaram as fronteiras nacionais. Logo, esse gênero atende às mais distintas estruturas de preservação da memória, tanto a oral quanto a escrita. Acresce-se que a sua condição original de folheto não permitiu a muitos trabalhos enfeixados o reconhecimento ou a audiência frente ao livro; e, como muitos jornais, seus produtos se perdessem devido à fragilidade do material confeccionado, especialmente os produzidos no século XIX, de que se tem notícia por críticos como Sílvio Romero, em seus *Estudos da literatura popular no Brasil* (1888).

A relação entre os modos escrito e oral pode também ser identificada em vários trabalhos da literatura escrita que referenciam, desde o período oitocentista, as manifestações da literatura oral (a começar por dois romances de Franklin Távora, *O cabeleira*, de 1876, e *O matuto*, de 1878) e incorporam em seus enredos costumes sertanejos de congregação da poesia e música em rodas de fogueira com cantoria, ao

⁶ A diferenciação *tradição* oral e *transmissão* oral foi proposta por Paul Zumthor (1997).

som de violas e violões, e, em momentos mais sóbrios, de contação de histórias assombrosas. No sertão, esse tipo de sociabilidade ocorria com maior frequência nos tempos de festejo das vaquejadas, culminância das épocas do ano em que ocorria a expansão da vaqueirama – partilha do gado e abertura dos negócios pastoris.

Assim como os cancioneros medievais, os cancioneros da literatura oral brasileira são vestígios de um universo inexplorado e de pouco registro. Como consequência de seu formato mnemônico de compartilhamento, conclui-se que uma narrativa ou uma canção, em circunstâncias de oralidade, inevitavelmente se transformam no tempo, nos grupos sociais e nos espaços, de modo a incorporar, horizontalmente, novos conteúdos, e, verticalmente, variações – aqui residiria um dos mais claros indícios de sua tradição e, conseqüentemente, a sua complexidade classificatória. Esse problema levou Zumthor a observar a difícil organização das manifestações literárias orais em gêneros, como ocorre aos textos escritos, pautados na imanência textual: “na literatura oral, os ‘gêneros’, quaisquer que sejam, apresentam uma convencionalidade particular, necessária ao funcionamento da comunicação: as suas marcas se encontram tanto, ou mais, na situação do que no texto” (Zumthor, 1997: 50), daí a atenção reservada à *performance*.

As peculiaridades da literatura oral, que sintetizaram sua multiplicidade e riqueza, passaram pela observação de Basílio de Magalhães, quando, em 1928, destacou que “filão riquíssimo de mitos e de lendas não é o que nos falta. Faltam-nos, sim, muitos e bons brasileiros que o explorem”, e enveredando por uma tomada de posição do marginal frente ao canônico, “falta-nos, enfim, quem prefira a prata de casa ao ouro (ou ouropel) alheio” (Magalhães, 2019: 87), crítica esta que parece reverberar uma queixa de Sílvio Romero: “a literatura nacional ainda é muito pobre de trabalhos críticos sobre a nossa poesia e contos populares” (1888: 40), por isso, “a poesia brasileira, se pretende ser alguma coisa de vivido e real, deve voltar a beber na fonte popular” (Idem: 341).

Para o crítico sergipano, diferente de algumas nações europeias que deram atenção a tal matéria ainda no romantismo, como a Alemanha e a Itália, o Brasil, até a

década de 1870⁷, devia estudo e investigação a respeito das canções e das lendas populares. Fato sensivelmente modificado quando aparece, em 1873, o ensaio “A poesia popular brasileira”, escrito pelo maranhense Celso de Magalhães e publicado ao longo de 10 edições do jornal pernambucano *O Trabalho*. Longe de fazer justiça à riqueza multicultural e multiétnica do Brasil, esse trabalho ainda estava preso aos preconceitos de “raça”. Aspecto ecoado em Sílvia Romero, quando, em vários ensaios, o sergipano diferenciou as raças em “superiores” e “inferiores”, e nisso o impacto de suas influências na poesia popular brasileira.

A constituição dos dois modos de produção literária que aqui se tem tratado pode ter fundamento no isolamento geográfico e na centralização econômica. Enquanto os centros, em suas porções litorâneas, estabeleciam contatos com as metrópoles europeias, em um intercâmbio comercial e cultural que imprimia aos núcleos sociais o ar de modernidade, as porções mais afastadas e/ou situadas no interior se mantinham presas a uma estrutura tradicional, paternalista e de costumes rústicos. Do primeiro caso adviriam produções literárias alinhadas aos ditames europeus, sobretudo franceses; do segundo, inspiradas no caldo multiétnico que, desde a colonização, traduz o perfil brasileiro:

É no interior do país, no seio das classes rústicas, longe do bulício convencional e cerimonioso das grandes cidades, – onde mais intensamente floresce a poesia popular. Quem se internar no sertão do Brasil verá, na razão direta da distância dos grandes centros populosos, expandir-se a alma do povo em expressões rítmicas de um cunho poético espontâneo, subitâneo, flagrante (Góes, 1916: 22).

Desconfiava desses dois universos literários, e seus consequentes influxos culturais, José Leão. Ao analisar os desdobramentos da literatura brasileira em busca de seu caráter nacional, o escritor, nos findos anos de 1870, compreendeu, com certo ar antilusitano, a multiplicidade que ditaria as letras do país no futuro: “é nossa humilde opinião que de todos esses elementos heterogêneos, o nacional, o estrangeiro, o americano, etc., há de surgir no futuro a unidade das nossas criações literárias,

⁷ Até essa data, Sílvia Romero informa, citando autores que se esforçaram nessa matéria: “podemos dizer que conhecemos os produtos de quase todas as províncias. Celso de Magalhães estudou o Maranhão, Pernambuco e Bahia; José de Alencar e Araripe Júnior o Ceará; Couto de Magalhães São Paulo, Minas, Goiás, Mato Grosso, e Pará; J. A. de Freitas o Maranhão; Koseritz o Rio Grande do Sul; e nós Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia e Rio de Janeiro” (Romero, 1888: 207).

caracterizadas por um cunho verdadeiramente brasileiro” (Leão, 1877: 15). Essa realidade, reafirmada por Romero em 1888⁸ como “genuíno nacional”, para Carlos Góes deu luz a um modo específico de produção literária, que o folclorista carioca compreendeu como fundamento da “poesia popular”, onde se encontram trovas, modinhas, lundus⁹ e outros gêneros subordinados à auditividade: “a poesia popular, a par das lendas, dos costumes, das abusões, da gíria, sendo um dos muitos esgalhos desse tronco anoso que é o folclore – é uma das faces através da qual se pode perquirir o tipo étnico de um povo” (Góes, 1921: 8), e mais,

Está verificado que o nosso folclore é um amálgama dos ritos e tradições das três raças em que se fundiu a nossa nacionalidade: o português, representativo do colonizador de antanho, do forasteiro que varava os nossos sertões, sequioso de conquista, de ambição e de lucro; o aborígine, representativo do autóctone, do homem pristino da região que estava sendo desbravada pela Civilização; o africano, representativo do braço escravo, do elemento jungido à cultura forçada da gleba e da leira (Góes, 1921: 8).

Basílio de Magalhães, em *O Folclore no Brasil* (1928), teve cuidado em registrar, por meio dos muitos trabalhos e coletâneas de cunho folclórico e popular, esse percurso, construído, sobretudo, por produções anônimas, advindas da oralidade do sertão brasileiro – atenção, iniciada no período oitocentista, que ganhou corpo ao longo das primeiras décadas do século XX. Tal aspecto demonstra o crescente interesse do país, de uma ponta a outra, pelos trabalhos que expressavam um tipo de tradição enraizada na oralidade. Apesar de o levantamento de Magalhães contemplar variadas regiões brasileiras, este ensaio elencará os trabalhos concernentes à porção “nortista”, mais precisamente o Nordeste. E para organizar a visada, a tabela a seguir divide a região em zonas extemporâneas à publicação do livro: Zona da Mata (que costuma ser a mais valorizada em termos literários) e Sertão. Acrescentam-se ainda títulos não contemplados pelo folclorista. Os trabalhos, por conseguinte, contemplam produções predominantemente anônimas, colhidas por organizadores ou vinculadas às sub-regiões nordestinas:

⁸ Ref. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*.

⁹ Segundo pesquisa realizada por Sílvia Romero, muitas canções originadas desses gêneros, como a modinha, “têm origem individual, mas de que as massas se apossaram” (Romero, 1888: 39), e, por essa razão, ganham o estatuto de anônimas.

ANO	TÍTULO	AUTOR/ORGANIZADOR	SUB-REGIÃO
1861	<i>A Porangaba</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1865	<i>Lendas e canções populares</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1872	<i>Lira cearense</i>	Juvenal Galeno	Sertão
1873	“A poesia popular brasileira”★	Celso de Magalhães	-
1874	“Nosso cancioneiro”★	José de Alencar	Sertão
1877	<i>Aves de arribação</i>	José Leão	Sertão
1881	<i>A lira sertaneja</i>	Hermínio Castelo Branco	Sertão
1883	<i>Cantos populares do Brasil</i>	Sílvio Romero	Sertão e Zona da Mata
1883	<i>Contos populares do Brasil</i>	Sílvio Romero	Sertão e Zona da Mata
1884	<i>Lendas e superstições do norte do Brasil</i>	João Alfredo de Freitas	Sertão
1884	<i>Mitos e poemas</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1885	<i>Festas e tradições populares do Brasil</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1885	<i>Cancioneiro dos ciganos</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1888	<i>Festas populares do Brasil</i>	Melo Moraes Filho	Zona da Mata
1888	<i>Estudos sobre a poesia popular do Brasil</i>	Sílvio Romero	-
1897	<i>Subsídio ao folclore brasileiro</i>	Júlio Campina	Sertão
1897	<i>Perfis sertanejos</i>	José Carvalho	Sertão
1903	<i>Cancioneiro do Norte</i>	J. Rodrigues de Carvalho	Sertão
1907	<i>Trovas populares – Conferências literárias</i>	Osório Duque-Estrada	-
1908	<i>Folclore pernambucano</i>	Francisco A. Pereira da Costa	Sertão e Zona da Mata
1913	<i>Lira rústica</i>	Rodolfo Teófilo	Sertão
1916	<i>Mil quadras populares brasileiras</i>	Carlos Góes	Sertão

1916	<i>Cantigas das crianças e do povo</i>	Alexina de Magalhães Pinto	-
1917	<i>Lendas e tradições brasileiras</i>	Afonso Arinos	Sertão e Zona da Mata
1919	<i>Trovas populares brasileiras</i>	Afrânio Peixoto	Sertão
1921	<i>Ao som da viola</i>	Gustavo Barroso	Sertão
1921	<i>Cantadores</i>	Leonardo Motta	Sertão
1923	<i>O sertão e o mundo</i>	Gustavo Barroso	Sertão
1925	<i>Violeiros do Norte</i>	Leonardo Motta	Sertão
1925	<i>Glosas sertanejas</i>	Luís Dantas Quezada	Sertão
1929	<i>Cantadores e poetas populares</i>	Francisco das Chagas Batista	Sertão
1939	<i>Vaqueiros e cantadores</i>	Luís da Câmara Cascudo	Sertão
1947	<i>A poesia e os cantadores do nordeste</i>	Ruy Almeida	Sertão

* Conjunto de textos publicados em periódicos.

Muitas obras ficaram fora dessa tabela, não por omissão, mas por questão de método. A preocupação de antologistas e de escritores com os assuntos que permearam esse tipo de literatura pode ser vista a partir de duas fases: a dos cancioneiros, onde estão impressos os trabalhos anônimos; e a dos que aqui se entende como tradutores, ou seja, escritores que produziram inspirados nas lendas e, em suas fabulações, imprimiram contribuição e marcas, retirando do texto primário (próprio da primeira fase) o anonimato. No primeiro caso, a evidência mais clara está na assinatura precedida por expressões como “coligidas por”, “organizadas por”, “reunidas por”, “coleccionadas por”; na segunda, a assinatura é marca indelével – a ela pertence, por exemplo, toda a fabulação da literatura de cordel. Há, porém, entre as duas fases, obras transicionais ou mistas, cujas definições são flutuantes e difíceis de classificar, mesmo observando as predominâncias – as vozes dos relatos autorais e anônimos se misturam, explícita ou implicitamente.

A tabela, deste modo, elenca os trabalhos que, conhecidamente, se encontram na primeira fase e no período transicional. Ela também exige algumas observações, a

começar por obras que, nesse tipo de suporte e gênero, são predominantemente do sertão brasileiro. Não é possível afirmar se essa preocupação em colher material da poesia popular encontrava força emotiva *pari passu* ao deslocamento ou à distância dos escritores de suas terras, despertando, assim, o saudosismo romântico de outrora, como parece patente a Hermínio Castelo Branco, que estava no Amazonas, bem como a Sílvio Romero e a José Leão, quando residiam no Rio de Janeiro. Apesar de parte dos livros elencados ter sido impressa em São Paulo ou em terras cariocas, essa condição não remete ao impacto de suas recepções ou distribuições nesses grandes centros: durante a República Velha não era novidade que o parque gráfico brasileiro e as melhores casas editoriais se concentrassem na porção sudeste do país, não havendo alternativa a não ser a remessa dos manuscritos para a sua confecção¹⁰. Por outro lado, e admitindo que esses trabalhos alcançassem leitura no meio intelectual paulista ou carioca, não se pode deixar de pensar o papel desempenhado por seus autores ou organizadores para o imaginário brasileiro metropolitano acerca dos *modi vivendi* do homem do sertão, embora sem o mesmo impacto ou projeção que alcançaria mais tarde a geração de 1930.

Além disso, foram essas produções oitocentistas que ajudaram a escalar o olhar sobre a seca, apesar de essa realidade não refletir o todo do semiárido brasileiro, que ao longo da história, além de ter experimentado ciclos de sequeidão, é marcado por alternâncias climáticas com índices pluviométricos diferentes nos estados. Nesse sentido, vestigiais as palavras de José Leão sobre o sertão potiguar, onde “os ventos são irregularíssimos e contrários, dando lugar à formação dos redemunhos a que o povo

¹⁰ A título de ilustração, são listadas aqui algumas casas impressoras dos livros da tabela: *Aves de arribação* (1877), de José Leão, impresso pela Tipografia Central de Brown & Evaristo, no Rio de Janeiro; *Cantos populares do Brasil* (1883), de Sílvio Romero, impresso pela Nova Livraria Internacional, em Lisboa; *Contos populares do Brasil* (1883), de Sílvio Romero, impresso pela Nova Livraria Internacional, em Lisboa; *Cancioneiro dos ciganos* (1885), de Melo Moraes Filho, impresso pela Garnier, no Rio de Janeiro; *Festas populares do Brasil* (1888), de Melo Moraes Filho, impresso pela Garnier, no Rio de Janeiro; *Estudos sobre a poesia popular do Brasil* (1888), de Sílvio Romero, impresso pela Tipografia Laemmert & Cia, no Rio de Janeiro; *Subsídio ao folclore brasileiro* (1897), de Júlio Campina (pseudônimo de Luís Tenório Cavalcanti de Albuquerque), impresso pela Papelaria Mendes, Marques & Cia, no Rio de Janeiro; *Mil quadras populares brasileiras* (1916), de Carlos Góes, impresso pela F. Brigueit & Cia, no Rio de Janeiro; *Cantigas das crianças e do povo* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto, impresso pela Francisco Alves, no Rio de Janeiro; *Lendas e tradições brasileiras* (1917), de Afonso Arinos, impresso na Tipografia Levi, em São Paulo; *Cantadores* (1921), de Leonardo Motta, impresso pela Livraria Castilho, no Rio de Janeiro; *A poesia e os cantadores do nordeste* (1947), de Ruy Almeida, impresso pela Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro; sendo exceção, dos originais recuperados nesta pesquisa, o livro *Cantadores e poetas populares* (1929), de Francisco das Chagas Batista, impresso pela Tipografia Popular Editora, na Paraíba.

ligou tradições fantásticas e diabólicas”, e mais adiante, “as chuvas só nos visitam em uma certa época do ano e ainda assim são espaçadas, súbitas e torrenciais” (Leão, 1877: 9). A literatura no sertão (oral ou escrita) é cheia de superstições, e todas elas se vinculam ao imaginário que o sertanejo alimenta, direta ou indiretamente, de suas relações com a natureza e com os santos de sua devoção (alguns dos quais inexistentes no catolicismo): ora um rio, ora a escuridão da noite e o mato fechado de onde surgem figuras fantasmagóricas ou horripilantes, desfiguradas, ora um santo para curar males ou encontrar objetos perdidos e sacramentar um casal. Nela os elementos religioso e maravilhoso se vinculam tanto às desgraças quanto às bênçãos; seus pontos de vista se relacionam ainda aos períodos históricos e às tendências que os escritores vivenciam.

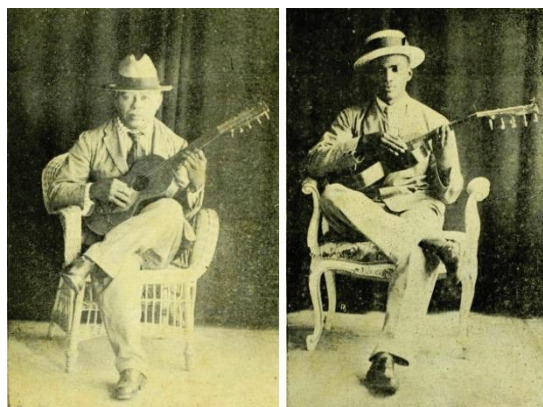
A aliança de alguns desses elementos origina lendas que permeiam uma fabulação popular desterritorializada e, às vezes, com variações verticais no enredo, todos, porém, pertencentes ao nordeste brasileiro. É o caso de narrativas que correm a bacia do rio Parnaíba, como “Jesus Cristo e os lavradores”, “Cabeça de Cuia” e “Santo Antônio de Jerumenha”. O mesmo para a bacia do rio São Francisco, como demonstra Afonso Arinos em *Lendas e tradições brasileiras* (1917).

O século XIX, portanto, ajuda a moldar o espírito dos escritores regionalistas de 1930, em especial o caráter de pesquisador. Talvez por essa razão tenha Coriolano de Medeiros afirmado, em prefácio ao livro *Cantadores e Poetas Populares* (1929), do antologista e cordelista paraibano Francisco das Chagas Batista: “Os livros dedicados ao folclore nordestino, em maioria, são de escritores que inventam folclore também. Os que se afastam desta regra não se apegam ao afã de separar o joio do trigo, ou de espantar as gralhas que infestam a poesia sertaneja” (Medeiros, 1929: 7).

Essa antologia, ao trazer dados biográficos dos autores, é também fundamental para a análise do perfil dos produtores literários populares que existiam no sertão da Paraíba. Em geral, negros (alguns dos quais escravos) ou mestiços, homens simples, pobres, sem ou de pouca instrução formal e que tinham como meio de subsistência a agricultura. Essa realidade é confirmada por Leonardo Motta que, ao identificar esse tipo humano a partir do Ceará, define os cantadores em correlação aos jograis:

cantadores são os poetas populares que perambulam pelos sertões, cantando versos próprios e alheios; mormente os que não desdenham ou temem o *desafio*, peleja intelectual em que, perante auditório ordinariamente numeroso, são postos em evidência os dotes de improvisação de dois ou mais vates matutos (Motta, 1921: 9).

O *desafio* exigia performance, muito além da recitação, como é o caso do poeta popular Bernardo Nogueira, que “gostava de glosar com um copo na mão”, afinal, “o glosador inspirava-se bebendo cachaça, como o cantador inspira-se tocando viola” (Batista, 1929: 30). A análise de Leonardo Motta também se pauta nos gêneros literários comumente utilizados, quase todos comuns a manifestações do tipo oral, pela musicalidade, facilidade de memorização e esquema rítmico: o mourão ou martelo, construídos em estrofes de seis, sete ou oito pés; a ligeira, o gabinete, o galope, a embolada, em nove por seis pés; e o quadrão, em dez pés. Versavam esses poetas populares tanto assuntos líricos quanto satíricos (geralmente em defesa de alguma acusação política, social ou jurídica), em forma de diálogos (quando atuando em desafios) ou narrativas e descrições. Tais características levaram Ria Lemaire a comparar esses trabalhos com as produções trovadorescas, não sem razão: eles igualmente se fundamentam na oralidade, apelam para a musicalidade em redondilhas, imprimem lirismo ou sátira e, em alguns casos, organizam-se em estrutura dialógica. Essa comparação foi também aludida por Noé Mendes de Oliveira, um dos importantes folcloristas piauienses da segunda metade do século XX, ao identificar a manifestação da literatura oral com um “sabor arcaico, como se o nosso mundo nordestino e sertanejo revivesse a Europa feudal de tantos séculos atrás” (Oliveira, 2016: 27).



Da esquerda para a direita, os cantadores João Melquiades Ferreira da Silva e Romano Elias da Paz
(Fonte: *Cantadores e poetas populares*, de Francisco das Chagas Batista; ano de 1929)

Ainda a respeito dos gêneros literários orais de circulação sertaneja, registra-se o levantamento realizado por Sílvio Romero em *Cantos Populares do Brasil*, que, apesar de incluir, como exceção, o Rio de Janeiro, centra na coletânea as manifestações dos estados de Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe. O trabalho está organizado em quatro partes: “Romances e Xácaras”, “Reinados e Cheganças”, “Versos gerais” e “Orações”. Dessas, apenas a primeira e a segunda são passíveis de uma melhor localização por sub-região: a primeira, predominantemente sertaneja, explora o que o autor chama “romances de vaqueiros”; a segunda, mais próxima da Zona da Mata. Quanto aos *Contos Populares do Brasil*, do mesmo autor, exploram-se narrações que permeiam os estados de Pernambuco, Sergipe, Rio de Janeiro e Pará. Segue método de divisão por origem da fábula, comum às etnias europeia, indígena, africana e mestiça.

Em seguida, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, de Melo Moraes e Filho, que, ao lançar atenção ao Nordeste, aborda manifestações da Zona da Mata, na Bahia, e discorre sobre autos, lendas e cheganças, gênero este da cultura popular, de inspiração moura, que retrata uma saga marítima; e outras espécies comuns ao sertão de Sergipe. É também de Melo Moraes Filho o *Cancioneiro dos Ciganos*, publicado em 1885. Neste livro, o escritor vincula a manifestação literária oral a um caráter mais puro da nacionalidade brasileira, sobretudo por consubstanciar o sentimento coletivo “na anonimidade: seu verso é espontâneo e musical; ele o improvisara para espancar [sic] as suas tristezas ou irradiar as suas alegrias, descrever o espetáculo maravilhoso da natureza” (Moraes Filho, 1885: 8). Mais ainda, Melo Moraes Filho demonstra consciência da relação íntima estabelecida entre a tradição oral e a musicalidade (*transmissão* oral), e nesse sentido reconhecia a “toada” como o gênero mais característico.

Tal reivindicação se funda no vínculo íntimo da oralidade com a música, na experimentação do ritmo, da poesia – relação inevitável ao universo sertanejo. É o que também reclama Coriolano de Medeiros:

o cantador além do verso próprio, da poesia própria, cria também música própria: uma completa a outra. Assim, quando aparecerá quem recolha também essas melodias sertanejas, às vezes dolentes como um soluço, às vezes ternas como um arrulho, às vezes alegres como uma réstea de sol? Quando completarão nosso folclore, juntando a palavra ritmada ao som musical? Quando

se publicarão esses motivos de que se vão indevidamente se apropriando os maestros das cidades colhendo, eles sós, resultados mais satisfatórios? A poesia nacional não deve esquecer a música nacional (Medeiros, 1929: 8).

Não por acaso, “no interior do Brasil a música, a dança e o canto integram o concerto eurrítmico das *funções*”, de tal modo, “a música é sempre ao som da viola e do violão – o dulçuroso instrumento por cujas cordas retesadas guaia e soluça de rastras a alma símplice do troveiro, como se as cordas do instrumento fossem as próprias fibras de seu coração” (Góes, 1916: 23). Música e poesia, logo, são inseparáveis – estabelece esse elo o instrumento musical que, como visto nas fotografias anteriores, pode ser a viola: “a viola é inseparável do caboclo: para onde quer que se desloque, vai com ele a viola, parte integrante de sua vida e de sua alma. A viola, a faca aparelhada e a mangoara – eis os três objetos que formam a bagagem portátil do sertanejo aventureiro e nômade” (Góes, 1916: 25). Essa afinidade é parte constitutiva do folclore nordestino, que inclui danças, autos e festas religiosas, muitos dos quais entrelaçados: “neste conjunto sempre harmônico das instituições populares, a Poesia, a Música e a Dança estão eternamente de mãos dadas como as Três Graças do grupo escultural grego” (Arinos, 1917: 4). Estaria aqui a confirmação de que, diferente da literatura escrita, a oral tem manifestação reverenciada e atuada no coletivo.

A escalada de valorização das manifestações literárias populares, iniciada no século XIX, encontra uma consciência mais clara em Afrânio Peixoto, que em 1919, ao coligir produções em *Trovas Populares Brasileiras*, evidencia a diferença entre o gênio e o povo, tomando os trabalhos deste como “maravilhosas obras-primas, de incomparável beleza, de inatingível perfeição na simplicidade, que nenhum homem seria capaz de fazer por profundo que seja o seu gênio ou delicada a sua habilidade”, afinal, o povo, seguindo o sentido romântico de Friedrich Schlegel, é “o divino artista, ignorante e espontâneo, como a terra ou o céu, inconscientes e pródigos do milagre das inflorescências e das constelações” (Peixoto, 1919: 10-11).

Leonardo Motta, subscritor de dois livros de atenção às manifestações literárias sertanejas, *Cantadores e Violeiros do Norte*, é, talvez, na primeira metade do século XX, uma das mais importantes fontes desse tipo de produção, em especial composições de desafio, narrações e descrições comuns aos cantadores do sertão. Basílio de Magalhães

interpreta essa condição *sui generis* à “vasta zona do Nordeste, onde parece que a pecuária, mais do que em outros pontos do país, propicia o duplo afã de poetas a imprimir as criações da musa sertaneja” (Magalhães, 2019: 21). Indo a fundo, chegar-se-ia a produções ainda mais recuadas que, sem dúvida, se vinculam à estrutura da literatura de cordel, a citar *A Lira Sertaneja*, de Hermínio Castelo Branco, obra publicada originalmente em 1881, e que por ter suas várias narrativas enfeixadas em livro, não se perdeu no tempo, como parte dos trabalhos nesse gênero.

Félix Aires, que estudou a poesia popular piauiense, ao analisar as ocorrências de produção e recepção de Hermínio o define como um artista do “verso espontâneo de improviso” (Aires, 1975: 20). Esse estado, tudo indica, não parece ter adormecido nas manifestações regionalistas do sertão piauiense. Assis Brasil, na introdução ao livro *A Poesia Piauiense no Século XX* (1995) acrescenta Hermes Vieira como outro importante nome no rol desses escritores advindos da cultura popular, o qual, a seu ver, representa uma síntese entre as duas culturas, oral e escrita – tendo alcançado popularidade em sua época, era também conhecido por participar em Teresina de festivais de poesia falada, vestígio da atenção dos piauienses a esse gênero eminentemente tradicional na região nordestina, muito próximo aos desafios de viola e protagonizados pelos cantadores de repente.

Com esses dados, que marcam o tipo de tradição que caracteriza a literatura oral no sertão, é possível retornar ao sistema literário de Candido e problematizá-lo, no sentido de abrir seus horizontes teóricos. Apesar de a ideia do crítico centralizar o esquema à visada do literário enquanto manifestação escrita, alguns pontos inferidos do ensaio introdutório de *Formação da Literatura Brasileira* devem ser levados em conta, posto a estrutura se manter em suspensão e permitir a aplicabilidade da tese às manifestações da literatura oral. Afinal, além de a oralidade anteceder o registro escrito, quando este surge, com ele se entrecruza¹¹, tendo como veículo de transmissão a voz. Esse entendimento foi matéria para Zumthor em análise às manifestações medievais: “a

¹¹ Antônio José Saraiva e Óscar Lopes (1976, p. 728) dão uma ideia de tal entrecruzamento quando, em uma síntese a respeito das condições gerais do romantismo europeu no século XIX, afirmam que “o público popular, não alfabetizado, também se beneficia da imprensa, visto que certas obras, como é o caso do *Quixote* de Cervantes, se liam oralmente em círculos de ouvintes”.

voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força do nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’” (Zumthor, 1993: 9). Válidos, portanto, dois questionamentos levantados por Silviano Santiago ao discutir identidade e regionalismo: “será que só se pode fazer e pensar literatura valendo-se das línguas escritas que compõem o todo da tradição ocidental? A literatura da tradição escrita não deveria ser mais permeável às manifestações da tradição oral, e vice-versa? ” (Santiago, 2004: 97).

A ideia de obra como produto eminentemente escrito e impresso parece ser tomada de maneira muito parcial, principalmente quando analisada a circunstância oralizada dos gêneros literários fundantes, o que ajuda a explicar, ainda outra vez, a distinção empregada por Frye para a “ficção”. O esquema de Candido, embora aparente centralidade no registro escrito, é, em sua essência, aberto para o entendimento do caráter mnemônico da manifestação literária oralizada. Não por acaso, a ideia de sistema literário em muito dialoga com o juízo que a sociologia aplica ao processo de comunicação inter-humana, no caso, expressiva, de onde o estudioso se fundamenta para o entendimento da obra literária (enquanto arte) como um sistema simbólico: “todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicado, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito” (Candido, 2010: 31).

Trazendo mais uma vez Zumthor para o entendimento, seria o caso de pensar no sertão do século XIX a existência do segundo tipo de oralidade, dos três pensados pelo estudioso, ou seja, a oralidade mista, que coexiste com a escritura – daí a sua tradução em códigos linguísticos. Fala-se aqui, com certa insistência, na tradução da oralidade para o regime escrito, como tese para a formação de muitos textos, afinal, “a matéria-prima da literatura não é só a linguagem escrita, mas também a linguagem oral” (Silva; Peruzzo, 2019: 519). Esse juízo, aliás, encontra solidez no segundo tipo de oralidade anteriormente explanada:

no interior de uma sociedade que conhece a escritura, todo texto poético, na medida em que visa a ser transmitido a um público, é forçosamente submetido à condição seguinte: *cada uma* das cinco operações que constituem sua história (a produção, a comunicação, a recepção, a conservação e a repetição) realiza-se seja por via sensorial, oral-auditiva, seja por uma inscrição

oferecida à percepção visual, seja – mais raramente – por esses dois procedimentos conjuntamente (Zumthor, 1993: 19).

Nota-se que as cinco operações elencadas por Zumthor se relacionam ao sistema proposto por Candido, a “produção” (aos “produtores”), “a comunicação” (ao “veículo de transmissão”), a “recepção” (aos “receptores”) e a “conservação” e a “repetição” (à ideia de “tradição” e de “continuidade”). Assim, retomando o raciocínio do crítico brasileiro, para a formação de um sistema literário é necessário, antes de tudo, a inter-relação de três fatores, quais sejam: “produtores, mais ou menos conscientes de seu papel”, um veículo transmissor e “receptores, formando diferentes públicos” – e o problema, como dito, se mostra em aberto justamente na escolha das palavras. Candido fala em “produtores” e não em “escritores”, e mais adiante acrescenta, “mais ou menos conscientes de seu papel”. O entendimento da literatura brasileira hoje não deve excluir o papel histórico que a tradição ou mesmo a transmissão oral legaram ao objeto escrito, como observa Luís Augusto Fischer ao repensar, dentro da concepção de artes de palavra, manifestações que não advêm necessariamente da escrita tradicional, mas que trabalham com a letra, dentre as quais a canção, “modalidade artística semiliterária (e semimusical) de alto impacto (especialmente em populações de poucas letras, como é o caso do Brasil)” (Fischer, 2015: 63).

A partir disso, é possível, sim, lançar luz acerca de duas importantes fases ou momentos que configuram a cultura narrativa ou poética em um dado espaço: uma oral e outra escrita, embora as duas nem sempre se apresentem consequentes. Enquanto coexistentes – resultando incompreensões e comparações infrutíferas pautadas em julgamentos de valor –, foram identificadas por Luís da Câmara Cascudo, quando em sua *Literatura Oral no Brasil*, reconheceu o apagamento da literatura oral nas histórias da literatura:

ao lado daquele mundo de clássicos, românticos, naturalistas, independentes, digladiando-se, discutindo, cientes da atenção fixa do auditório, outra literatura, sem nome em sua antiguidade, viva e sonora, alimentada pelas fontes perpétuas da imaginação, colaboradora da criação primitiva, com seus gêneros, espécies, finalidades, vibração e movimento, continua, rumorosa e eterna, ignorada e teimosa, como rio na solidão e cachoeira no meio do mato (Cascudo, 2006: 25).

Seriam os escritores desse primeiro tipo abordado por Cascudo o que Graciliano Ramos, em crônica alusiva datada de 1937, chamou “donos da literatura”, “figurões que se tornaram, com habilidade, proprietários da literatura nacional”, e mais adiante, os que “formam um pequeno sindicato que representa a inteligência indígena lá fora” (Ramos, 2015:138). A visão do romancista alagoano mantém vínculos com a do folclorista potiguar, em especial quando aquele diferencia as duas manifestações e lança dados de suas conseqüentes recepções no interior de Alagoas, que serve de metáfora às duas realidades:

a literatura honorária, escorada e oficial, vive sempre lá fora, chega aqui de passagem e quando aparece, é vista de longe, rolando em automóvel; a literatura efetiva, é mal vestida e de segunda classe, mora no interior ou vegeta aqui, no subúrbio, e viaja de bonde, às vezes de pingente. [...] A primeira, constituída pelos patrões, é bem alimentada e não produz, e a segunda, a da gentinha, trabalha com a barriga colada ao espinhaço, podiam entender-se. A primeira daria um salário (ou ordenado, que é o nome decente) à segunda, e esta faria livros que, com alguns consertos na ortografia e na sintaxe, poderiam ser assinados por ministro, conselheiro, desembargador e outros letrados deste gênero (Ramos, 2015: 139-140).

Apesar de se falar em duas manifestações e duas fases, o que levaria inevitavelmente à ideia de duas tradições isoladas e distintas, é importante lembrar, pelo menos desde os estudos de Roger Bastide (1979), que são fenômenos intercomunicantes, e que “a distinção entre cultura popular e cultura erudita não deve servir para justificar e manter uma separação iníqua, como se do ponto de vista cultural a sociedade fosse dividida em esferas incomunicáveis, dando lugar a dois tipos incomunicáveis de fruidores” (Candido, 2004:191), logo, “não é porque determinado indivíduo vive marginalizado que não poderá universalizar a literatura periférica ou acessar a literatura produzida nos centros de hegemonia” (Silva; Peruzzo, 2019: 521).

Ainda no raciocínio de Candido, observa-se a expressão “receptores”, vocábulo dos mais abertos a um público que pode se constituir de várias formas, dos leitores propriamente ditos aos expectadores ou ouvintes de um texto ou sua conseqüente adaptação – compreendendo aqui “texto” não somente aquele impresso em uma plataforma, como também aquele que resiste ao tempo, de geração em geração, pela força mnemônica. É o que também parece compreender Paul Valéry (1991) ao atribuir a esse esquema o termo “cúmplices” para os “receptores”. A tese de Candido e a proposta de Valéry também dialogam com a de Itamar Even-Zohar (2013), que aposta

no termo “consumidor” em sua contribuição ao sistema literário e deixa subentendida essa recepção. Este estudioso também compreende como inadequado pensar a ideia de “leitor” como único fim do literário, não só porque historicamente o consumo da literatura encontrou na audição (ou “auditividade”, como quer Costa Lima) um meio de promoção, como também ao longo do processo tanto “consumidor” como “produtor” se moveram em vários níveis.

Ao longo de sua atividade na crítica, Candido retomaria raciocínio correlato no ensaio “A literatura na evolução de uma comunidade”, do livro *Literatura e Sociedade*, publicado originalmente em 1995. Nele se ocupa, entre outros assuntos, de distinguir “obra” de “literatura”. Enquanto aquela se caracterizaria por sua individualidade, esta estaria ligada ao coletivo. Para o crítico não haveria literatura sem condições específicas, que podem assim ser sintetizadas: comunhão espiritual e formal, um estilo, um sistema de valores, um público e uma continuidade. E aqui, mais uma vez, os termos são apresentados sob o signo da generalização e permitem inferir o raciocínio que já se tem defendido. Ao falar de estilo, o autor destaca uma manifestação *nem sempre consciente*, o que permite traduzir a ideia para a especificidade da manifestação literária oral, cuja atividade não era um fim, nem mesmo representava uma preocupação eminentemente estética. Essa perspectiva se soma à também razoável consciência que os produtores admitiam no esquema do ensaio “Literatura como sistema”. Isso porque os contadores ou os propagadores da cultura narrativa popular não tinham de fato a consciência de estarem fazendo literatura, mas, tão somente, de transmitirem tanto conhecimento como entretenimento, embora para isso também se utilizassem de jogos verbais e, em certa medida, linguagem ressignificada. Como observa Arnaldo Saraiva:

A criatividade e a sensibilidade linguística e literária não são exclusivas do homem culto, rico, burguês; elas existem em todos os homens que as exercitem; e nunca deixou de haver homens de classes trabalhadoras e até analfabetos a exercitá-las, ainda que desencorajados por toda a espécie de limitações e de censuras (Saraiva, 1975, p. 107).

Um exemplo desse processo comenta Luís da Câmara Cascudo, ao revelar sua experiência na juventude, no alto sertão do Rio Grande do Norte e Paraíba, em volta de gente simples (caçadores, pescadores e vaqueiros), que tinha na atividade extrativa um meio de vida e na manifestação oral uma socialização, com destaque para a performance:

Todos sabiam contar histórias. Contavam à noite, com gestos de evocação e lindos desenhos mímicos com as mãos. Com as mãos amarradas não há criatura vivente para uma história. Seriam temas para pesquisas sábias de alemães e norte-americanos essa linguagem auxiliar, indispensável nos “primitivos” de todos os tempos [...]. Os contos tinham divisões, gêneros, espécies, tipos, iam às adivinhações, aos trava-línguas, mnemonias, parlendas (Cascudo, 2012: 7).

Essas manifestações, sem dúvida, fundamentam, direta ou indiretamente, um fenômeno literário denominado regionalismo, cuja tradução escrita deve ser analisada, como se tem dito, em correlação a uma tradição oral. Aliás, o olhar lançado para esse tipo de produção, como afirma Regina Zilberman (1982: 7), “acompanha a evolução da prosa de ficção brasileira desde seus esforços iniciais por se libertar das influências europeias”. Retomando a observação de Zumthor acerca da bipolaridade que engendra tensões culturais entre o hegemônico e o subalterno, o estudioso dialoga com aquela estudiosa ao reconhecer que as culturas subalternas “exercem uma forte função histórica: a de um sonho de desalienação, de reconciliação do homem com o homem e com o mundo” (Zumthor, 1997: 23).

Se no Rio Grande do Sul o exemplo mais claro do processo, que toma a memória oral (via pesquisa folclórica) como fundamento de uma produção escrita, resida em João Simões Lopes Neto¹², o mesmo pode ser verificado, para não citar vários estados nordestinos, no Piauí de Fontes Ibiapina, prosador e folclorista, e ainda em uma leva de entusiastas do verso, como José Coriolano de Souza Lima, Teodoro de Carvalho, Alarico da Cunha e, já dito, Hermínio Castelo Branco.

Conquanto em um primeiro momento de produção, essencialmente oral, os produtores não tenham uma consciência clara de que estavam produzindo literatura, é possível identificar, da parte dos autores que traduziram esses trabalhos para o registro escrito, uma tomada de consciência com o fazer literário. Talvez esta seja a diferença entre o repentista do desafio, que usa as letras para entretenimento, e o cordelista que, ao narrar, não apenas cumpre a função comunicativa ou mesmo instrutiva, como também salvaguarda, em plataforma escrita, o folclore, a narrativa popular, inserindo, como contador de histórias, narrativas novas ou enriquecendo as anteriores.

¹² Cf. Regina Zilberman (1980).

Antonio Candido parecia consciente disso e, como Cascudo, reflexiona em 1988 a literatura de modo amplo, como produto do registro oral ou escrito. Inferiu esse raciocínio no ensaio “Direito à literatura”:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, *todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade*, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2004: 174, grifo nosso).

Mais adiante, Candido se aproxima da visão de Frye e de Romero: “não há povo e não há homem que possa viver sem ela [a literatura], isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (Candido, 2004: 174), e conclui, “se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal” (Candido, 2004: 175). O crítico é mais incisivo ao relacionar a criação do literário como produto do conjunto de normas sociais e culturais de um determinado povo: “cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (Idem, *ibidem*).

Esse estudioso, no entanto, reafirma a manifestação literária grafocêntrica um ano depois, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, do livro *Educação Pela Noite e Outros Estudos*, quando comenta as condições materiais para a existência da literatura. Aqui vincula o analfabetismo às “manifestações de debilidade cultural” e destaca como condição *sine qua non* para o exercício literário a existência de meios de comunicação e difusão, como editoras, bibliotecas, revistas e jornais; além de um número significativo de leitores reais, e mais adiante, sentencia: “o analfabetismo não é sempre razão suficiente para explicar a fraqueza de outros setores, embora seja o traço básico do subdesenvolvimento no terreno cultural” (Candido, 1989: 143).

A vinculação da escrita ao desenvolvimento cultural, em prejuízo da oralidade, é um dos incômodos de Paul Zumthor, para quem “nossa civilização tecnológica, de mitos ainda dominados (pelo menos na Europa) pelo modelo da escrita, tende a ocultar

os valores da voz” (Zumthor, 1997: 65). Essa ocultação da voz não observa, por exemplo, que, no decorrer da história da literatura, em especial na época da Idade Média, o ambiente cultural europeu era enriquecido pelas declamações de jograis e de menestrelis. Nessa época, a palavra escrita tinha pouca importância ao meio, presa que estava à doutrinação cristã. O mesmo parece ter ocorrido no Humanismo, quando emerge a novelística realista das mãos de três importantes figuras, Giovanni Boccaccio e seu *Decameron*, na Itália; Geoffrey Chaucer, autor inglês de *The Canterbury Tales*; e o espanhol João Manuel e seu *El Conde Lucanor*. O desenvolvimento desse gênero demonstra a sua aceitação, que pressupõe, por isso, um público considerável que estava dividido entre os que realizavam a leitura *ipsis litteris* e os que apreciavam as narrativas pela audição. Além disso, vale acrescentar a difusão literária por meio do teatro, que já contava com um público constituído por indivíduos tanto da massa popular analfabeta quanto da burguesia semianalfabeta. O teatro, destarte, cumpriu papel de promoção e de difusão do gosto literário, quando o permitiu tanto a homens letrados como a iletrados. Assim, comuns eram as manifestações dramáticas do tipo “farsa”, “alegoria” e “mistério”, todas de caráter popular.

Não se trata aqui de duas culturas eminentemente distintas, mas, em muitos aspectos, concordantes, como também reforçam Antônio José Saraiva e Óscar Lopes acerca das novelas de cavalaria que se difundem na Idade Média, e estão na base de formação da língua portuguesa:

O Português escrito, tal como no-lo revelam as traduções do romance de cavalaria e ainda as crônicas de Fernão Lopes, não se afasta muito da língua falada, pelo menos quanto ao ritmo e à estrutura da frase. As próprias intervenções do cronista, que interpela frequentemente o ouvinte, nos mostram que o escritor destinava o seu escrito à leitura em público (Saraiva; Lopes, 1976: 116).

Longe de configurar um estilo, sua produção advinha da dificuldade em se distinguir as duas formas de expressão da língua, e mais ainda, em criar, dentro desse sistema, um código literário distinto das manifestações coloquiais – preocupação esta demonstrada por D. Pedro, ao redigir a sua *Virtuosa Benfeitoria*.

É ainda nesse tempo, quando a imprensa de Gutemberg se expande na Europa que surgirão as primeiras composições em cordel, gênero de duração quadrissecular que atravessou mares e, hoje, representa a manifestação da cultura popular, pelo menos no nordeste brasileiro, do século XIX ao XXI – hoje, infelizmente, quando atrelado ao termo tradição, equivale, para o meio científico, a “atraso, imobilismo e conservadorismo”¹³ (Lemaire, 2010: 17). Em Portugal, foi Gil Vicente, nas primeiras décadas de impressão de livros na corte, o primeiro a se fazer conhecido nesse tipo de imagética popular, compreendendo o *Auto da Barca do Inferno*, confeccionado em padrões cordelistas em 1518, como parte das obras literárias que se difundiram nessa categoria e eram vendidas livremente de rua em rua – isso talvez explique o trato coloquial da linguagem vicentina e justifique a sua popularidade.

Zumthor acredita que a predominância da cultura grafocêntrica sobre a oral, que Ria Lemaire chama “cegueira positivista”, está ligada a

Doze ou quinze gerações de intelectuais formados à europeia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, haviam perdido a faculdade de dissociar da ideia de poesia a de escritura. O “resto”, marginalizado, caía em descrédito: carimbado “popular” em oposição a “erudito”, “letrado”; tirado (fazem-no ainda hoje em dia) de um desses termos compostos que mal dissimulam um julgamento de valor, “infra”, “paraliteratura” ou seus equivalentes em outras línguas (Zumthor, 1993: 8).

Esse processo histórico vinculava-se a ações que a própria burguesia impusera ao meio, quando os países europeus, ao declararem o ensino obrigatório, primário e secundário, e nele o “ensino da história nacional”, criaram “nas faculdades de Letras das universidades, os departamentos de língua e de literatura nacionais, com missão de formar futuros docentes que ensinarão nas escolas primárias e secundárias essa língua e literatura nacionais às jovens gerações” (Lemaire, 2010: 19).

¹³ Segundo essa pesquisadora, a acepção da palavra “tradição” é moderna, “nasce num momento e contexto políticos bem definidos, a saber, o da lenta e progressiva ascensão política da alta burguesia europeia. Essa classe social, depois de ter conquistado o poder em aliança com o povo, no momento da Revolução Francesa, em 1789, criará progressivamente, no decorrer do século XIX, a Europa moderna, a Europa dos Estados-Nações, distanciando-se cada vez mais do povo, o seu aliado inicial [...]. Nessa nova Europa, os milhares de pequenas ‘nações’ serão consideradas conservadoras, atrasadas e fadadas à morte por serem, na visão da burguesia, economicamente inviáveis” (Lemaire, 2010: 18).

Construído o ensino a partir da ideologia burguesa e grafocêntrica, desconhecadora de que “a linguagem é impensável sem a voz” (Zumthor, 1997: 13), o resultado não poderia ser outro: “o que as elites políticas querem que aconteça – a saber, que morram as línguas e culturas regionais por serem os suportes principais dos milhares de pequenos ‘nacionalismos’ tradicionais – transforma-se em base de organização e em teoria científica do ensino superior” (Lemaire, 2010: 19). Escamoteadas, as culturas regionais, sobretudo as suas manifestações orais, ficaram à margem da cultura e progressivamente apagadas por omissão. Herdeiro dessa configuração, o ensino das Letras no século XX vai ser “uma aprendizagem e doutrinação sistemáticas no desprezo e na rejeição das línguas, das artes e das culturas populares” (Lemaire, 2010: 19). O apagamento do popular, do oral, do regional, estaria ligado a uma “antiga tendência de sacralizar a letra”, portanto, a “um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos”, sobrevalorizando “todo produto das artes da linguagem [que] se identifica com uma escrita”; reside aqui “a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal” (Zumthor, 1997: 11).

O economista Thomas Sowell (2011) chegou a raciocínio congênere ao constatar a intelectualidade restrita a um círculo, produtora de conhecimentos específicos e dirigidos a uma pequena parcela da população (decodificadora de suas ideias), em detrimento de uma realidade externa, sintetizadora de um saber mundano. Também vítima da referida “cegueira positivista”, o intelectual acredita diferenciar-se da massa ao produzir ideias que supostamente estariam desvinculadas da empiria. Em todo sentido, a lógica do estudioso economista traz à discussão, à sua maneira, duas formas distintas de conhecimento, e cuja tradução antepõe o saber imposto pela burguesia àquele acumulado pela experiência popular.

As manifestações literárias orais, portanto, têm um sistema que pressupõe o escrito, assegurado pelo poder de comunicabilidade, e permite depreender as demais partes que o realizam: “produtores”, “receptores”, “formas de transmissão” e “tradição”. Em comparação ao sistema escrito, a “transmissão” e a “tradição” do sistema oral são

mais problemáticas, posto não se apresentarem estáticas, isso, porém, não inviabiliza sua configuração, antes se impõe como desafio para o devido estabelecimento de elos com outras manifestações artísticas. Acessar sua estrutura e entender seu procedimento é vencer discursos hegemônicos e estabelecer outras interpretações; é não apenas operar um conceito, mas ter consciência de sua operação, a ponto de “redescobri-lo renovadamente e defini-lo em função das dificuldades surgidas e das objeções propostas” (Croce, 1967: 5-7).

TRABALHOS CITADOS

- AIRES, Félix. *O Piauí na poesia popular*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.
- ARINOS, Afonso. *Lendas e tradições brasileiras*. São Paulo: Tipografia Levi, 1917.
- BASTIDE, Roger. *Antropologia aplicada*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BATISTA, F. Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: Tipografia F. C. Batista Irmão, 1929.
- BRASIL, Assis. *A poesia piauiense no século XX*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010. p. 27-49.
- CANDIDO, Antonio. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010. p. 147-175.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2012.
- CROCE, Benedetto. *A poesia: introdução à crítica e história da poesia e da literatura*. Tradução de Flávio Loureiro Chaves. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. O “Sistema Literário”. Tradução de Luís Fernando Marozo e Yanna Karlla Cunha. *Revista Translatio*, Porto Alegre, n. 5, p. 22-45, 2013.
- FISCHER, Luís Augusto. A *Formação* vista desde o sertão. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 13, n. 18, p. 41-72, 2011.
- FISCHER, Luís Augusto. *Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio: um modelo para uma nova história da literatura brasileira*. Paris: Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2015. (Inédito).
- FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Tradução de Adriel Teixeira *et al.* Campinas: Vide Editorial, 2017.
- GÓES, Carlos. *Mil quadras populares brasileiras (contribuição ao folclore)*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1916.

GOODY, Jack. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.

LEÃO, José. *Aves de arribação*. Rio de Janeiro: Tipografia Central de Brown & Evaristo, 1877.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão *et al.* 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEMAIRE, Ria. Tradições que se refazem. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 35, p. 17-30, jan.-jun. 2010.

MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida literária brasileira*. São Paulo: Grijalbo, 1973.

MAGALHÃES, Basílio de. *O folclore no Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2019.

MEDEIROS, Coriolano de. Palavras sinceras. In: BATISTA, F. Chagas. *Cantadores e poetas populares*. Paraíba: Tipografia F. C. Batista Irmão, 1929. p. 7-8.

MELETÍNSKI, Eleazar M. *El mito: mito y folclore*. Tradução de Pedro López Barja de Quiroga. Madrid: Ediciones Akal, 1993.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAIS FILHO, Melo. *Cancioneiro dos ciganos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1885.

MOTTA, Leonardo. *Cantadores*. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1921.

OLIVEIRA, Noé Mendes de. *Folclore brasileiro: Piauí*. 6. ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras, 2016.

PEIXOTO, Afrânio. *Trovas populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.

PEREIRA, Lawrence Flores. Da poesia oral ao cordel: nota sobre a transformação narrativa na poesia popular nordestina. *Letras*, Santa Maria, v. 27, n. 55, p. 143-171, jul.-dez. 2017.

RAMOS, Graciliano. Os donos da literatura. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. 22. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015. p. 138-140.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Rio de Janeiro: Tipografia Laemmert & Cia, 1888.

SANTIAGO, Silviano. Regionalismo(s) – aquém e além da literatura, aquém e além do estado-nação. In: SCHÜLER, Fernando Luís; BORDINI, Maria da Glória. *Cultura e identidade regional*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. p. 93-102.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 9. ed. Porto: Porto Editora, 1976.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginal/izada*. Porto: s/e, 1975.

SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia del arte*. Tradução de Virginia López-Domínguez. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

SILVA, Carolina Reis Theodor da; PERUZZO, Pedro Pulzatto. A literatura como direito humano. *Anamorphosis*, Jaboatão dos Guararapes, v. 5, n. 2, p. 515-538.

SOWELL, Thomas. *Os intelectuais e a sociedade*. Tradução de Maurício G. Righi. São Paulo: É Realizações, 2011.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 187-200.

VICO, Giambattista. *Ciência nueva*. Tradução de Rocío de la Villa. Madrid: Editorial Tecnos, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

ZILBERMAN, Regina. Apresentação. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST/ICP, 1982. p. 7-8.

ZILBERMAN, Regina. Cânone literário e história da literatura. *Organon*, Porto Alegre, v. 15, n. 30-31, p. 33-38, 2001.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

Daniel Castello Branco Ciarlini é professor da Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Campus de Floriano. Tem doutorado em Letras/Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É membro do Núcleo de Estudos Literários Piauiense (NELIPI), do Núcleo de Estudos em Sociedade, Imprensa e Literatura Piauiense (NESILPI) e do Núcleo de Estudos em Literatura e Imprensa Oitocentista (NELIO).

Artigo recebido em 21/04/2020. Aprovado em 23/04/2020.