Riqueza de pobre

Maria Ignez Novais Ayala
Professora da Universidade Federal da Paraíba

Resumo

O conceito de hibridização ou mistura é desenvolvido através de três exemplos da literatura popular nordestina escrita e oral. O primeiro diz respeito à adaptação de histórias tradicionais no folheto; o segundo, também extraído de um folheto, ao tema da utopia. Por último, toma-se um procedimento canônico encontrado na cantoria de viola – a estruturação do baião de aniversário. A hibridização permite considerar a cultura popular no Brasil como atividade contemporânea.

Palavras-chave

Literatura popular nordestina; folheto; cantoria.

Abstract

The concept of hybridisation or mixture is developed on the basics of a set of three examples taken from the oral and written traditions of folk literature of the Northeast of Brazil. The first one is concerned with the adaptation of traditional stories to the medium of the *folheto*. The second one, also taken from a *folheto*, relates to the theme of "utopia". Finally, the third example analyses a canonical procedure in the genre of *cantoria de viola*, namely that of the structuring of the *baião de aniversário*. Hybridisation makes it possible to consider Brazilian folk culture as a contemporary activity.

Keywords

Folk literature from the Northeast of Brazil; *folheto*; *cantoria*.

Oswaldo Elias Xidieh, em seus vários estudos e ensinamentos sobre a cultura popular, sempre alerta para a complexidade oculta numa aparência singela. Para o estudo das narrativas chega a afirmar que "a paciência é um dos melhores passos do método de pesquisa de campo e que o grupo todo dentro do seu contexto sócio-cultural é o que realmente importa",[1] pois "quando há um grupo de pessoas ouvindo a narrativa, geralmente, ele intervém, corrige, aprova e cita variáveis e 'causos' parecidos".[2]

A recomendação da paciência como método é pertinente, embora cause certo impacto nestes tempos em que a produção acadêmica, por exigências externas ao desejo dos pesquisadores, se encontra aprisionada em prazos muitas vezes insuficientes para o que se quer descobrir.

A literatura popular, ainda que se construa no interior de um mundo comandado pelo tempo industrial e, conseqüentemente, pelo relógio de ponto, para existir contemporânea e simultaneamente a outras formas de cultura (que contam com meios poderosos de produção, divulgação e veiculação), não pode

1 Cf. Oswaldo Elias XIDIEH, *Narrativas populares: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo*, introd. Alfredo Bosi, Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 24 (Reconquista do Brasil, 173).

2 Idem, op. cit., nota 2, p. 24.

abrir mão de seu tempo comunitário. É aí que ela tem sua possibilidade de existir. Precisa de um tempo em que as pessoas se encontrem, conversem, troquem experiências, mesmo que seja num rápido intervalo para lanche, para café ou para um descanso das tarefas do dia, à noitinha, quando se conta com um momento de folga, depois do trabalho e das novelas da tevê. Não importa que hoje se disponha de pouco tempo. O fundamental é que ocorra de modo constante e com certa regularidade, para que se construa uma experiência, de base comunitária, que a seu momento poderá, socializada, propiciar outras experiências individuais.[3] Caso contrário, essa literatura deixa de ser vivida de maneira socializada para continuar latente, presente na memória e na solidão de quem já a experimentou em situações anteriores mais intensas de convívio social e de solidariedade.[4]

A poesia popular nordestina, quer escrita, quer oral, guarda uma complexidade que vem desafiando muitos pesquisadores. Qualquer tentativa de classificação geral tem-se mostrado insatisfatória. Entretanto, quando analisada em suas particularidades, quando se capta aqui ou ali um de seus traços particulares, descortina-se um universo inquietante, principalmente no que se refere ao processo de hibridização.[5]

Manoel Cavalcanti Proença em suas aulas ministradas na USP em 1969, como parte do curso *O cangaço na cultura e na realidade brasileira*,[6] salienta que "não é possível transportar temas sem naturalização". Ressalta ainda que "ao povo, pouco lhe importa de onde venha a lenda. Quando ele vive essa lenda, essa lenda está se passando no Nordeste (...)".

M. Cavalcanti Proença faz essas observações ao analisar folhetos que versam a

3 E. P. THOMPSON, "Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism", ensaio publicado inicialmente no periódico *Past and Present*, n. 38, dez. 1967, traduzido em Tomaz T. da SILVA (org.) *Trabalho, educação e prática social: por uma teoria da formação humana*, Porto Alegre, Artes Médicas, 1991, p. 44-93. Walter BENJAMIN, "O narrador. Observações acerca da obra de Nikolai Leskow", trad. Modesto Carone, in W. BENJAMIN, M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO e J. HABERMAS, *Textos escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald et alii, São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 57-74 (Os Pensadores).

4 Cf. Francisco Assis de Sousa LIMA, *Conto popular e comunidade narrativa*, pref. Antonio Candido, Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985. Neste livro encontram-se depoimentos de narradores populares distantes de sua comunidade narrativa de origem. Sem dispor de um público ouvinte regular, estes narradores guardam em sua memória as histórias e transmitem ao pesquisador os efeitos que elas causavam quando não eram apenas lembranças mas uma prática cotidiana.

5 Mikhail BAKHTIN em ensaios reunidos em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii, São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1988) detém-se nos gêneros sério-cômicos, cuja existência é detectada na literatura da Antigüidade clássica. Esses gêneros híbridos representam "a primeira etapa, legítima e essencial, para a evolução do romance enquanto gênero em devir". Davi ARRIGUCCI JR., em "O mundo misturado" (*Novos Estudos CEBRAP*, n. 40, nov. 1994, p. 7-29), ao interpretar o *Grande sertão: veredas*, "trata da forma mesclada do romance de formação com outras modalidades de narrativa". Estas leituras motivaram-me a retomar alguns estudos que desenvolvi na década de 80 e mais recentemente e a reinterpretar alguns aspectos sob novo enfoque.

6 Este curso teve como coordenadores os professores Antonio Candido, José Aderaldo Castello e Paulo Emílio Salles Gomes. As citações referentes às aulas de M. Cavalcanti Proença que aparecem aqui foram extraídas de cópia das transcrições que se encontram nos arquivos do Instituto de Estudos Brasileiros, gentilmente fornecida por Ruth Brito Lemos Terra.

história de Carlos Magno e os Pares de França. Dá vários exemplos de aclimatação de histórias tradicionais, sempre enfatizando que "o povo não faz a transplantação pura e simples. O povo naturaliza o seu tema, o seu tema é sempre naturalizado. E justamente o exemplo concreto da força de uma nacionalidade é esta capacidade".

Ao se referir à paisagem na literatura popular, M. Cavalcanti Proença diz:

> Nos poemas populares, a paisagem é quase ausente. Quando aparece é através de uma planta, mas uma planta que é típica da região. O mais que a gente encontra é: "era uma tarde de outono, a lua...", mas isto já é apanhado dos livros.

Fica evidente que mesmo nos casos de adaptação para versos de histórias tradicionais européias, os poetas populares não transpõem mecanicamente, mas aclimatam, regionalizam, nordestinizam, podemos dizer, estes temas cuja origem perde-se no tempo. Assim, o leitor popular, ao viver, no ato da leitura, estas aventuras, recebe-as como se estivessem acontecendo em algum tempo no Nordeste, apesar das referências a locais europeus contidas no texto. Esta aclimatação não se faz apenas pela paisagem, mas principalmente pela linguagem. As expressões utilizadas tanto pelo narrador, quanto pelos personagens, são brasileiras e nordestinas.

Vejamos alguns versos do folheto *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* de Antonio Teodoro dos Santos.[7] O encontro de Oliveiros com Ferrabraz é assim narrado:

Oliveiros já ouvia
Os berros de Ferrabraz
Que estrondava na serra
Zuava nos matagais
Que até os grilos com medo
Ali não gritavam mais...
(p. 11, 1ª estrofe)

Este lugar, meu leitor,
Era apertado de serra
Num baixio pedregoso
Quasi não se via terra;
Onde a desgraça dizia:
Aqui é bom para a guerra!
(p. 11, 2ª estrofe)

Bem no pé d'uma montanha,
N'um arvoredo sombrio,
O turco estava deitado
Que tomou todo o baixio;
De longe quem avistasse
Pensava que era um navio!
(p. 11, 3ª estrofe)

A violência da luta é ressaltada pelo poeta:

Nesse momento Oliveiros
Mandou-lhe o ferro sem dó;
Deu-lhe um golpe na orelha
Que veio ao pé do gogó
Ferrabraz soltou um grito
Espaventando os mocó.
(p. 16, 5ª estrofe)

A luta dos Pares de França com os turcos do Almirante Balão é narrada da seguinte maneira:

Houve uma luta tremenda
Dos turcos com os cavaleiros;
A torre ficou em sítio,

7 O folheto de Antonio Teodoro dos Santos (O Poeta Garimpeiro), *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* (São Paulo, Prelúdio, s.d.) tem 64 páginas, algumas com ilustrações. Utilizo cópia xerográfica de exemplar que se encontra nos arquivos da Biblioteca Nacional.

Em torno dela os guerreiros;
Balão gritava: Meu povo!
Matemos os cangaceiros!
(p. 51, 5ª estrofe)

Quando Carlos Magno vai com seu exército em defesa dos Pares de França, comenta o poeta:

Olhando Gui de Borgonha
A paisagem, os palmares,
Viu, lá no verde dos campos,
Bandeiras tremer nos ares...
Era o grande imperador
Vindo em defesa dos Pares.
(p. 55, 6ª estrofe)

A região entra na literatura popular nordestina de diferentes maneiras. No folheto *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos,[8] tem-se a utopia, na qual a conexão com a realidade nordestina é feita pelo avesso. O poeta, em seus versos, relata toda a fartura existente no país São Saruê e o leitor pobre nordestino, por sua vez, percorrendo as páginas do folheto, estabelece uma comparação com sua região que, ao contrário da criação literária, se caracteriza pela extrema carência. A maneira como é estruturado o poema leva a tal decodificação. Podemos dizer que o poema arma suas respostas para a realidade da qual participam tanto o poeta quanto o seu público.

O poema inicia com uma justificativa da viagem. Há uma artifício de personificação logo na primeira estrofe:

Doutor mestre pensamento
me disse um dia: – Você
Camilo, vá visitar
o País SÃO SARUÊ
pois é o lugar melhor
que neste mundo se vê.

A primeira estrofe estabelece uma conexão com o imaginário: o país São Saruê situa-se neste mundo... da imaginação, do pensamento.

O poeta decide viajar... Inicia-se a viagem. É descrita a partida. A presença do poeta, representada ao longo do poema por pronomes de primeira pessoa, torna verossímil esta viagem fantástica, que é relatada em seus pormenores, contendo uma progressão temporal: da madrugada de um dia à madrugada do dia seguinte. O poeta tece uma abundância de metáforas que ressaltam a exuberância da natureza, cujos elementos são antropomorfizados.

Merece ser salientado o movimento presente no poema tanto pelos verbos de ação, quanto pelas metáforas criadas para o transporte do poeta (carro da brisa > carro do mormaço > carro da neve fria) que estão em relação direta com a progressão temporal da viagem (madrugada > dia > tarde > noite > madrugada do novo dia).

Chegando ao lugar fantástico, continua a narração pormenorizada. O país São Saruê também se torna verossímil. Criada a verossimilhança, começa um jogo que estabelece a comparação com a realidade nordestina, que não é mencionada explicitamente – está ausente.

8 As citações foram extraídas da reedição feita em João Pessoa (Coleção Biblioteca da vida rural brasileira, MEC/PRONASEC RURAL - SEC/PB - UFPB - FUNAPE, março 1981, 10 p.). O confronto com a edição de 7 de maio de 1956, reproduzida em *Literatura popular em verso: antologia*, tomo I (Rio de Janeiro, MEC/ Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 555-8) mostra que o texto sofreu pequenas alterações nos versos e deslocamentos de estrofes, provavelmente por iniciativa do autor. Foi também suprimida a 31ª estrofe da edição de 1956, ao que parece, para dar lugar a uma ilustração.

A partir da 10ª estrofe, os advérbios *ali*, *lá* passam a ser empregados com freqüência e vão ser, juntamente com outros elementos de construção do poema, responsáveis pelo jogo que cria, pelo avesso, a ligação com a realidade nordestina. Toda vez que o leitor *lê ali*, *lá* ou São Saruê, estabelece uma comparação com o *aqui* que está fora do poema e é onde se encontra o leitor. Vejamos alguns versos:

Avistei uma cidade
como nunca vi igual
toda coberta de ouro
e forrada de cristal
ali não existe pobre
é tudo rico em geral.
(10ª estrofe)

Quando avistei o povo
fiquei de tudo abismado
uma gente alegre e forte
um povo civilizado
bom, tratável e benfazejo
por todos fui abraçado.
(12ª estrofe)

O povo de São Saruê
tudo tem felicidade
passa bem anda decente
não há contrariedade
não precisa trabalhar
e tem dinheiro a vontade.
(13ª estrofe)

Mais adiante:

Lá eu vi rios de leite
barreiras de carne assada
lagoas de mel de abelha
atoleiros de coalhada
açudes de vinho do porto
montes de carne guisada.
(15ª estrofe)

As pedras de São Saruê
são de queijo e rapadura
as cacimbas são café
já coado e com quentura
de tudo assim por diante
existe grande fartura.
(16ª estrofe)

Os acidentes geográficos e outros componentes do espaço são todos conhecidos do leitor popular e encontráveis na região nordestina: rios, barreiras, lagoas, atoleiros, açudes, montes, pedras, cacimbas. O que os torna diferentes são as suas particularidades, ainda que os elementos caracterizadores sejam do universo de conhecimento dos leitores: leite, carne assada, mel de abelha, coalhada, vinho do porto, carne guisada, queijo, rapadura, café.

Por esses exemplos é possível verificar como a utopia é caracterizada: pela combinação fantástica de elementos próprios do universo de experiência do leitor, os quais, por mais que sejam conhecidos, se distanciam do real pela combinação incomum, pelos deslocamentos proporcionados pela linguagem poética. A construção deste folheto está alicerçada em dois *topoi* tradicionais apresentados por Curtius em *Literatura européia e Idade Média latina*.[9] De um lado, o *topos* do "mundo às avessas" e do outro, o "lugar ameno" (*locus amoenus*), que é uma paisagem ideal, encantadora. Observa E. R. Curtius que "'é o lugar dos lugares', um lugar cheio de delícias".[10] No folheto, o lugar ideal, apresentado com atributos que indicam fartura, configura-se para o leitor pobre nordestino como "um mundo às avessas": ali tudo sobra, aqui tudo falta.

9 Ernest Robert CURTIUS, *Literatura européia e Idade Média latina*, 2. ed. Brasília, INL, 1979.

10 A este respeito, cf. E. R. CURTIUS, op. cit., especialmente p. 204-5.

No folheto de Manoel Camilo dos Santos, até a utopia (o não-lugar) é intensamente naturalizada, à medida que os acidentes geográficos naturais ou construídos pelo homem, os alimentos, os animais e outros componentes são coisas deste mundo, isto é, da região nordestina. O que estabelece a diferença é a fartura, a natureza dadivosa e a aquisição dos bens sem a necessidade de trabalho e de dinheiro. Aqui, na realidade do leitor pobre, nem trabalhando muito se consegue um pouco de tudo que há lá no país de São Saruê.

Na cantoria de viola nordestina, os repentistas também desenvolvem fartamente temas relacionados com a região, principalmente no que diz respeito à natureza (fauna, flora, acidentes geográficos característicos do brejo e do sertão), cidades, costumes e situações de trabalho rural (do agricultor, do vaqueiro, a farinhada etc.). Esta temática é desenvolvida em qualquer cantoria, no interior (sertão, brejo, agreste) ou nas capitais, dentro e fora do Nordeste. Nas grandes cidades, provoca saudade no público, pois seus integrantes são, na maioria, de origem rural. A migração, dentro ou fora de uma região, desencadeia a nostalgia porque o deslocamento espacial resultante do processo migratório causa a ruptura de uma série de vínculos de natureza afetiva.

A maneira como são tratados literariamente a natureza nordestina, os costumes e situações de trabalho rural, faz com que tudo se transforme, no momento da cantoria, em um tópico do lugar ameno. Assim, o que na realidade objetiva é extremamente hostil, pois a luta pela sobrevivência é difícil, através da poesia parece transformar-se em uma paisagem ideal, em um paraíso distante, vivido apenas na imaginação e no imaginário popular.

Isso fica mais evidente em casos de migração para outros Estados, distantes da região nordestina. A nostalgia ganha outras dimensões. A reunião de nordestinos em volta de seus cantadores é, numa cidade como São Paulo, o resgate possível da região, estabelecido através da cultura. A emoção do público revela o vínculo com a região distante, reatado pela poesia. Reforça-se, assim, a identidade de nordestino. Trata-se de um processo de resistência às formas de cultura e às condições de vida oferecidas pela região em que estes nordestinos se encontram.

Passemos a analisar outro componente da cantoria de viola nordestina: o baião de aniversário.

Baião e *baionada* são os termos utilizados pelos cantadores, quando se referem ao acompanhamento musical durante o repente. Esta denominação ultrapassou os limites instrumentais, tornando-se designação das seqüências de improviso que formam as unidades da cantoria. Deste modo, considerando a conceituação dos repentistas, pode-se dizer que a cantoria se desenvolve através da sucessão de baiões de viola ou baionadas.

Se há uma motivação especial para a realização da cantoria (comemoração de aniversário, casamento, batizado), esta é tomada como ponto de partida para a improvisação. Usando a terminologia dos repentistas, é o *roteiro*, o caminho escolhido por eles para dar início ao seu espetáculo e à festa, de que são os principais convidados. A cantoria começa sempre com um baião em sextilhas, cujo conteúdo é definido pelos próprios poetas. É a abertura da cantoria, o primeiro contato entre os cantadores e o público, momento em que os ouvintes começam a observar um e outro repentista e a sondar o calor da imaginação que anima os poetas.

O baião de aniversário é o primeiro ou o segundo do conjunto de unidades deste tipo de cantoria. Caracteriza-se como baião de aniversário aquele em que os poetas presenteiam o homenageado com a poesia. Esta baionada, estruturalmente,

difere daquelas encontradas em todas as cantorias, inclusive na de aniversário, em que são feitos elogios ao dono da casa e a convidados.

As três cantorias para aniversariantes a que tive a oportunidade de assistir ocorreram em um intervalo de pouco mais de um ano e de todas elas participou um mesmo cantador, Severino Feitosa, que teve diferentes parceiros a cada um destes embates poéticos. Na cantoria que ocorreu em 28 de agosto de 1979, em João Pessoa, Severino Feitosa cantou com João Paraibano na casa de um parente, Lourival Ramalho, em homenagem a Bebeta, que completava treze anos. No dia 07 de setembro de 1980, Severino Feitosa e Diniz Vitorino estavam em uma pequena propriedade na zona rural de Guarabira (PB) para comemorar o aniversário de Seu Benedito, que completava quarenta e um anos.[11] Dez dias depois, Severino Feitosa cantava com Ivanildo Vilanova o baião de aniversário na festa promovida pelo sexagenário Chico "a Dez"[12] em sua residência, em Campina Grande (PB). Comparando-se as transcrições das fitas gravadas nessas ocasiões, foi possível detectar recorrências na composição dos versos e um imaginário próprio para o baião de aniversário. Presencia-se um diálogo de estrofes que obedece a uma estruturação específica, a que os poetas recorrem neste tipo de celebração: trata-se de um dos procedimentos canônicos desta literatura.

Para a festa de Bebeta, João Paraibano e Severino Feitosa trouxeram, através da linguagem poética, belezas singelas da natureza, com um lirismo que nos leva a associar essa poesia oral com certos procedimentos retóricos presentes em poemas escritos da tradição inaugurada pela poesia pastoral da Antigüidade clássica, em que sempre está presente o *topos* da paisagem ideal, do *locus amoenus*. Após três estrofes que contextualizam o convite para a cantoria, os repentistas começam a oferecer seu presente:

J. P.: *Trouxe um grito de saudade*
por meu pequeno agasalho
a flor de pét'las abertas
que a nuvem borda de orvalho
pra ofertar de presente
à garota de Ramalho.

A estrutura formulaica iniciada pelo verbo *trazer* firma-se em uma seqüência de mais de trinta estrofes, que, ao se sucederem, vão ganhando aplausos cada vez mais intensos do público presente à cantoria. Acompanhemos alguns momentos desse baião de aniversário:

J. P.: *Trouxe a voz da minha goela*
e a força do meu pulmão
o romance de saudade
e um poema de ilusão
pra plantar como esperança
dentro do seu coração.

S. F.: *Eu trouxe a inspiração*
que é muito meiga e sensata
meu verso como seresta
em forma de serenata
para enfeitar as torres
que brilham na sua data.

J. P.: *Trouxe a lua cor de prata*
longe dos seres humanos
o gemido da sereia
no porão dos oceanos

11 A transcrição desta cantoria encontra-se reproduzida em Maria Ignez Novais AYALA, *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*, São Paulo, Ática, 1988 (Ensaios, 127).

12 Seu Chico recebeu este apelido ainda criança, quando vendia mercadorias na feira ao preço de dez tostões.

para ofertar a Roberta
na passagem dos treze anos.

S. F.: *Romarias de ciganos*
o lírio fértil do chão
a paisagem nordestina
os estrondos do trovão
e a pirâmide de sorrisos
que tenho em meu coração.

J. P.: *Trouxe da vegetação*
flor vermelha e amarela
a lua que mostra a face
por trás de uma santa tela
já que não pude comprar
caro presente pra ela.

S. F.: *Pra esta data tão bela*
despertei como um aedo
trago água do caniço
a colheita do vinhedo
para mostrar nesse dia
maravilhas e segredo.

J. P.: *Eu trouxe o alto rochedo*
e o som lá da tempestade
as pequeninas estrelas
que vagam na imensidade
que todo presente é caro
dado de boa vontade.

(...)

S. F.: *Eu trouxe do meu jardim*
trinta roseiras sadias
o repente como fogos
coberto de energias
que é ver os olhos de Deus
que iluminam seus dias.

J. P.: *Eu trouxe as salas vazias*
da minha humilde tapera
o peregrino que sofre
e nunca se desespera
pra perfumar o altar
desta sua primavera.

S. F.: *Eu trouxe nesta quimera*
a mensagem muito forte
uma estrada de sorriso
que pulsa de sul a norte
como um anjo que aponta
caminhos da boa sorte.

J. P.: *Trouxe o poder do esporte*
da vida da profissão
essa voz que se mistura
com o embalo do baião
pra colocar como anéis
nos dedos da sua mão

(...)

J. P.: *Trouxe para esse aposento*
do pobre a sua canseira
e um vaqueiro que abóia
na subida da ladeira
misturando prantos quentes
com o rindinmuim *de poeira.*

S. F.: *Trouxe da mesma maneira*
o meu prazer estupendo
essas estrofes que canto
os versos que estou dizendo
como anjos pequeninos
subindo o céu e descendo.

J. P.: *Trouxe a flor se desprendendo*
já quase em cima do cume
nas pét'las tantas essências
no galho tanto verdume
a roseira lhe prendendo
e o colibri com ciúme.

S. F.: *Eu trouxe do mei' do cume*
água que verte na veia
o inverno que despeja
deixando a barragem em meia
como o pobre que se torce
na quentura da areia.

Com esses versos, Severino Feitosa termina esse baião, arrancando do público

aplausos e as expressões: "Ei! Bonito! Bonito! É poeta demais! É o cão! O cão!"

Freqüentemente a magia da palavra poética leva os repentistas a transformarem o espaço da festa, em geral casas modestas, as quais ganham outra dimensão e colorido com os versos dos cantadores. Nas cantorias para aniversariantes, imagens vigorosas, aludindo a tudo o que possa haver de exuberante na natureza – fauna, flora, fontes, cascatas, lagos, astros – juntamente com seres mitológicos (ninfas, sereias) e bíblicos (anjos, Deus), enquanto o canto dura, transformam as moradias em um local paradisíaco. Os ouvintes entram nesse jogo e parecem vislumbrar, extasiados, o brilho de toda alegoria criada pelos poetas.

Os procedimentos para a criação desses espaços feitos de palavras são vários: o tom solene dos cantadores sempre preocupados em demonstrar que têm cultura; o preciosismo da linguagem que se excede em pluralizações nem sempre necessárias; o tom grandiloqüente com seus recursos estilísticos costumeiros (hipérboles, pleonasmos, hipérbatos, anástrofes, epítetos da natureza); jogos sonoros em que não se dispensam aliterações, assonâncias, sibilações.

Nos baiões de aniversário, a retomada canônica de fórmulas a cada início de estrofe ("Eu trouxe..."), em que abundam paralelismos, parece auxiliar a criação dessa atmosfera onírica, rica em detalhes, que reveste o ambiente da cantoria, causando uma suspensão temporária do cotidiano despojado de homens e mulheres comuns. A poesia desses violeiros instaura a utopia no lugar onde ocorre a cantoria.

A mistura entre convenções literárias (que nos remetem a poéticas da tradição literária escrita do Ocidente, algumas delas antiqüíssimas) e aspectos da realidade regional redimensionados pela palavra poética é um componente importante dessa literatura oral. A palavra cantada circulando de um a outro cantador deixa também entrever uma prática maneirista, de modo que as motivações se mesclem ao máximo para o encanto de seus ouvintes. Neste tipo de poesia, o lugar-comum, ao invés de ser rejeitado, é buscado e apreciado na exata medida que o cantador encontra em pleno calor da disputa poética para refazer uma imagem conhecida, dando-lhe um colorido, um revestimento que surpreende o público, causando uma sensação de algo inusitado, extremamente diverso, diante de situações muito conhecidas.

A literatura popular, como as outras práticas culturais populares, se nutre da *mistura*. Seu fazer precisa da mescla, e esse processo de hibridização talvez seja um dos seus componentes mais duradouros e mais característicos. O sério se mesclando com o cômico; o sagrado, com o profano; o oral, com o escrito; elementos de uma manifestação cultural, transpostos para outra; o que é transmitido através dos meios de comunicação, oral ou escrita (rádio, televisão, jornal) e ainda por meio de livros pode vir a alimentar versos e narrativas populares orais ou escritos, sendo antes ajustados a sua poética. A literatura popular não conhece delimitações e é isso que torna difícil seu estudo. Impossível compartimentá-la em gêneros, espécies, tipos rígidos; tampouco é possível definir quando e onde se encontra a literatura popular. Isto vale para as narrativas, para a poesia, para as representações dramáticas. Existe, mas não é visível para todos. Em sua existência, mantém-se de difícil definição e classificação.

O processo de hibridização da cultura popular, a meu ver, constitui sua maior riqueza. É a mistura que permite a recomposição de danças populares, através dos remanescentes de diferentes grupos, que, por algum motivo tenham parado de dançar – por perda dos mestres, mudança de cidade ou de região, entre outras. A necessidade de manter práticas culturais encontra na mistura o procedimento fundamental para impulsionar os artistas populares a recompor suas atividades com as ruínas da experiência individual (mas de base coletiva), que sobraram na memória de cada um. Essa capacidade de fazer o novo com fragmentos e restos de algo anterior, de se (re)fazer, constantemente, pela mescla, possibilita que a cultura popular brasileira, nas suas mais distantes e diferentes expressões, não como sobrevivência do passado no presente, mas como prática contemporânea, presente, ao lado de outras tradições literárias, também contemporâneas.

Grandes escritores como Manuel Bandeira, Mário de Andrade e João Guimarães Rosa, cada qual a sua maneira e por diferentes caminhos, captaram o processo de hibridização da literatura e da cultura popular brasileira e o guardaram, sem alarde, no miolo de sua criação. E aí, mesclada a outras misturas, lateja oculta e nem sempre suficientemente desvendada essa riqueza de pobre.