



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ULYSSES SANTIAGO DE CARVALHO

**O PROJETO LITERATURA DE CORDEL: O CENTRO DE REFERÊNCIA
CULTURAL DO CEARÁ (1975-1990) ENTRE O FOLCLORE E A CULTURA
POPULAR**

FORTALEZA

2022

ULYSSES SANTIAGO DE CARVALHO

O PROJETO LITERATURA DE CORDEL: O CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL
DO CEARÁ (1975-1990) ENTRE O FOLCLORE E A CULTURA POPULAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C329p Carvalho, Ulysses Santiago de.
O Projeto Literatura de Cordel : O Centro de Referência Cultural do Ceará (1975-1990) entre o folclore e a cultura popular / Ulysses Santiago de Carvalho. – 2022.
154 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2022.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira.
1. Cordel. 2. Cultura Popular. 3. Patrimônio Cultural. I. Título.

CDD 900

ULYSSES SANTIAGO DE CARVALHO

O PROJETO LITERATURA DE CORDEL: O CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL
DO CEARÁ (1975-1990) ENTRE O FOLCLORE E A CULTURA POPULAR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em História. Área de concentração: História Social.

Aprovada em: 18 / 11/ 2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Gilberto Ramos Nogueira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Ana Rita Fonteles Duarte
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Rosilene Alves de Melo
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Betânia, e ao meu pai, Luiz José, pelo incentivo aos estudos ao longo de toda a minha vida.

Ao meu orientador, Antonio Gilberto Ramos Nogueira, pelo incentivo à pesquisa desde a graduação. Como historiador e professor, sempre foi uma das minhas maiores referências.

A Thiago Alves, por todo cuidado dedicado a mim.

Ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória, no interior do qual a pesquisa surgiu e se desenvolveu.

À Patrícia Alcântara Bezerra, por acompanhar e dar ótimas contribuições à pesquisa desde seu início.

A todos os professores do departamento de História da Universidade Federal do Ceará, em especial à Ana Rita Fonteles, que sempre me estimulou com ideias incríveis.

À Rosilene Alves, por tanta generosidade no auxílio à pesquisa.

Aos colegas da turma de mestrado, em especial à Brenda Timbó, pela companhia tão prazerosa nas tardes de aula.

Ao meu grande amigo, Edvan Tabosa, pelos conselhos nos momentos mais difíceis.

Aos amigos da Escola Municipal de Tempo Integral Nossa Senhora de Fátima que tanto aliviaram minha rotina de trabalho: Jaime Vasconcelos, Vitória Vaz, Lis Bastos, Jaci Bezerra, Christiana Vitória, Gilmar Dantas e Tânia Guedes.

Aos ex-integrantes do Ceres que, gentilmente, concederam entrevistas para o GEPPM, como Oswald Barroso, Edvar Costa, Otávio Menezes, Roberto Aurélio Lustosa, Maurício Albano e Sylvia Porto Alegre.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento imprescindível a este e outros trabalhos científicos.

RESUMO

Nesta pesquisa, analisamos como a literatura de cordel foi apropriada como símbolo e fundamentou a idealização de uma cultura cearense pelo Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres). Funcionando, aproximadamente, entre 1975 e 1990, o Ceres, órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (Secult), promoveu registros e estudos sobre as manifestações artísticas da chamada cultura popular cearense. Composto por um grupo de intelectuais com formações bastante diversas entre si, dentre os quais destacamos Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Roberto Aurélio Lustosa, Edvar Costa, Otávio Menezes, Nirton Venâncio, José Carlos Mattos, Maurício Albano e Sylvia Porto Alegre, seus trabalhos foram desenvolvidos a partir de dois projetos principais: o Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel. Através das publicações lançadas por este, como a *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980), o *Caderno de Cultura* (1979) e o *Literatura Popular em Questão* (1982), examinamos, mais especificamente, as concepções de cultura popular do Ceres em consonância com as da trajetória do campo de estudos folclóricos do Ceará. Conforme constatamos, o órgão estadual incorporou, paulatinamente, as novas concepções de cultura da Antropologia, que modificaram, de modo mais amplo, as perspectivas teórico-metodológicas das ciências humanas e sociais durante as décadas de 1970 e 1980.

Palavras-chave: cordel; cultura popular; patrimônio cultural.

ABSTRACT

This paper aims to analyze how cordel literature was appropriated by the State of Ceará as a cultural symbol and how it founded the idealization of a state culture by the Ceará Cultural Reference Center (CERES). CERES was an agency linked to the Secretary of Culture of the State of Ceará (SECULT) known for the promotion of records and studies on the artistic manifestations of the so-called Ceará popular culture between 1975 – 1990. CERES was comprised of a group of intellectuals with very different backgrounds, among which we highlight Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Roberto Aurélio Lustosa, Edvar Costa, Otávio Menezes and Sylvia Porto Alegre, whose work was developed from two main projects: the Project Artesanato (handcrafts) and the Cordel Literature Project. Through publications launched by the latter, such as *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980), *Caderno de Cultura* (1979) and *Literatura Popular em Questão* (1982), we specifically analyzed CERES's conceptions on the basis of the popular culture in trajectory of the field of folk studies in Ceará. The findings showed that the state agency gradually incorporated the new cultural conceptions of Anthropology, which modified, in a broader way, the theoretical-methodological perspectives of the human and social sciences during the 1970s and 1980s.

Keywords: cordel; popular culture; cultural heritage.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Relação de Poetas e Poemas da <i>Antologia da Literatura de Cordel</i> (1978, 1980).....	97
---	----

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABC	Academia Brasileira de Cordel
CCF	Comissão Cearense de Folclore
CEC	Conselho Estadual de Cultura
CFC	Conselho Federal de Cultura
CDFB	Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNFL	Comissão Nacional de Folclore
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CPC	Centro Popular de Cultura
CERES	Centro de Referência Cultural do Ceará
DAC	Departamento de Assuntos Culturais
EMCETUR	Empresa Cearense de Turismo
FCRB	Fundação Casa de Rui Barbosa
IBECC	Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros
INF	Instituto Nacional do Folclore
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
MEC	Ministério da Educação e da Cultura
MFB	Movimento Folclórico Brasileiro
PPLP	Programa de Pesquisa em Literatura Popular
SBF	Sociedade Brasileira de Folclore
SECULT	Secretaria de Cultura do Estado do Ceará
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNB	Universidade de Brasília
UNE	União Nacional dos Estudantes
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	AS MUDANÇAS DE SIGNIFICADO DA “CULTURA POPULAR” AO LONGO DO SÉCULO XX E SUAS REVERBERAÇÕES NO CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ (CERES)	24
2.1	O Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e o Centro Popular de Cultura (CPC): A Distinção Entre o Folclore e a Cultura Popular	25
2.2	A Instrumentalização da Cultura Pelo Estado: As Demandas Político-Econômicas na Implantação do Ceres	36
3.	O PROJETO LITERATURA DE CORDEL: AS PERSPECTIVAS DE DEFINIÇÃO E DE PRESERVAÇÃO DA “CULTURA POPULAR” NO CERES	47
3.1	O Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel: O Inventário da “Cultura Popular Cearense”	48
3.2	A Definição de um Caráter Revolucionário para a Literatura de Cordel.....	59
3.3	A <i>Antologia da Literatura de Cordel</i> : Uma Obra-Monumento em Prol de Uma Memória dos Folhetos Populares.....	80
4.	A RENOVAÇÃO DE UM CAMPO DE ESTUDOS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL E A PERSONIFICAÇÃO DA CULTURA POPULAR NOS POETAS POPULARES	104
4.1	<i>Literatura Popular em Questão</i> : Um Campo de Conhecimento em Debate	105
4.2	A Caracterização da Autoria e da Mestria Popular: O Caso do Poeta Zé Melancia 123	
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	142
	REFERÊNCIAS	146

1. INTRODUÇÃO

Em 2010, a Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), criada em 1988, no Rio de Janeiro, solicitou, sob a presidência do cearense Gonçalo Ferreira da Silva, o início do processo de patrimonialização da literatura de cordel ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Mesmo com o pedido rapidamente assentido, o andamento dos trâmites, devido a insuficiência de recursos, só foi impulsionado em 2014, quando, através de uma emenda parlamentar, o então deputado federal, Jean Wyllys, conseguiu o desbloqueio de 500 mil reais.

Com o montante, pôde ser realizado, então, sob a coordenação do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), legatário da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)¹, um dossiê sobre o cordel, fundamentado em materiais, como bibliografias, biografias, entrevistas, fotografias, vídeos e estatísticas de coleções, recolhidos nos estados do Ceará, Pernambuco, Paraíba, Maranhão, Pará, Rio Grande do Norte, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, além do Distrito Federal. O documento, enquanto certificador da importância sócio-histórico-cultural do folheto, descreveu, entre outras coisas, as características físicas, as principais temáticas, as condições de produção e consumo, as migrações e as instituições dedicadas à manifestação artístico-popular.

Finalmente, em setembro de 2018, após tantas reuniões com especialistas (IEB/USP, Casa de Rui Barbosa, Fundação Nacional Joaquim Nabuco, UFPB, UFCA, UFCG, UFRJ) e pesquisas de campo, o Conselho do IPHAN anuiu todo o levantamento e, assim, a literatura de cordel, combinada à xilogravura, consagrou-se, oficialmente, como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, sendo inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão².

Ao ser conceituado como patrimônio cultural imaterial, o folheto popular passou a abrigar, historicamente falando, mais uma concepção, que dele destacava, principalmente, enquanto expressão artístico-cultural, seu caráter hodierno e processual, bem como o seu

¹ Surgida em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro foi um órgão, então ligado ao Ministério da Educação e da Cultura, fruto de mais uma etapa do processo de institucionalização do chamado Movimento Folclórico Brasileiro (MFB). Este, conforme veremos, encabeçado pela Comissão Nacional de Folclore (CNF), criada em 1947, no Rio de Janeiro, foi um movimento intelectual a favor da sistematização, a nível nacional, das pesquisas folclóricas brasileiras. De modo subjacente, lutava pela institucionalização do Folclore no âmbito das Ciências Sociais. Ver: VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro** (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.

² LITERATURA DE CORDEL. Portal do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2018. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1943>>. Acesso em: 01 jun. 2020

vínculo com as significações dos seus próprios agentes inventores e praticantes. O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, por exemplo, relator do parecer positivo do Conselho do IPHAN, compactuando com art. 216 da Constituição de 1988, aduziu e advogou da seguinte forma a abrangente noção de patrimônio deferida aos poemas populares:

A norma constitucional resolveu, finalmente (ainda que só como norma...) problema demográfico que afligia nosso campo desde sua institucionalização em 1937: a ausência de *pessoas*. O patrimônio estava fantasmagoricamente povoado de coisas, sempre tratadas como autossuficientes. Ao transferir a matriz do valor cultural do Estado para as práticas sociais de identidade e memória, a Constituição introduziu na arena a figura do *sujeito*, porque somente sujeitos podem exercer identidade e memória.

Sujeitos, e, em decorrência, corpo, identidade, memória, emoção, ação: o patrimônio, finalmente, pode se povoar de humanos, mais que isso, de humanos em ação, em interação.³

Diante desses acontecimentos, surgiu o interesse mais geral desta dissertação em, assim como outros autores (ORTIZ, 1994; CAVALCANTI, 2000; CATENACCI, 2001; BEZERRA, 2018), historicizar os deslocamentos dos conceitos que interpretaram, ao longo do século XX, a chamada “cultura popular” nas operações dos campos de conhecimento relacionados a ela, como o folclórico.

Antes de tudo, é preciso reconhecemos, como Terry Eagleton (2011), que, por si, o conceito de cultura é bastante complexo, possuiu vários significados ao longo da história, estando, originalmente, ligado à natureza, ao cultivo da terra. A definição de cultura parece ter sempre estado em uma tensão entre aquilo que é espontâneo e artificial, livre e pré-determinado, puro e híbrido. Neste trabalho, até mesmo por corresponder ao uso feito pelo seu objeto de estudo, empregamos a palavra cultura, notadamente, com o sentido, digamos, de um “modo de vida peculiar de um grupo social”. Tal perspectiva semântica passou a vigorar, sobretudo, após o romantismo alemão do século XIX, como forma de condescendência à singularidade, aos costumes, de povos diante do domínio colonial europeu.

O povo, por sua vez, do qual se deriva o adjetivo popular, possui, também, várias definições. Desde a formação do Estado Moderno, ele é imaginado, notadamente, como o corpo de uma nação, constituído por diferentes classes sociais. No trabalho de folcloristas, entretanto, a parte mais autêntica do povo de uma nação foi associada a pessoas pertencentes ao meio rural, iletradas, mantenedoras de tradições. Conforme reflete João Ernani F. Filho (2010), ao ser questionada, no âmbito da historiografia, na sua forma e na sua finalidade política de

³ INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (BRASIL). Ulpiano Bezerra de Meneses. Parecer nº. 01 450.008598/201 0-20. Solicitação de Registro da Literatura de Cordel Como Patrimônio Cultural Brasileiro. **Parecer do Relator**, Rio de Janeiro, p. 1-18, 19 set. 2018. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cordel.pdf>. Acesso em: 1 jun. 2020.

elaboração, a ideia de cultura popular foi repensada. Forjada, sobretudo, por uma elite intelectual, essa ideia instaurou divisões essencialistas na esfera cultural das sociedades, como entre oralidade e escrita, tradição e modernidade (ABREU, 2003).

Gilmar Rocha (2009), por exemplo, delimita, sem incorrer em evolucionismos, ao longo do século XX, no âmago das ciências sociais brasileiras, ao menos três fases de constituição do conceito de “cultura popular”, em que este se concatena às noções de folclore ou patrimônio imaterial. Em uma primeira fase, que iria do começo do século até meados dos anos 50, a cultura das classes populares estaria mais associada à ideia de folclore, recebendo como atributos a tradicionalidade, a oralidade, o primitivismo e a invariabilidade.

Dentro desse primeiro recorte temporal do autor, não podemos deixar de fazer uma ressalva sobre o anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937). No documento do intelectual modernista, pai de *Macunaíma*, a acepção de patrimônio cultural abrangia e correlatava-se a manifestações culturais imateriais, de origens indígenas e populares, como cantos, lendas, magias, culinárias e vocabulários. Tal acepção de patrimônio, mais abrangente, acabou sendo, entretanto, parcialmente renegada, sobrepujada nas políticas preservacionistas do SPHAN por uma concernente apenas aos patrimônios tangíveis, móveis e imóveis (CHUVA, 2012).

Na década de 1950, por efeito da ideologia desenvolvimentista do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e do malogro do Movimento Folclórico Brasileiro (1947) em firmar os estudos folclóricos como uma ciência, o que colaborou, certamente, para arremeter uma carga pejorativa sobre os “fatos folclóricos”, a expressão “cultura popular” desapegou-se e passou a ter um entendimento relativamente distinto da de “folclore”, dando arranque à segunda fase referenciada por Rocha (Ibidem, p. 224). Enquanto folclore aludia a elementos anacrônicos e atrasados do “povo”, cultura popular aludia, como confirma Catenacci (2001, p. 32), a elementos potencialmente transformadores e modernizadores da sociedade brasileira. Exemplo de uso desse novo discernimento, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), politizando a cultura popular, na década de 1960, apropriou-se de seus presumidos componentes para, por meio de projetos artísticos engajados, “conscientizar” o próprio “povo” quanto ao seu subdesenvolvimento e, assim, incitá-lo a uma revolução anticapitalista.

Arrematando suas demarcações, Rocha (Ibidem, p. 228) situa, no último quartel do século, o estabelecimento de uma terceira fase, que veio reaproximando o conceito de cultura popular ao de patrimônio cultural imaterial. Puxando essa mudança, esteve a difusão de novos pensamentos antropológicos, como os de Geertz, em *Interpretações da Cultura* (1978), que

exortavam a dissecar culturas com base nas interpretações dos próprios “nativos”. Desse modo, vislumbrava-se, em um só lance, a faculdade inventiva e, simultaneamente, meditativa dos próprios agentes a respeito de suas culturas.

Desse objetivo mais amplo de exploração dos remanejamentos das concepções de “cultura popular”, sobreveio, então, como objetivo específico desta dissertação, o interesse em problematizar as formas de significação da denominada literatura de cordel e suas reverberações na idealização de uma identidade cultural cearense, a partir do desenvolvimento do Projeto Literatura de Cordel do Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres), órgão que, funcionando, aproximadamente, entre 1975-1990, foi vinculado à Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Estado do Ceará (Secult).

O Ceres foi destinado a efetuar uma inventariação e, com base nela, promover estudos sobre a arte cearense classificada como popular e tradicional. Esse registro dos fenômenos artístico-populares, encetado, de acordo com o discurso oficial, para amenizar o esvaecimento da memória da identidade cearense na modernidade, foi mobilizado em determinadas cidades, aquelas já estimadas como “polos culturais”, tanto do interior quanto do litoral. Devido ao emprego de variados tipos de suportes, tais como questionários, fotografias, captação sonora e vídeos, toda essa catalogação gerou uma abundante documentação, que, hoje, compõe arquivos públicos de Fortaleza⁴.

De acordo com o historiador Antonio Gilberto Ramos Nogueira, o Ceres tratou-se, relativamente, de uma versão estadual do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), idealizado, em 1975, pelo designer Aloísio Magalhães. O CNRC, a respeito do qual, a propósito, falaremos de maneira mais meticulosa no primeiro capítulo, se propôs a realizar, sobretudo com o objetivo de implementar projetos desenvolvimentistas, um referenciamento da dinâmica cultural brasileira, em que ganhou destaque as manifestações tradicionais, porém vigorosas e não estanques, da “cultura popular”. No processo de alargamento da noção de patrimônio cultural, verificado na segunda metade do século XX, o registro dessa “cultura popular” pelo CNRC, assim como pelo Ceres, se tornou distinto, ainda segundo Nogueira, graças ao interesse em salvaguardar processos e não apenas produtos culturais, adotando, para tanto, de modo mais proeminente, o inventário como instrumento preservacionista.

Guardadas as devidas proporções, há uma nítida sintonia entre a orientação da política cultural para o patrimônio no âmbito federal – de valorização do saber fazer popular – que dialoga com as diretrizes da suposta ‘filial’ na esfera estadual. Um estudo comparativo que privilegie as proximidades e distanciamentos entre o CNRC e o

⁴ Os documentos do Ceres desmembraram-se e, atualmente, estão sob a custódia da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, do Arquivo Intermediário do Ceará e do Museu da Imagem e do Som do Ceará.

Ceres é de fundamental importância quando se tem como objetivo buscar as origens da formulação de uma noção de patrimônio e de uma concepção de preservação que coloque o inventário no centro das práticas preservacionistas. (NOGUEIRA, 2010, 11-12)

O Ceres, em seus quase quinze anos, desempenhou seus trabalhos por meio da execução de três projetos. O primeiro deles, apontado como o embrião do próprio Ceres, foi o Projeto Artesanato. Nele, seus realizadores elegeram municípios cearenses, vistos como fulcros da produção artesanal, para aí registrarem objetos feitos artesanalmente, à base de couro, palha, ferro, barro ou madeira, como a xilogravura. Entretanto, para além de compilar artefatos, isto é, produtos acabados, preocuparam-se em investigar e fazer anotações sobre o processo criativo (saber-fazer) e as circunstâncias socioeconômicas dos produtores, até mesmo para a formulação de planos econômicos por parte do governo estadual.

Contíguo ao Projeto Artesanato, e adotando praticamente seus mesmos procedimentos, sucedeu-se o Projeto Literatura de Cordel, que tencionou, por sua vez, mapear e registrar a situação de existência da “poesia popular cearense”. Na ocasião, as pesquisas incidiram, exclusivamente, na região do Cariri, principalmente em Barbalha, Crato e Juazeiro do Norte. A escolha dessa espacialidade deveu-se, certamente, a um imaginário, construído, por exemplo, por intelectuais caririenses engajados no Movimento Folclórico, que a retrata como um verdadeiro celeiro cultural do Ceará (BEZERRA, 2017), mas também à presença da famigerada Tipografia São Francisco, um dos lugares de maior manufaturação de cordéis do Brasil.

Para o Ceres, o termo “cordel” teria sido cravado, na verdade, por eruditos, enquanto o termo “folheto” ou “romance” seria, outrora, mais banal entre os que, de fato, produziam e consumiam esse que se transformou em um gênero literário popular. Com origem remetida a Península Ibérica e a França, o cordel representaria, essencialmente, a manifestação gráfica de poemas orais, normalmente feita em livretos de papel barato, com proporções de 11cm x 16,5cm. Esses poemas, cuja definição de autoria só se tornou relevante, ainda de acordo com o Ceres, após a individualização, promovida por “cientistas”, dos poetas em meio a suas comunidades, poderiam ser escritos com uma gama de linguagens, das mais rebuscadas até as propositalmente “matutas” (ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL, 1978, p. 29).

A capa ilustrada, ao passo que é considerada um elemento casado aos poemas populares, é apontada também como uma expressão artística à parte. Quanto às suas formas, conforme o Ceres (Ibidem, p. 37), os que desfrutavam de melhores condições financeiras aplicavam, em seus textos poéticos, clichês de desenhos ou fotografias, enquanto a xilogravura, possuidora de vários estilos, despontou como uma alternativa de preços módicos. A imagem

talhada na madeira, por ser equivocadamente apreciada como mais “autêntica”, teria cativado, sobretudo, intelectuais e pessoas da classe média, que estariam, com suas incontáveis encomendas, direcionando a estética popular aos seus gostos anacrônicos. O “povo”, isto é, as classes mais pobres, os detentores e, portanto, os plausíveis normatizadores da arte popular, prefeririam, por sua vez, as estampas impressas, coloridas e bem diagramadas, como as da Editora Luzeiro do Norte⁵, de São Paulo.

No fechamento da década de 1980, segundo Nogueira (2010, p. 7), após o Projeto Literatura de Cordel, aconteceu ainda uma terceira e derradeira empreitada: o Projeto Festas e Folguedos. Com as forças já bastante extenuadas, haja vista o desprovimento de verbas, o Ceres concentrou-se nas comemorações, em especial as religiosas, e naquelas manifestações que, inclusive, foram o foco do Movimento Folclórico (VILHENA, 1997), no caso, as danças dramáticas. Dessa forma, temos informações de que foram registrados, por exemplo, a Festa de Nossa Senhora da Saúde e o Bumba-Meu-Boi, em Fortaleza; o Reisado de Caretas, no Cariri; a Festa de Nossa Senhora das Dores, em Juazeiro e a Festa de São Francisco, em Canindé.

Para a efetuação desses três projetos, o Ceres contou com um grupo de jovens intelectuais que se modificou, de maneira recorrente, no decorrer dos anos. Dentro desse conjunto, encontramos indivíduos com formações acadêmicas, profissionais e/ou políticas muito diferenciadas entre si, como, por exemplo, o jornalista Oswald Barroso, a antropóloga Sylvia Porto Alegre, o historiador Otávio Menezes, o fotógrafo Maurício Albano, o cineasta Rosemberg Cariry, o teatrólogo José Carlos Matos, o linguista Edvar Costa, o comunicólogo Gilmar de Carvalho e o crítico literário Francisco de Sousa Nascimento. É necessário salientar aqui que nem todos foram participantes efetivos do Centro, alguns se envolveram apenas como colaboradores, caso de Gilmar de Carvalho e F. S. Nascimento. De todo modo, atualmente, boa parte desses nomes figuram na lista dos mais consagrados estudiosos do campo de saber sobre o que designamos como Patrimônio Cultural Imaterial do Ceará. Aliás, é pertinente ressaltarmos que, no próprio processo de patrimonialização da literatura de cordel pelo IPHAN, Rosemberg Cariry, por exemplo, efetuou o registro audiovisual, de caráter etnográfico, das reuniões⁶ e Gilmar de Carvalho, com seus estudos e até mesmo suas coleções de folhetos, como

⁵ A Editora Luzeiro, inicialmente denominada de Editora Prelúdio, foi fundada em 1952, na cidade de São Paulo, por Arlindo Pinto de Souza. Durante a década de 1980, notabilizou-se no meio de produção cordelística por inovar no formato do cordel, ao utilizar nele, por exemplo, um tipo de papel mais resistente e imagens coloridas. Ver: SOUZA, Ana Raquel Motta de. **Editora Luzeiro: Um Estudo de Caso**. Horizontes (Bragança Paulista), Bragança Paulista, v. 15, p. 251-269, 1997.

⁶ Ver: Iphan. Literatura de Cordel. Youtube, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DcivhM3DFrA&list=PLPHBfbuYpe6_bJ58EkZFKnIruCH7z28Mu&index=38.

a existente, desde 1994, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)⁷, colaborou para fundamentar a certificação conclusiva.

Do numeroso grupo de intelectuais do Ceres, analisamos a atuação daqueles que se envolveram mais diretamente, seja no registro ou na produção de estudos, com o Projeto Literatura de Cordel, como Oswald Barroso, Edvar Costa, Otávio Menezes, Rosemberg Cariry e Gilmar de Carvalho. Seguindo as postulações de Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016), baseadas nas de outros autores, como Jean-François Sirinelli, para a compreensão da categoria intelectual, entendemos esse sujeito como um *mediador cultural*:

São homens da produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. Sendo assim, tais sujeitos podem e devem ser tratados como atores estratégicos nas áreas da cultura e da política que se entrelaçam, não sem tensões, mas com distinções, ainda que historicamente ocupem posição de reconhecimento variável na vida social. (GOMES; HANSEN, 2016, p. 4)

De modo mais amplo, neste trabalho, estudaremos a ação dos intelectuais do Ceres no interior daquilo que Bourdieu (2004, p. 169) denominou de *campo de produção cultural*. Segundo o autor, esse campo deve ser compreendido historicamente, por meio de suas diferenças internas, que sempre lhe conferem uma dinamicidade. Os seus agentes, com o usufruto de determinados tipos de capital, possuem diferentes formas de *habitus*, em razão dos quais se posicionam e conquistam influência. Apesar de, comumente, transplantarem, tais agentes também podem adquirir um *habitus* em contato com o campo.

O intelectual de um campo cultural, ainda que contribua para a reprodução social, por ser caudatário de uma história comum, coletiva, também possui uma certa capacidade de transformação social. Com a autoridade de seu capital cultural, ele consegue nomear o implícito e formular o mundo social, sendo, dessa forma, um criador. Para que não seja deificado, no entanto, devemos pensá-lo sempre no âmago de suas relações sociológicas, muitas vezes marcadas por disputas com seus próprios pares.

O campo cultural, sobretudo a partir do século XVIII, com o Romantismo, tornou-se relativamente autônomo em relação ao campo político. Os intelectuais podem ser considerados a fração dominada das classes dominantes. A sua ligação com elas é, de fato, ambígua, ora servindo-as, ora criticando-as. Em uma reflexão acerca de um intelectual, e, por extensão, de sua obra, não devemos, porém, objetivá-lo unicamente identificando a sua classe social, estabelecendo uma rígida relação de causa e efeito entre esta e suas ideias e ações.

⁷ Ver: PROFESSOR GILMAR DE CARVALHO. Instituto de Estudos Brasileiros, 2021. Disponível em: <<https://www.ieb.usp.br/professor-gilmar-de-carvalho/>>.

Nessa análise do campo intelectual, objetivo investigar os princípios teórico-metodológicos do Ceres em sua relação com o campo das ciências sociais do Brasil, ainda se estruturando no âmbito dos cursos de pós-graduação da época. À maneira de Miceli (1989, p. 9), pretendo examinar, sociologicamente, a atuação dos intelectuais do Ceres em meio à institucionalização desse campo no Ceará, que possuía muitas diferenças quanto a da região Sudeste. Dentro do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, surgido desde 1968, um Mestrado em Sociologia do Desenvolvimento foi criado, por exemplo, em 1975.

Dessa forma, desejo perscrutar como os trabalhos do Ceres foram influenciados pelas novas concepções culturais da Antropologia, marcadas, durante as décadas de 1970 e 80, por exemplo, pela fenomenologia de Merleau-Ponty. Essas novas concepções, que transformavam também as metodologias de pesquisa antropológica, acreditavam, de modo geral, na investigação de uma cultura a partir da experiência e da subjetividade de seus próprios praticantes, de seus nativos, sem a imposição, portanto, de teorias ou da racionalidade dos pesquisadores. A cultura de um grupo social já não deveria ser imaginada como algo repetitivo, estático, mas sim como uma dimensão atual, dinâmica. Tais mudanças de perspectiva provocaram, além disso, uma nova visão sobre o pesquisador e o efeito de seus trabalhos, mais percebidos a partir de então como parciais, e não como inteiramente neutros.

Como veremos, essa nova concepção cultural se contrapunha a uma outra, mais tradicionalistas, que, durante muito tempo, vigorou no campo de estudos folclóricos brasileiro e ainda era bastante intensa na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, de 1958. Dessa concepção, logo tachada, exatamente, de “folclórica”, o Ceres tentou se distinguir. Com efeito, uma grande quantidade de folcloristas enxergava a cultura popular, grosso modo, como um resíduo do passado, cujas manifestações haviam sido criadas de forma coletiva, espontânea e irrefletida. Florival Seraine, por exemplo, um dos representantes da Comissão Cearense de Folclore (CCF)⁸, em seus estudos sobre o modo de vida dos indígenas Tremembé, de Almofala-CE, operou, notadamente, com concepções culturais puristas e evolucionistas (GOMES, 2011, p. 13).

Apesar de tentarem romper, os intelectuais do Ceres eram tributários dos folcloristas que criticavam. Na verdade, concebemos os trabalhos do Ceres apenas como parte

⁸ Conforme veremos, surgida em 1948, a Comissão Cearense de Folclore (CCF) foi uma das congêneres estaduais criadas para auxiliar os trabalhos da Comissão Nacional de Folclore (CNF). Comandada por Henriqueta Galeno, filha do folclorista Juvenal Galeno, a CCF foi composta por intelectuais como Eduardo Campos, Florival Seraine e J. de Figueiredo Filho.

de uma renovação teórico-metodológica por que passava o campo de estudos sobre a cultura popular do Brasil na época. A referência a vários folcloristas, muitos dos quais pertencentes ao antigo Movimento Folclórico Brasileiro, poderá ser notada no próprio programa de publicações do Ceres.

Como resultado de suas missões em prol da preservação das expressões artísticas das classes populares cearenses, os pesquisadores do Ceres publicaram uma série de livros: *Caderno do Cultura I* (1979), *Caderno de Cultura II* (1987), *Caderno de Cultura III* (1989), *Antologia da Literatura de Cordel Vol. I* (1978), *Antologia da Literatura de Cordel Vol. II* (1980), *A Cerâmica Utilitária e Decorativa do Ceará* (1980) e *Literatura Popular em Questão* (1982). Neste trabalho historiográfico, portanto, tomamos esse programa de publicações como principal fonte histórica na apreensão das formas de significação da “cultura popular cearense”, em geral, e, mais particularmente, da literatura de cordel pelos intelectuais do Ceres.

A exemplo de Nogueira (2018), encararemos o programa de publicações do Ceres, nos termos de Pierre Nora (1993), como um “lugar de memória”, pois

Ao reunir os textos dos intelectuais que se referenciam em seus estudos sobre a natureza da literatura popular, seu processo criativo, circulação e consumo, uma história da memória do cordel vai se configurando em consonância com a consagração de autores e suas obras [...]. (NOGUEIRA, 2018, p. 192)

A opção por investigar, em um mestrado, as ações do Centro de Referência Cultural do Ceará ocorreu-me, afinal, no âmbito do Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM), existente, desde 2007, sob o comando do prof. Antonio Gilberto Ramos Nogueira, no departamento de História da Universidade Federal do Ceará (UFC). Em 2015, ao entrar no antigo Projeto Intelectuais, Cultura e Memória, através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), dei continuidade a uma pesquisa, já elaborada desde 2011, de identificação, fichamento e historicização do material deixado, direta ou indiretamente, pelo Ceres. Essa pesquisa, relacionada, mais profusamente, às políticas culturais e econômicas, aos movimentos artístico-literários e às atuações dos círculos intelectuais cearenses nas décadas de 1970/80, erigiu um precioso acervo, possuidor, por exemplo, do registro de centenas de jornais e de várias entrevistas com ex-participantes do Ceres. Dessa forma, é parte desse acervo, disponível nos arquivos do GEPPM, que também usarei para alcançarmos os objetivos desta dissertação.

A ideia de estudar as realocações de sentidos atribuídos à literatura popular em versos, assim como os desdobramentos disso para a constituição de uma identidade cultural cearense, atraiu-me após a percepção de que, na década de 1970, esse gênero literário popular,

como demonstrou Ana Amélia Rodrigues de Oliveira (2015, p. 231), passava por uma revalorização, motivada, majoritariamente, por intelectuais e, devido à indústria cultural, por pessoas de classe média em geral. Doravante, o Ceará passou, então, a ser, cada vez mais, projetado como um “berço da literatura de cordel” no Brasil. Desejamos, portanto, entender, mais aprofundadamente, o porquê dessa revalorização dos folhetos e em que medida o Ceres influenciou e foi influenciado por essas vicissitudes.

De tal processo de reapreciação desse gênero literário popular, quero, com o método sugerido por Reinhart Koselleck (2006, p. 98), assimilar, sincronica e diacronicamente, as logicidades que regeram os conceitos evocados nos discursos dos intelectuais do Ceres, apurando, ao menos parcialmente, como elas articularam noções temporais e conceberam os atos de pesquisa referentes à “cultura popular” e às manifestações cordelísticas:

[...] ao longo da investigação da história de um conceito, tornou-se possível investigar também o espaço de experiência e o horizonte de expectativa associados a um determinado período, ao mesmo tempo em que se investigava também a função política e social desse mesmo conceito. (KOSELLECK, 2006, p. 104)

Tendo em mente que as fincagens conceituais atendem a demandas de diferentes contextos históricos e podem se transformar perante novas estruturas sociais, as singularidades dos conceitos do Ceres, relativos à “cultura popular”, explicam-se por serem, mais intensamente, como já dito, tributários das novas perspectivas antropológicas das décadas de 1970/80, compenetradas nas *práticas* de *sujeitos* justapostos, de modo menos determinista, em um “sistema cultural” (ORTNER, 2011, p. 440).

À maneira de Durval Muniz de Albuquerque (2013b), pretendemos, aliás, examinar os procedimentos de pesquisa da equipe do Ceres como análogos a outros, como os do Movimento Folclórico Brasileiro, que, lançando mão justamente de conceituações organizadoras da “realidade social”, (re)inventaram uma “cultura popular cearense” para munir um identitarismo regionalista, fazendo-a parecer como algo completamente preexistente:

O mundo humano é inventado, fabricado mediante o uso de conceitos. Este livro é a história da emergência e uso dos conceitos de folclore e de cultura popular, é a análise das condições históricas que lhes permitiram existir, é a descrição das práticas a que deram origem e em que foram, ao mesmo tempo, se conformando, se definindo, se transformando. Faço a história do surgimento e mutações dos procedimentos que o uso desses conceitos possibilitou. Enfatizo, sobretudo, o tipo de relações de poder e de saber em que esses conceitos foram mobilizados e, ao mesmo tempo, afirmaram e deram margem. Quando digo que os folcloristas inventaram o folclore estou partindo do pressuposto de que não existem objetos prontos, não existe uma coisa em si, algo que em si mesmo fosse folclórico. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 26)

O novo conceito antropológico de cultura serviu para a ampliação do próprio conceito de patrimônio cultural, que passou a englobar também o saber-fazer de grupos sociais,

conforme demonstra Regina Abreu (2022). Na era da formação do Estado-nação, o patrimônio cultural consiste em um elemento do passado que simboliza a identidade de um coletivo, com a qual se fundamenta e se efetua determinados projetos políticos. Essa identidade é representada pelo patrimônio na medida em que este narra a história, constrói memórias e reatualiza práticas sociais no tempo presente. A definição do que seja e do que significa um patrimônio cultural é, dessa forma, permeada de intensas e constantes disputas entre grupos.

Durante as primeiras décadas das políticas patrimoniais brasileiras, iniciadas em 1937, sob a tutela do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a salvaguarda privilegiada foi a de patrimônios materiais, correspondentes, sobretudo, à história dos portugueses no Brasil. O propósito dessa patrimonialização era retratar o processo civilizatório das terras brasileiras, de uma forma, entretanto, bastante eurocêntrica, vilipendiando a participação de indígenas e africanos. Aí, o patrimônio suscitava uma noção evolutiva e destruidora do tempo, não por acaso o seu requisito de autenticidade e excepcionalidade quanto a um período histórico.

Entre as décadas de 1970 e 1980, graças à reivindicação de movimentos sociais, inconformados com o governo ditatorial vigente no Brasil, elementos da cultura africana, indígena e popular, muitos dos quais de natureza imaterial, foram, aos poucos, sendo considerados e incluídos no conjunto dos patrimônios culturais brasileiros. A mudança expressava uma reparação simbólica a grupos historicamente marginalizados, posto que, a partir de um nacionalismo mais diverso, menos homogeneizador, se pretendia reescrever e incluir na história do Brasil as memórias desses diferentes grupos (FONSECA, 1996; ABREU, 2015).

De acordo com François Hartog (2006), a extensão do conceito de patrimônio cultural a uma maior variedade de elementos culturais, fator que ocasionou uma verdadeira “inflação” patrimonial, seria, afinal, o sintoma de um novo regime de historicidade das últimas décadas do século XX: o presentismo. Nesse regime, o “dever de memória” se tornaria um imperativo na afirmação da identidade de grupos sociais, pois, em um contexto de aceleração do tempo, o presente logo se transformaria em passado, que, por sua vez, deveria ser preservado para um futuro ainda obscuro:

Daí vem este olhar museológico lançado sobre o que nos cerca. Nós gostaríamos de preparar, a partir de hoje, o museu de amanhã e reunir os arquivos de hoje como se fosse já ontem, tomados que estamos entre a amnésia e a vontade de nada esquecer. Para quem? Para nós, já. A destruição do Muro de Berlim, seguida da sua museificação instantânea foi um bom exemplo, com a sua imediata mercantilização. Foram postas à venda imediatamente amostras devidamente marcadas com o selo Original Berlin Mauer. Se o patrimônio é doravante o que define o que nós somos hoje, o movimento de patrimonialização, este imperativo, tomado ele mesmo na aura

do dever da memória permanecerá um traço distintivo do momento que nós vivemos ou acabamos de viver: uma certa relação ao presente e uma manifestação do presentismo. (HARTOG, 2006, p. 271)

Assim sendo, para consecução de seus objetivos, este trabalho dissertativo divide-se em três capítulos. No primeiro, fizemos uma breve reconstituição do campo de estudos folclóricos brasileiro ao longo do século XX para situarmos o Ceres em meio ao intercâmbio de significados por que passou a “cultura popular”. Nesse sentido, falamos mais especificamente sobre a influência das concepções culturais do Centro Popular de Cultura (1962), da UNE, e do Movimento Folclórico Brasileiro (1947) que, através da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958), se perpetuou mesmo após o início da Ditadura Civil-Militar (1964).

Por se tratar de um órgão vinculado à Secretaria de Cultura do Ceará (Secult), estudamos, ainda no primeiro capítulo, como os projetos do Ceres relacionaram-se com as políticas culturais implementadas durante a Ditadura Civil-Militar, políticas, certamente, fundamentadas também pelo campo folclórico da época. Ao analisarmos alguns documentos oficiais, como a *Política Nacional de Cultura* (1975), perceberemos que ações, e, dentro delas, que concepções de cultura, os interesses político-econômicos do governo ditatorial esperavam do Ceres.

No segundo capítulo, apresentamos o Centro de Referência Cultural do Ceará em si, seus projetos, seus objetivos, seus métodos, seus integrantes. Com isso, explicitamos as perspectivas culturais do Ceres enquanto centro de pesquisa e estudos sobre a cultura popular. Conforme veremos, sobretudo por meio de alguns escritos de Oswald Barroso⁹, contidos no livro *Cultura Insubmissa* (1982), o conceito de cultura popular do Ceres a associava a uma dimensão cultural moderna, dinâmica e híbrida. Como todo conceito, o do Ceres se relacionava

⁹ Nascido em Fortaleza, a 23 de dezembro de 1947, Raimundo Oswald Cavalcante Barroso, filho de Antônio Girão Barroso, possui graduação, de 1986, em Comunicação Social; mestrado e doutorado, de 1997 e 2007, em Sociologia; e pós-doutorado em Teatro, de 2014. A essa carreira acadêmica, Oswald Barroso atrelou uma artística, dedicada às artes plásticas, à poesia e, sobretudo, ao teatro. Suas obras, de modo geral, refletiram sobre a “cultura popular cearense”, o potencial político da “arte popular”. Em meados da década de 1960, ainda como secundarista, inseriu-se em grupos de esquerda, envolvendo-se, principalmente, em ações educativas, de instrução política, destinadas às associações de trabalhadores rurais e urbanos. Como militante político, primeiramente pela Ação Popular (AP) e, depois, pelo Partido Comunista do Brasil (PCdoB), sofreu com as prisões causadas pela repressão da Ditadura Civil-Militar (1964-1985). Na mais agonizante de suas detenções, ocorrida em 1974, quando dirigia uma célula do PCdoB em Recife, ficou enclausurado por meses, padecendo torturas. Na década de 1990, tornou-se gestor cultural, atuando, por exemplo, como diretor do Teatro José de Alencar, de 1990-1992, do Teatro Boca Rica, de 1995-2002, e do Museu da Imagem e do Som - Ceará, de 1999-2002. Dentre os seus livros, destacamos *Almanaque Poético de Uma Cidade do Interior* (1982), *Histórias Populares – Teatro (O Reino da Luminura) e Literatura de Cordel* (1984), *Romeiros* (1989), *Reis de Congo* (1997), *Memória do Caminho* (2006), *Entre Risos, Ritos e Batalhas* (2012) e *Ceará Mestiço* (2019).

ao seu próprio contexto histórico, marcado por uma nova mobilização de movimentos sociais a favor da redemocratização do Brasil e da conquista de direitos culturais.

Observando as concepções culturais e os métodos de pesquisa do Ceres, mais especificamente por meio de seus trabalhos dedicados à literatura de cordel do Ceará, concluímos o segundo capítulo com o exame dos dois volumes da obra *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980). Tal obra, a partir da seleção de determinados cordeis, pretendia preservar e divulgar uma das artes populares consideradas mais emblemáticas do Nordeste. Dessa forma, compenetrados na definição desses cordeis e na escolha de suas temáticas, verificamos as representações e, conseqüentemente, as memórias estimuladas para compor uma identidade cultural cearense/nordestina.

No terceiro e último capítulo, avaliamos a atuação dos integrantes do Ceres enquanto grupo intelectual de renovação do campo de conhecimento acerca da cultura popular do Ceará. Para isso, primeiramente, comparamos os estudos sobre o poeta popular Zé Melancia entre a equipe do Ceres e o folclorista Eduardo Campos, ligado à Comissão Cearense de Folclore (CCF). Através de um dos textos do *Caderno de Cultura* (1979), escrito por Edvar Costa, perceberemos que Zé Melancia foi caracterizado como um tipo de mestre da cultura popular, moderno e politizado. Essa caracterização procurava se distanciar de uma classificada como “folclórica”, que o enxergava, notadamente, como um guardião da tradição, primitivo, exótico e ingênuo.

Por fim, analisamos a inserção dos estudos e a vinculação do Ceres com o meio acadêmico, o que atribuiria um caráter mais profissional aos trabalhos de seus intelectuais. O caderno *Literatura Popular em Questão* (1982) apresenta-nos o registro de uma mesa-redonda, incluída na programação do *II Ciclo da Literatura de Cordel* (1981), sobre as condições de produção do cordel da época. Produzida pelo Ceres e realizada na Universidade Federal do Ceará (UFC), a mesa contou com a participação de intelectuais de várias instituições nacionais e até mesmo de cordelistas. Dessa forma, investigaremos, no interior do campo das ciências sociais, como os intelectuais do Ceres se posicionaram frente a seus pares quanto a questões sobre a produção contemporânea do cordel. Além disso, enquanto intelectuais, averiguamos o novo tipo de relação que os integrantes do órgão se empenharam em estabelecer com os sujeitos populares nos debates acerca de sua própria arte.

2. AS MUDANÇAS DE SIGNIFICADO DA “CULTURA POPULAR” AO LONGO DO SÉCULO XX E SUAS REVERBERAÇÕES NO CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ (CERES)

Neste capítulo, abordamos a expressão “cultura popular” enquanto um conceito que, como tal, passou por vários usos e significados ao longo do tempo, sobretudo no âmbito do campo de estudos folclóricos. Formulado, especialmente, por uma elite intelectual, em muitos casos à serviço do Estado, esse conceito refletiu menos uma identificação própria dos sujeitos populares e mais as representações sociais que embasaram projetos políticos regionalistas e nacionalistas. É necessário, assim, situarmos as principais formas de apropriação a partir das quais o Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres) entrou na disputa pela significação da “cultura popular cearense”.

Estudaremos, primeiramente, as conceituações da cultura popular pelo Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), institucionalizado a partir da Comissão Nacional de Folclore (CNF), em 1947. Essas conceituações participavam do empenho de definição do objeto de estudo do Folclore, área do saber que, naquela época, almejava se profissionalizar e se autonomizar no âmbito das ciências sociais do Brasil. Inspirado nos trabalhos de determinados folcloristas, como Mário de Andrade, o Movimento pensou a cultura popular, notadamente, através de concepções culturais ainda bastante puristas e evolucionistas.

Em seguida, analisamos as representações da cultura popular pelo Centro Popular de Cultura (1961), da União Nacional dos Estudantes. O Centro, através de seus trabalhos artísticos, de estilo dito popular, retratou e pretendeu conscientizar as próprias classes populares acerca dos problemas sociais que lhes afligiam. Dessa forma, manifestações populares foram convertidas em instrumentos de combate ao subdesenvolvimento do Brasil, causado, inclusive, conforme acreditava-se, por sua alienação cultural. A politização por grupos do espectro político de esquerda atribuiu para a cultura popular significados bastante adversos aos de vários folcloristas do período.

É necessário, por fim, examinar como o Ceres, enquanto órgão público, respondia a demandas de políticas culturais, a nível estadual e federal, da Ditadura Civil-Militar do Brasil (1964-1985). Tais políticas aproveitaram manifestações culturais populares, sobretudo artísticas, para promover um nacionalismo, cujo efeito seria uma integração das diferentes regiões do país, mas também para o aproveitamento econômico de um patrimônio cultural brasileiro. Isso modificou a percepção e até mesmo o modo de realização das manifestações

populares, transfiguradas em elementos que poderiam ser incluídos na modernização econômica do país, que poderiam galgar novos espaços, novos públicos. Além disso, a apreciação da cultura popular por um viés econômico deu enfoque à vida e ao processo criativo de seus próprios produtores.

O objetivo geral deste capítulo, portanto, é percebermos como, durante a segunda metade do século XX, a ideia de cultura popular separou-se, ao menos em parte, da de folclore, o que representou a difusão de novas concepções culturais, no domínio das ciências humanas e sociais, para o estudo de grupos sociais. O folclore passou a ser associado, concomitantemente, a práticas de pesquisa amadoras e a elementos culturais primitivos, exóticos e até mesmo reacionários. Cultura popular, por sua vez, graças às novas concepções culturais da Antropologia, passou a ser associada a elementos modernos, dinâmicos e mesmo revolucionários da sociedade.

2.1 O Movimento Folclórico Brasileiro (MFB) e o Centro Popular de Cultura (CPC): A Distinção Entre o Folclore e a Cultura Popular

Funcionando, aproximadamente, entre 1975 e 1990, o Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres) se baseou na tradição do campo de estudos folclóricos brasileiro, surgido ao menos desde o século XIX. No contexto das políticas culturais da Ditadura Civil-Militar e da Nova República, o Ceres renovou, ao menos indiretamente, os debates desse campo de estudos, promovendo, notadamente, as novas perspectivas culturais das Ciências Sociais. Dessa forma, dentro do nosso objetivo de investigar as apropriações e significações da chamada cultura popular pelo campo intelectual brasileiro, é pertinente iniciarmos com um panorama de alguns marcos dos estudos folclóricos brasileiros, aos quais o Ceres não deixa de ser tributário.

No quesito teórico-metodológico de seus projetos, constatamos que o Ceres se referenciou, principalmente, nos intelectuais do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), de 1947. Na década de 1970, o MFB, comandado, desde 1958, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), ainda representava uma das maiores tentativas de sistematização e institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil. De modo geral, conforme veremos ao longo deste trabalho, com sua adesão às novas concepções culturais da Antropologia, o Ceres criticou abordagens “folclorizantes” da cultura popular, muitas vezes associadas, exatamente, a representantes do MFB.

O distanciamento de abordagens “folclorizantes” da cultura popular no Ceres foi reforçado, ao menos por parte de alguns de seus integrantes, como Oswald Barroso, por uma certa politização da arte popular, que a empregavam como um meio de conscientização contra as desigualdades do sistema capitalista. Essa forma de apropriação do popular encontrava semelhanças com a do antigo Centro Popular de Cultura (CPC), criado, em 1962, pela União Nacional dos Estudantes (UNE). Com efeito, no contexto da redemocratização do Brasil, a experiência dos militantes cepecistas, mesmo já sendo repensada, servia de referência para as chamadas novas esquerdas (FONTELES, 2021). No Ceres, portanto, um interesse eminentemente político influenciava também a definição e o modo de contato com as manifestações artísticas da cultura popular.

Ao longo do século XIX, o estudo das tradições populares brasileiras surgiu no rastro dos estudos folclóricos europeus. Foi o inglês William John Thoms, por exemplo, que, em 22 de agosto de 1846, sugeriu o termo *folk-lore* (saber do povo) ao periódico *The Atheneum* para designar as “antiguidades populares” e a “literatura popular”. Em pouco tempo, o termo passaria a se referir também ao próprio campo de estudos acerca dessas manifestações da cultura popular. Segundo Cavalcanti et al. (2000, p. 4), o folclore, enquanto campo de estudos, nasceu fortemente marcado por uma perspectiva antiquária e romântica.

Em sua prática, os antiquários se dedicavam à coleção de artefatos raros e excêntricos que representassem diferentes culturas da história da humanidade, muitas consideradas em vias de desaparecimento. A forma de compreensão do tempo, portanto, atribuía à História um caráter linear, etapista e evolucionista. Assim como os objetos das ciências da natureza, os materiais coletados pelos antiquários foram submetidos a classificações, feitas, correntemente, com base na posição de um determinado povo em uma escala evolutiva. Toda essa atividade, na maioria dos casos, foi realizada de maneira diletante, como um simples divertimento.

Se a prática antiquária influenciou a lógica da coleta de manifestações culturais pelo folclore, o Romantismo¹⁰ contribuiu para a valorização do popular e com sua associação ao nacionalismo. No contexto de transformações sociais da Europa, provocadas pelo processo de industrialização, pela ascensão do modo de vida burguês e pela formação dos Estados modernos, os intelectuais românticos sentiram a necessidade de definir a identidade cultural de suas nações a partir do que nelas existisse de mais particular, mais “autêntico”. Dessa forma, buscaram nas tradições da cultura popular, especialmente nas de origem camponesa, os

¹⁰ Movimento artístico-cultural surgido entre os séculos XVIII e XIX que, apesar de possuir várias vertentes, caracterizava-se, grosso modo, pela ruptura com o estilo neoclássico e o pensamento racionalista do Iluminismo.

rudimentos dessa identidade nacional. De acordo com Burke (1989), nessa investida, as classes populares foram concebidas a partir de três ideias: a de primitivismo, purismo e comunalismo.

A cultura popular foi compreendida, em geral, como a origem da nação, sendo sempre remetida a um passado distante. Nesse passado, suas manifestações, produzidas de forma natural, instintiva e coletiva, se encontravam ricas e profusas. No tempo presente, contudo, dessas manifestações, sobrariam apenas resquícios, incompatíveis e constantemente ameaçados pela modernidade. A cultura popular, dessa forma, precisaria ser urgentemente registrada, sob risco de deixar a nação sem os seus símbolos mais puros, mais verdadeiros. Ao seu trabalho, os folcloristas atribuiriam, afinal, um caráter missionário.

No Brasil, durante o século XIX, Sílvio Romero foi um dos primeiros a postular uma maior cientificidade para os estudos folclóricos, isto é, uma maior sistematização teórico-metodológica. De acordo com Matos (1994, p. 26), Romero, opondo-se ao movimento romântico brasileiro, sobretudo ao modo “sentimental” com que apreciava algumas manifestações da cultura popular, defendeu uma concepção científica positivista. Seus estudos folclóricos assumiam, por vezes, a feição de uma investigação etnológica, de tendência darwinista, que objetivava definir a identidade cultural brasileira diante de outras nações. Essa identidade foi pensada a partir, por exemplo, da poesia popular brasileira, conforme demonstra o livro *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*, de 1880.

Para Sílvio Romero, a poesia popular teria a capacidade de revelar a essência do ser brasileiro, determinada, acima de tudo, pela sua raça, mestiça, composta pelo cruzamento do índio, do negro e do português. Por ser criação de um povo mestiço, essa poesia não teria grande valor artístico, na verdade seria a manifestação de uma cultura débil, inferior, que, com o tempo, deveria ser melhorada. A origem da literatura oral brasileira, como um todo, estaria no transplante e na adaptação da cultura africana e da portuguesa ao meio tropical indígena. Por conta disso, a coleta da literatura popular por Romero foi, quase sempre, seguida de uma comparação linguística com matérias literárias de diferentes regiões e nacionalidades.

Percebemos, então, que Sílvio Romero estabeleceu uma relação um tanto negativa entre a nacionalidade brasileira e o seu folclore, uma vez que este, devido à sua impureza, deixava aquela em desvantagem diante de outras nações. De acordo com Moraes (2000, p. 76), essa relação foi vista sob uma nova perspectiva, mais positiva, pelo movimento artístico modernista, da década de 1920. O Modernismo pretendeu renovar a produção cultural e redefinir a identidade do Brasil para integrá-lo ao conjunto das chamadas nações civilizadas. Nesse sentido, foi incentivado um nacionalismo que, além de se fundamentar na cultura popular, valorizava a mestiçagem como autêntica característica do povo brasileiro. O Brasil

deveria ser moderno e afirmar-se perante o mundo, portanto, a partir do que possuísse de mais antigo e singular.

Dentro do Modernismo, Mário de Andrade também contribuiu bastante para a sistematização científica e a institucionalização do campo de estudos folclóricos do Brasil. Com uma formação eclética, mas centrada na área da música, Mário dedicou-se, notadamente, à pesquisa da chamada música popular brasileira, de um modo que, hoje, atribuímos ao de um etnomusicólogo. De acordo com Elizabeth Travassos (2002, p. 94), o material da cultura popular coletado pelo escritor paulista serviu, em geral, de mote para suas criações artísticas, modernistas, e para sua pesquisa sobre a cultura brasileira. Essa pesquisa, ainda conforme a autora, arrogou um caráter mais “científico” e menos “literário”, sobretudo, a partir da década de 1940. Pouco antes, contudo, entre 1935 e 1937, o pai de Macunaíma, na função de diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, já promovera, por exemplo, um curso de folclore, ministrado por Dina Lévi-Strauss, e fundara a Sociedade de Etnografia e Folclore.

Para uma coleta acurada das manifestações da cultura popular, Mário de Andrade defendeu uma maior objetividade por parte do pesquisador, opondo-se, assim, ao diletantismo que dizia prevalecer no campo de estudos folclóricos. Os critérios que ele determinava para a realização dessa coleta estavam ainda permeados de ideias puristas e evolucionistas, apesar de já criticar o etnocentrismo de análises culturais. Influenciado por leituras psicanalíticas, Mário buscou conhecer a mentalidade dos povos primitivos brasileiros, interpretando-a como manifestação mais natural e genuína da cultura nacional. Nessa busca, a música e a religião popular tornaram-se seus objetos de estudo privilegiados (Ibidem, p. 99).

Na história da definição do folclore brasileiro, Mário de Andrade destacou-se como um dos primeiros a qualificá-lo como um patrimônio do Brasil, que deveria ser protegido pelo Estado. Em 1936, a convite do então ministro da Educação, Gustavo Capanema, Mário elaborou o Anteprojeto do que, no ano seguinte, constituiria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), órgão que passou a se responsabilizar pela identificação, preservação e divulgação do patrimônio cultural do Brasil. O Anteprojeto, de forma ampla, incluía como patrimônio brasileiro a “arte popular”, noção que se distinguiu da de “arte ameríndia” e se referia também à dimensão material da cultura popular. Como sua proposta, entretanto, foi, por fim, parcialmente recusada, as políticas patrimoniais do Brasil, após a fundação do SPHAN, privilegiaram a salvaguarda do chamado patrimônio de “pedra e cal” e, assim, apartaram, durante décadas, o campo do patrimônio e o do folclore (NOGUEIRA, 2014, p. 56).

A experiência de Mário de Andrade transformou-se em referência para os projetos de outro marco importante da história do campo de estudos folclóricos do Brasil: a Comissão

Nacional de Folclore (CNFL), surgida em 1947, vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC). De acordo com Rodolfo Vilhena (1997), a CNFL encetou o chamado Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), que almejava sistematizar, a nível nacional, as pesquisas folclóricas e institucionalizar, academicamente, o campo folclórico do Brasil.

O Folclore, conforme a *Carta do Folclore Brasileiro* (1951), divulgada no primeiro dos vários congressos organizados pela CNFL, deveria ser associado às ciências antropológicas:

I. 1. O I Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual. (CARTA..., 1951)

Os intelectuais do MFB empenharam-se para institucionalizar academicamente o Folclore no contexto de constituição das ciências sociais do Brasil, com as quais, inclusive, compartilhava alguns objetos de estudo. Para tanto, postularam uma maior cientificidade para a coleta e os estudos folclóricos, fundamentada em perspectivas etnográficas. Na definição do “fato folclórico” brasileiro, ao ignorarem os requisitos de antiguidade e oralidade, eles romperam, respectivamente, com noções folclóricas europeias e norte-americanas:

I. 2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservado pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

I. 3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular. (CARTA..., 1951)

Em suas práticas de coleta, os intelectuais do MFB, inspirados pelos estudos de Mário de Andrade sobre as danças dramáticas brasileiras, concentraram-se, especialmente, no registro dos folguedos populares. Acreditava-se que, diferentemente da poesia popular, antes objeto preferencial dos folcloristas, os folguedos poderiam demonstrar melhor a cultura mestiça brasileira, formada pela mistura do branco, do negro e do índio. Apesar de caracterizadas como dinâmicas no tempo presente, essas manifestações de dança e música foram ainda registradas sob a expectativa de serem salvas do efeito destrutivo da urbanização e da industrialização por que passava o Brasil durante a década de 1950.

A ação preservacionista da cultura popular, após o seu registro, seguiria através da conscientização do povo acerca da importância de suas próprias manifestações, como aponta o item V. 3. da *Carta do Folclore Brasileiro*. Dessa forma, vários projetos educativos foram aventados, como a apresentação de expressões artístico-populares e a criação de museus

folclóricos pelo país. Em uma relação mais hierarquizada com o povo, os intelectuais do MFB se colocaram, afinal, como seus mentores e até mesmo como seus redentores.

Para estruturar o campo de estudos folclóricos nacional, a CNFL, sediada no Rio de Janeiro, sob o comando de Renato Almeida, fundou congêneres em quase todos os estados brasileiros. Sujeitas às deliberações da matriz carioca, as comissões estaduais encarregaram-se de registrar e analisar as manifestações folclóricas de suas respectivas regiões, aquilo que, culturalmente, possuísem de mais representativo. A identidade nacional que o MFB desejava definir foi concebida, mais uma vez, a partir da comunhão das diferenças regionais.

O trabalho das comissões estaduais deveria ser realizado, prioritariamente, por profissionais de diferentes áreas do conhecimento, dotados de métodos padronizados para a pesquisa folclórica, como os prescritos pelo *Manual de Coleta Folclórica* (1965), de Renato Almeida. Entretanto, devido à urgência da coleta dos elementos folclóricos, supostamente ameaçados pela modernidade, o MFB admitiu a participação de indivíduos sem instrução, desde que mantivessem o mínimo de objetividade em seus trabalhos. A falta de instrução desses indivíduos seria compensada pela intimidade de alguns com determinadas manifestações folclóricas, que forneceria, pelo menos, fontes para pesquisas mais apuradas, no futuro.

Foi dessa forma que, em 1948, surgiu a Comissão Cearense de Folclore (CCF), sob o comando de Henriqueta Galeno, filha de Juvenal Galeno. A CCF, composta por intelectuais como Florival Seraine, Eduardo Campos e José de Figueiredo Filho, dedicou-se à promoção da cultura e da arte popular cearense, consideradas símbolos autênticos do Ceará. Para isso, foram encetados vários projetos, como os de exibição e os de debate intelectual acerca das manifestações populares cearenses.

Para concretizar seus projetos, os intelectuais da CCF recorreram, sem muito êxito, entretanto, ao apoio financeiro do governo estadual cearense. A busca de apoio governamental pelas subcomissões era incentivada e fazia parte dos planos da CNFL de institucionalização do campo folclórico brasileiro. Apesar de, inicialmente, não conseguirem um auxílio tão vultoso do governo, os folcloristas cearenses, de acordo com Ana Lorym Soares (2012, p. 53), encetaram alguns de seus projetos durante as décadas de 1960 e 1970, ao atuarem na Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), fundada em 1966.

A criação da SECULT foi reivindicada pela classe intelectual do Ceará diante da ramificação do setor artístico cearense. Segundo Alexandre Barbalho (1998, p. 121), em seus primeiros anos, a Secretaria, normatizada por um Conselho Estadual de Cultura (CEC), que contava com membros da CCF, mudou a orientação de seus trabalhos, devido a uma mudança em sua própria perspectiva de cultura. Durante o mandato de seu primeiro secretário, Raimundo

Girão, a pasta planejou, de um modo bastante elitista, “elevar” o nível de cultura da população cearense pondo-a em contacto com formas de arte mais eruditas. A partir de 1970, entretanto, após várias críticas, ela promoveu, com a chegada do seu segundo secretário, Ernando Uchoa Lima, uma “popularização” da cultura, isto é, o incentivo e a divulgação da arte popular, da arte que exprimisse a marca da “cearensidade”.

Em 1958, o MFB conseguiu criar a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, que passou a se responsabilizar por seus antigos e novos projetos, como a *Revista Brasileira de Folclore*. Ainda assim, os folcloristas não lograram a institucionalização acadêmica de seu campo de estudos, pois este enfrentou contestações quanto ao seu caráter científico. Esse fracasso, como demonstra Cavalcanti e Vilhena (1990), ocorreu, em parte, devido à resistência de outros grupos intelectuais, como, por exemplo, o do campo sociológico paulista, representado por Florestan Fernandes. Na perspectiva de Fernandes, a cientificidade do Folclore estaria comprometida, justamente, por seus fundamentos teórico-metodológicos, marcados por preceitos positivistas e evolucionistas.

Apesar de não conquistarem a institucionalização acadêmico-científica do seu campo de estudos, os folcloristas não deixaram de atuar no crescente meio universitário brasileiro. Na verdade, conforme demonstra Cavalcanti (2012), fora do eixo Rio-São Paulo, os folcloristas contribuíram para a constituição do campo antropológico de várias instituições universitárias, uma vez que, até então, a afinidade de concepções culturais permitiu uma aproximação entre essas áreas do conhecimento. A partir da década de 1970, entretanto, graças às renovações conceituais da Antropologia, se verificou um distanciamento cada vez maior entre esta e o campo folclórico.

Durante a década de 1950, a correspondência entre as noções de folclore e cultura popular sofreu uma certa ruptura por ação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), segundo Lúcia Lippi Oliveira (2000, p. 72). Fundado em 1955, o ISEB consistiu em um centro de estudos que se propôs a discutir e apresentar soluções para os problemas sociais do Brasil, tendo por base um quadro de intelectuais bastante heterogêneo, constituído, por exemplo, por Hélio Jaguaribe, Álvaro Vieira Pinto, Alberto Guerreiro Ramos, Cândido Mendes de Almeida, Roland Corbisier e Nelson Werneck Sodré. Os seus ideólogos, orientados pela chamada ideologia nacional-desenvolvimentista, se preocuparam com a superação da condição subdesenvolvida do Brasil, a ser alcançada, entre outras formas, pela planificação econômica, pela industrialização.

Conforme demonstra Ortiz (1994, p. 50), ao citar escritos de Corbisier, o ISEB acreditava que o subdesenvolvimento do Brasil se devia à sua condição de território colonizado, inclusive em sua dimensão cultural. A noção de colonização, dessa forma, era bastante abrangente, não se relacionava apenas ao âmbito político-econômico, mas também ao simbólico, ao psicológico de uma nação. Por ter introjetado a cultura de seus colonizadores, o povo brasileiro estaria “alienado”, isto é, dissociado de seu verdadeiro modo de ser, de sua essência.

Para se libertar dessa dominação, o povo deveria tomar consciência de si, de sua própria cultura. Nesse sentido, caberia, então, às classes médias intelectuais, supostamente mais esclarecidas, orientar o povo. A concepção de intelectual assumida, portanto, é a de um sujeito que possui um dever diante do povo de sua nação, que se engaja na transformação da sociedade por meio da reordenação da cultura. Tal concepção se distanciaria, por exemplo, da de um intelectual transcendente ao seu contexto histórico, imune aos problemas sociais que o cercam.

Foi, justamente, com o objetivo de promover a cultura brasileira que os intelectuais isebianos valorizaram a cultura popular, qualificada, mais uma vez, como um dos símbolos nacionais mais autênticos. A noção de cultura popular, entretanto, passava a se dissociar da de folclore. De modo geral, enquanto esta se referia à tradição, associando o povo a atraso e a conservadorismo, aquela se referia à consciência, à transformação social.

O pensamento do ISEB foi retomado, e até mesmo radicalizado, em 1962, pelo Centro Popular de Cultura (CPC). Organizado pela União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC consistiu em um centro de militância artística, onde se produziam obras, de diferentes linguagens, com o propósito de conscientizar e encorajar o povo a se rebelar contra a sua condição de miséria, causada pela exploração das classes dominantes. Os artistas do CPC, pertencentes, em sua maioria, a uma classe média intelectual, acreditavam, portanto, que possuíam um dever diante do povo, que sua arte, na mesma medida em que era influenciada, influenciava o meio social, conforme demonstra o *Manifesto do Centro Popular de Cultura* (1962), escrito por Carlos Estevam Martins:

Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos porque consideramos que a arte, bem como as demais manifestações superiores da cultura, não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. Nem tampouco acreditamos que ao homem, por sua condição de artista, seja dado o privilégio de viver em um universo à parte, liberto dos laços que o prendem à comunidade e o acorrentam às contradições, às lutas e às superações por meio das quais a história nacional segue seu curso. [...] Querendo ou não, sabendo ou não, o artista se encontra sempre diante de uma opção radical: ou atuar decidida e conscientemente interferindo na conformação e no destino do processo social ou

transformar-se na matéria passiva e amorfa sobre a qual se apoia este mesmo processo para avançar [...]. (MARTINS, 1962)

O CPC foi, então, uma experiência que integrava o campo artístico ao político. Na visão de seus artistas, a sociedade brasileira estaria fortemente marcada por um conflito entre classes dominantes e dominadas, no qual as primeiras se sobrepujavam não apenas no âmbito político-econômico, mas também no das ideias, no cultural. Essa visão, por vezes, exprimia o campo da cultura de forma bastante dicotômica, opondo, irreconciliavelmente, uma cultura das elites a uma cultura popular. O papel dos artistas e intelectuais cepecistas seria, justamente, incentivar o povo a valorizar sua própria cultura, o desalienando, e, assim, revidar a dominação das classes altas.

Em toda sociedade como a nossa, dividida em classes sociais que se opõem como pólos distintos e irreconciliáveis de contradições sociais cada vez mais agudas, não é permitido a mais ninguém pôr em dúvida a afirmação de que as obras do espírito apresentam-se necessariamente marcadas por um caráter de classe, por um compromisso e por uma posição tomada em relação às classes em luta pelo poder político. Nem tampouco escapa a ninguém a percepção da validade com que podemos vincular as ideias dominantes em determinado período com a classe dominante no mesmo período, pois não pensar assim seria manifestar uma inocência tão grande quanto a de supor que a classe dominante, detentora de poder material, pudesse ainda se sentir segura em seus privilégios ao entregar nas mãos das classes dominadas o direito de produzir e orientar a cultura dominante. (MARTINS, 1962)

É importante frisarmos que a cultura popular, tão reverenciada pelo CPC, não se referia, necessariamente, a manifestações artísticas das classes populares. Na época, o CPC identificava três formas de arte feitas por ou para o povo: a *arte do povo*, a *arte popular* e a *arte popular revolucionária*. As duas primeiras se distinguiam da terceira, pois eram consideradas inferiores por não contribuírem para a revolução popular contra o sistema das classes dominantes. A *arte do povo* seria produzida, notadamente, em ambientes rurais, por criadores que não se diferenciariam de seu próprio público. Concebida de forma simples e irrefletida, ela teria como finalidade apenas o deleite visual, a ludicidade. A *arte popular*, por sua vez, seria, eminentemente, urbana, criada por sujeitos de classe social distinta da de seu público, considerado uma massa de consumidores. Ainda que elaborada com mais técnica, de forma mais profissional, ela continuaria a servir para o mero entretenimento.

Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento. A arte popular, por sua vez, mais apurada e apresentando um grau de elaboração técnica superior, não consegue entretanto atingir o nível de dignidade artística que a credenciasse como experiência legítima no campo da arte, pois a finalidade que a orienta é a de oferecer ao público um passatempo, uma ocupação inconsequente para o lazer, não se colocando para ela jamais o projeto de enfrentar os problemas fundamentais da existência. (MARTINS, 1962)

A *arte popular revolucionária* seria aquela produzida pelos próprios artistas do CPC. Essa arte seria popular porque refletiria os interesses do povo, grupo heterogêneo, dentro do qual se encontraria as classes mais pobres. As obras, fossem poemas, peças teatrais, músicas ou filmes, pretendiam conscientizar acerca dos problemas sociais e estimular a valorização da cultura do povo brasileiro, levando este a se insurgir contra a opressão das classes dominantes. Os intelectuais cepecistas, dessa forma, ao decidirem se aliar e até mesmo ser do povo, julgavam conhecer as suas necessidades e saber conduzi-lo ao seu destino histórico revolucionário.

Foi em um contexto de intensa mobilização política das classes populares, portanto, que o CPC qualificou o povo como “o novo” (MARTINS, 1962), em uma perspectiva um tanto discrepante da do campo de estudos folclóricos. Para grande parte dos folcloristas, o povo, identificado comumente como a gente do interior do Brasil, do meio rural, seria mantenedor de valores e sociabilidades do passado. Daí, então, a necessidade sentida de se registrar, com urgência, suas expressões culturais, supostamente ameaçadas pela modernidade. O CPC, por outro lado, confiava no potencial revolucionário do povo, em sua capacidade de transformar a ordem e a hierarquia social vigente. Nessas disputas pela definição do povo, nos deparamos, afinal, com a proposição de diferentes projetos políticos para o Brasil.

A atualidade e a dinamicidade atribuídas ao povo pelo CPC coincidiria com as novas concepções culturais das ciências sociais, surgidas entre as décadas de 1970 e 1980. Essas concepções afastariam, cada vez mais, o campo do Folclore do da Antropologia. Conforme afirmaria Clifford Geertz, em *A Interpretação das Culturas*, de 1973, a cultura seria uma “teia de significados” (2008, p. 4), apreendidos a partir da escuta de seus nativos. Assim, considerando-se uma certa margem de autonomia de seus praticantes, manifestada em sua ação simbólica, a cultura passou a ser imaginada de forma menos determinista. Dentro desse novo contexto acadêmico, o próprio trabalho do antropólogo foi repensado, pois a este não caberia mais o papel de revelar uma verdade absoluta acerca de uma determinada cultura:

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura.) Trata-se, portanto, de ficções, ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não-fatuais ou apenas experimentos do pensamento. (GEERTZ, 2008, p. 11, grifo do autor)

As novas concepções de cultura contribuíram, também na segunda metade do século XX, para a ampliação do conceito de patrimônio cultural, conforme Márcia Chuva (2015, p. 2). No Brasil, desde a criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937, as políticas públicas de preservação do patrimônio privilegiavam bens culturais de natureza material, pelo seu valor de monumentalidade, excepcionalidade. Com a

compreensão da cultura enquanto processo histórico e o reconhecimento de seus agentes produtores, manifestações folclóricas passaram a ser, paulatinamente, qualificadas como patrimônio cultural brasileiro.

Bastante emblemática, nesse sentido, foi a incorporação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) ao IPHAN, no final da década de 1970. Criado em 1975, pelo designer Aloísio Magalhães, o CNRC catalogou produtos artesanais populares, considerados tipicamente brasileiros, para que pudessem receber investimento e, assim, gerar desenvolvimento econômico, sobretudo aos seus produtores. Em seus trabalhos, se operava, portanto, com uma concepção de cultura mais atual e dinâmica. A transposição dessa concepção para o IPHAN influenciou, por exemplo, em 1984, o tombamento do Terreiro Casa Branca, representativo da tradição negra baiana.

Na esfera jurídica, a década de 1980 assistiu ainda à elaboração da Constituição Federal de 1988 que, através de seu artigo 216, oficializava a ampliação do conceito de patrimônio cultural brasileiro:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988)

A mudança do conceito fundamentava um novo nacionalismo, mais democrático, contrário ao incitado pela Ditadura Civil-Militar, entre 1964 e 1985. Fruto das reivindicações dos próprios movimentos sociais, esse novo nacionalismo reconhecia a contribuição de grupos historicamente marginalizados, tais como negros e indígenas, para a formação da cultura brasileira. A identidade nacional, até então bastante homogeneizadora, e por isso mesmo autoritária, deveria, portanto, ser forjada a partir da diversidade cultural do Brasil (CAMPOS, 2018, p. 366).

A política de salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, entretanto, só foi, de fato, implementada em 2000, a partir do Decreto 3551, que instituiu o Registro e o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial. Nesse ínterim, o próprio campo de estudos folclóricos passou a absorver as novas concepções culturais antropológicas, como demonstra a nova *Carta do Folclore Brasileiro*, elaborada pelo VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em 1995:

1. Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que

preconiza a UNESCO. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA, 1995)

Percebemos, assim, que a nova definição de folclore retoma alguns elementos da primeira *Carta*, mas acrescenta outros, com base na *Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, lançada pela UNESCO, em 1989. O novo documento ainda fundamentava o folclore brasileiro a partir de sua dimensão coletiva e tradicional, no entanto, passava a considerar também a sua dinamicidade e funcionalidade. Estas características se referiam, especialmente, à atualidade, à intencionalidade e à autonomia dos produtores das manifestações folclóricas. Como efeito dessas mudanças, hoje, para leigos no assunto, o conceito de patrimônio cultural imaterial confunde-se bastante e quase torna-se sinônimo de folclore.

É nesse intercâmbio de significados da chamada cultura popular, ligado a projetos políticos nacionalistas e regionalistas de diferentes grupos intelectuais ao longo da história do Brasil, portanto, que estudaremos as concepções do Centro de Referência Cultural do Ceará. O Ceres, formado por um grupo bastante heterogêneo de intelectuais, dialogou, notadamente, com o pensamento da Comissão Nacional de Folclore e do Centro Popular de Cultura, em um contexto de ascensão das novas concepções antropológicas de cultura. Dessa forma, pretendemos, mais especificamente, investigar quais foram e como as concepções de cultura popular influenciaram os objetivos e os métodos de pesquisa folclórica do órgão cearense.

Antes disso, porém, é pertinente situarmos o Ceres dentro das próprias políticas públicas culturais da Ditadura Civil-Militar, sobretudo aquelas implementadas a partir da Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975. Conforme veremos, tanto a nível federal quanto estadual, o órgão atendia a interesses de integração cultural nacional e de aproveitamento do potencial econômico das manifestações artístico-populares através do turismo. Essa perspectiva de análise nos permitirá ainda, no próximo capítulo, refletir sobre a inserção e a relação das concepções culturais de intelectuais de esquerda, como eram os principais integrantes do Ceres, com as do governo ditatorial.

2.2 A Instrumentalização da Cultura Pelo Estado: As Demandas Político-Econômicas na Implantação do Ceres

Com o golpe de 1964 e a instalação da Ditadura Civil-Militar¹¹ no Brasil, o Estado deu início a uma nova relação com o campo da Cultura. Semelhante ao que ocorreu durante o Estado Novo (1937-1945), o governo brasileiro passou a intervir de modo mais sistemático, com a implantação de diversas políticas públicas, nesse terreno cultural. Esse maior gerenciamento pode ser explicado pela inserção definitiva do país no circuito internacional do capitalismo. A entrada nesse novo estágio do sistema capitalista teria, afinal, gerado no regime ditatorial uma necessidade de reorganização e planejamento de todos os seus ramos administrativos, e não apenas no da Cultura.

Para a coordenação deste, foram criados ou reformulados, então, leis, agências e agentes supervisores. Dentre essas iniciativas, destacamos aqui a fundação do Conselho Federal de Cultura (CFC) e a elaboração da Política Nacional de Cultura (PNC), duas instâncias que, para além de fomentarem as medidas da área cultural do Ministério da Educação e Cultura (MEC), balizaram a própria concepção de cultura empregada pelo poder público civil-militar.

Fundado em 1966, portanto, logo no começo do período ditatorial, o Conselho Federal de Cultura foi uma comissão deliberativa, cujas finalidades eram, sobretudo, engendrar as políticas públicas culturais, reaparelhar órgãos estaduais e municipais de cultura, encorajar a criação de conselhos congêneres nos estados, ofertar financiamentos e levantar campanhas (CALABRE, 2009). Aglutinando intelectuais de perfil mais conservador, provenientes de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Brasileira de Letras, o CFC se incumbiu, a partir das suas câmaras de Letras, Artes, Ciências Humanas e Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de configurar uma cultura “oficial” e, dentro dessa lógica, mais “legítima”, apta a satisfazer as vontades políticas da gestão pública civil-militar¹².

Em virtude da atuação dos intelectuais do CFC e, conforme Barbalho (1998), do importante envolvimento de técnicos culturais, portadores de uma ideia de cultura mais condizente com as premências econômicas modernas, foi delineada e implementada, em 1975, a Política Nacional de Cultura, primeiro plano de ação governamental com instruções para uma política cultural nacional. Assim, procurando conjugar-se às políticas culturais de nível estadual, a PNC propôs, em geral, o incentivo da criatividade dos artistas brasileiros, de maneira

¹¹ Devido ao apoio ou à participação de alguns grupos civis, notadamente de grupos empresariais, como os do Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – IPES (1961), na administração do governo militar, adotaremos, para se referir ao período de 1964-1985, a expressão *Ditadura Civil-Militar*. Assim, seguimos, ao menos parcialmente, as ideias propugnadas, mais recentemente, por historiadores como Daniel Aarão Reis e Carlos Fico.

¹² Dentre os intelectuais que compuseram a primeira delegação do CFC, destacamos os nomes de Gilberto Freyre e Manuel Diégues Júnior, na câmara de Ciências Humanas; Ariano Suassuna, na de Artes; Afonso Arinos, Rodrigo Mello Franco e Pedro Calmon, na de Patrimônio; Josué Montello, Rachel de Queiroz e Guimarães Rosa, na de Letras.

supostamente não dirigista, e, com uma visão cultural evidentemente essencialista, a conservação de uma autêntica cultura brasileira.

Para Marilena Chauí (2014), o governo ditatorial, alicerçado na antiga *mitologia verde-amarela*, orientou seus atos pela ideia de *integrar e proteger a nação*. A expectativa, nesse caso, seria a de consolidar o comando civil-militar recém instaurado e, principalmente, combater as ameaças ideológicas de adversários políticos, notadamente os de esquerda. Por esse ângulo, estaria reservado à alçada cultural um relevante papel, como demonstra um dos objetivos do PNC:

[...] a Política Nacional de Cultura entrelaça-se, como área de recobrimento, com as políticas de segurança e de desenvolvimento; significa, substancialmente, a presença do Estado como elemento de apoio e estímulo à integração do desenvolvimento cultural dentro do processo global de desenvolvimento brasileiro (BRASIL, 1975, p. 30)

Na década de 1960, os grupos de esquerda, de variadas vertentes, haviam conquistado uma significativa influência nas produções culturais do país. A exemplo do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, esses grupos, por meio de obras literárias, musicais, cinematográficas e/ou teatrais, difundiram suas mensagens políticas contestatórias, de orientações preponderantemente marxistas, e, transversalmente a elas, suas concepções culturais. Ao denunciarem as condições de subdesenvolvimento do Brasil e os problemas sociais daí derivados, os trabalhos artísticos dos militantes pretendiam atingir, como público alvo, as camadas populares da sociedade para “conscientizá-las” e, em seguida, convocá-las a um movimento revolucionário contra os moldes capitalistas e elitistas de governo. Sem obter grandes êxitos no alcance desse público preferencial, essa arte engajada tornou-se, por fim, mais consumida pela crescente classe média dos centros urbanos.

Para reagir e confrontar o ideário desses opositores políticos, julgado como desviante e uma ameaça à segurança nacional, o governo autoritário investiu em âmbito cultural e tentou impor sua noção de cultura, por intermédio de regulamentações legislativas, projetos artístico-educacionais e outros mecanismos, como a censura. Esse desejo de controle, entretanto, não resultou em sua completa efetivação, pois perspectivas culturais divergentes continuaram, obviamente, a resistir e se exprimir.

Mas, afinal de contas, quais seriam essas formas de apreensão da cultura brasileira estimuladas para se tornarem hegemônicas pela direção pública dos militares? A ditadura, deslindando superficialmente a cultura como “a plenitude da vida humana no seu meio” (BRASIL 1975, p. 8), vangloriou, especialmente através dos juízos dos intelectuais pertencentes ao CFC, o passado. Por conseguinte, para a cultura brasileira, foi reforçado o

apanágio da tradição, percebida como temporalmente acumulativa e imutável. Fruto da sociabilização das três raças originárias, isto é, da interação entre o branco, o índio e o negro, essa tradicionalidade poderia ser encontrada, singularmente, nos estratos sociais populares, idealizados como guardiões da pura e verdadeira cultura nacional devido ao seu presumido distanciamento de culturas “modernas” e forasteiras.

Mostrando uma de suas muitas contradições, o PCN encara os meios de comunicação da expansiva indústria cultural, que foram impulsionados pelo próprio Estado para auxiliar o programa de integração nacional, como condutores das tais ameaças culturais externas. Referindo-se à concepção utilizada e às funções da política cultural a ser empreendida, o documento afirma, quanto a uma questão qualitativa da cultura brasileira, que

O problema da qualidade é prioritário por ser responsável pelo próprio nível do desenvolvimento. Cabe ao Estado estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de produção. Mas para que haja qualidade é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade. Característica de país em desenvolvimento, devido à comunicação de massa e à imitação dos povos desenvolvidos, a qualidade é frequentemente desvirtuada pela vontade de inovar; o que, por sua vez, também leva a um excesso de produção. Para que a quantidade não consuma a qualidade, alteração que seria um retrocesso, torna-se necessário o processo de maturação daquilo que se está implantando. (BRASIL, 1975, p. 13)

Mesmo reconhecendo algumas pequenas renovações e modificações da cultura nacional com o passar do tempo, o que prevaleceu na política pública estabelecida foi a compreensão de uma essência cultural brasileira, apontada como longinquamente existente, inquebrantável, consensualmente delimitável e espontaneamente constituída. Essa interpretação essencialista da cultura fundamentou, assim, o afã conservacionista relacionado ao patrimônio cultural e às manifestações folclóricas, observados muitas vezes como resíduos do passado da pátria que representariam uniformemente a totalidade da população brasileira.

A mestiçagem, indicada como a base de nossa tradição, apresentou-se, de fato, como uma característica do “ser nacional” fortemente realçada. Admitida de forma mais positiva desde o sistema político estadonovista, a cultura mestiça reapareceu sendo desembainhada e reverenciada pela ditadura pós-64 sob novas circunstâncias históricas. Como evidencia o sociólogo Renato Ortiz (1994), esse princípio da mestiçagem, sustentado pela imaginação de uma mistura harmoniosa entre as três raças precursoras, esteve, na época, a serviço da estratégia de integração do território nacional.

Para se consumar, essa união nacional deveria, antes de tudo, considerar e respeitar as peculiaridades culturais de cada região do país. O Brasil, dessa forma, foi pensado como uma terra de culturas diversificadas que, ao invés de colidirem, se somariam para compor a almejada integralidade nacional. Por esse viés, mais do que corresponder à miscigenação racial, a

mestiçagem designou a comunhão desse pluralismo cultural em prol de uma unidade nacionalista.

Como indício desse esquema de integração nacional mediante coalizões regionais, podemos mencionar o acontecimento, em 1976, do Encontro de Secretários de Cultura. Nessa reunião, os representantes dos setores culturais dos estados, conduzidos pelo ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, e pelo diretor-geral do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), Manuel Diégues Júnior, empenharam-se na construção de um Sistema Nacional de Cultura, cuja finalidade maior seria o cumprimento das diretrizes do PNC com o apoio de eficientes articulações inter-regionais. Ambicionava-se, desse jeito, interiorizar a promoção de atividades artísticas e a defesa dos patrimônios culturais, ajustando-se sempre às necessidades e circunstâncias estaduais específicas.

Essa sistemática tencionou valorizar o regionalismo sem, no entanto, deteriorar a congregação e a desejada coesão nacional. No registro *Conclusões do Encontro de Secretários de Cultura* (1976), Diégues Júnior, ao discutir a definição da cultura brasileira, pilar da identidade da nação, salienta a relevância, e concomitantemente a relatividade, da contribuição dos contextos regionais:

Não se pode esconder, na caracterização cultural do Brasil, a importância do regional como fator da maior significação. Por isso, tornou-se possível o intercâmbio entre as regiões, preservando valores que lhes são próprios, mas identificando-os por um mesmo espírito comum. É este espírito que permite a cada brasileiro entender o carimbó ou o frevo, o canto dos xangôs e a dança do pau-de-fita, não raro, pela existência de uma mesma idéia envolvida pela forma-de-ser regional. (BRASIL, 1976, p. 18)

O sincretismo cultural, a propósito, é assinalado como uma comprovação de nosso caráter democrático. O “homem brasileiro”, “democrata por formação e espírito cristão” (BRASIL, 1975, p. 8), seria capaz de absorver múltiplas culturas e convertê-las em uma genuinamente nacional. Esse entendimento de uma aculturação harmônica, equilibrada e aprazível, reiterativo, na realidade, do paradigmático pensamento de Gilberto Freyre acerca da *democracia racial*, foi adotado pelo governo ditatorial na tentativa de suplantar as cisões políticas internas à extensa coletividade nacional.

Mas não somente para responder a exigências estritamente simbólicas e políticas do governo federal serviu a seara da Cultura. Acompanhando uma tendência constatada similarmente em outros países ao longo da segunda metade do século XX, a ditadura civil-militar brasileira atrelou, cada vez mais, sua esfera cultural à econômica (FONSECA, 2009). Esperava-se, dessa forma, angariar lucros com a realização de atividades artísticas e projetos

culturais, sobretudo em um momento de avanço da indústria cultural. O incremento do domínio cultural foi, inclusive, aferido pelo PNC como um complemento indispensável ao progresso econômico:

O atual estágio do desenvolvimento brasileiro não pode dispensar a fixação de objetivos culturais bem delineados. O desenvolvimento não é um fato de natureza puramente econômica. Ao contrário, possui uma dimensão cultural que, não respeitada, compromete o conjunto. A plenitude e a harmonia do desenvolvimento só podem ser atingidas com a elevação da qualidade dos agentes do processo que a integram. (BRASIL, 1975, p. 9)

Envolvida em empreendimentos desenvolvimentistas, a Cultura foi revestida também de um sentido modernizante. Essa acepção, provinda dos técnicos culturais, anteriormente citados, destoava bastante da forjada pelos intelectuais do CFC. Essa diferenciação, compreendida por Miceli (1984) como uma verdadeira contenda entre um olhar “patrimonial” e um “executivo”, apesar de despertar tensões, não inviabilizou, por fim, a acomodação e a conciliação dessas duas percepções culturais dentro da conjuntura ditatorial. O conceito de cultura dos conselheiros prestaria, afinal, para incorporar à tecnoburocracia um dado “humanismo”.

Os administradores culturais, congruentes com a postulada e requisitada racionalização mercadológica da época, preocuparam-se em dotar a Cultura de um maior utilitarismo monetário. Enquanto os eruditos do CFC dedicaram-se a potencializar uma dimensão cultural mais simbólica, que abarcava, por exemplo, o conservacionismo patrimonial e a conformação de um nacionalismo, os administradores concentraram-se nas questões comerciais interligadas aos produtos culturais, bem como no seu aproveitamento para melhorar o quadro socioeconômico da população menos abastada.

Por esse prisma, foi emblemática, em 1975, sob a égide do Ministério da Indústria e do Comércio (MIC) e da Universidade de Brasília (UNB), a fundação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), encabeçada pelo designer pernambucano Aloísio Magalhães. O propósito do CNRC, através dos seus programas de Mapeamento do Artesanato Brasileiro, Levantamento Socio-Cultural, História da Ciência e da Tecnologia do Brasil e Levantamento da Documentação Sobre o Brasil, era esquadriñar as *referências culturais* dos *produtos brasileiros*, mormente artesanais, em meio a todo o seu dinamismo. Com esse arsenal de informações, prontamente acessível a empresas, projetos e estudiosos em geral, se poderia sofisticar as *técnicas brasileiras* para tecer planos econômicos e embarreirar a “invasão” da indústria estrangeira (SABINO, 2012, p. 75).

Os trabalhos do CNRC, endossando uma ideia de cultura processual, dinâmica e diversa, revolveram e registraram, com expertos de várias áreas e equipamento de audiovisual, processos de produção de utensílios artesanais, sobretudo aqueles ligados à subsistência da população mais pobre. A pesquisa seria útil não apenas para apinhar “espécimes” de peças artesanais em benefício da guarnição de um identitarismo nacionalista, mas para conhecer e investir em suas etapas de criação, considerando e acatando sempre as precisões, os desejos e as opiniões dos artífices.

O CNRC, dessa forma, reviu os significados das manifestações artístico-populares e os modos de suas abordagens, logrando, minimamente, no findar da década de 1970, quando Aloísio Magalhães conquistou a presidência do Instituto Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e originou a Fundação Nacional Pró-Memória, um novo raio de ação para as políticas patrimoniais brasileiras (SILVA, 2012, p. 70). Até então, mesmo com as reorientações estabelecidas, durante o comando de Renato Soeiro no IPHAN (1967-1979), para acentuarem o aproveitamento econômico de seus objetos de preservação, essas políticas patrimoniais cingiam-se ainda a salvaguardar, favoritamente, expressões culturais materiais de gênese elitista e europeia, como coleções e conjuntos arquitetônicos¹³.

A experiência do CNRC, isto é, de percepção modernizadora da cultura, de apoderamento das habilidades artístico-populares em si como *bens culturais* brasileiros e de cooperação entre os campos econômico e cultural, serviu, então, como uma espécie de protótipo para própria implantação do Centro de Referência Cultural do Ceará, conforme ratifica deposições mais recentes de Oswald Barroso¹⁴. Como veremos adiante, na premência de extrair vantagens econômicas do setor cultural, o governo cearense armou o Ceres, dentro do qual plasmaram-se diferentes definições, por vezes avessas, de “cultura popular”.

Em 1975, no Ceará, foi lançado, para guiar o mandato que se inaugurava do governador Aduino Bezerra, o I Plano Quinquenal de Desenvolvimento do Ceará (PLANDECE). Inspirado no II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND), destinava-se o PLANDECE a incitar, a nível estadual, um desenvolvimento econômico ancorado em um cuidadoso planejamento, dividido com prescrições para cada departamento governamental, que

¹³ Por exemplo, como corolário do Projeto Multidisciplinar do Caju, iniciado em 1976 pelo CNRC, podemos considerar o tombamento pelo IPHAN, em 1984, da Fábrica de Vinhos de Caju Tito e Silva em João Pessoa, na Paraíba. Esse registro, mais do que escudar a materialidade do prédio, pretendia resguardar a *tecnologia patrimonial* imanente aos usos brasileiros, principalmente culinários, do fruto tropical. Ver: SILVA, Roberto Sabino da. Litígios Patrimoniais: As Disputas Pela Representação do Patrimônio Nacional (1967-1984). 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; MAST, Rio de Janeiro, 2012.

¹⁴ BARROSO, Oswald. PIBIC: Depoimento. [24 mai. 2012]. Acervo – GEPPM/UFC. 18p.

abrangia em seu conteúdo um “levantamento rigoroso das deficiências e um minucioso estudo das potencialidades do Ceará” (CEARÁ, 1975, p. 6). Pormenorizando seus objetivos globais ao enumerá-los, o PLANDECE declarou sua disposição em acabar com as desigualdades pecuniárias e assegurar uma integração social e econômica do povo cearense nos seguintes termos:

1) Integração da economia cearense às economias regional e nacional; 2) Aceleração do crescimento da renda interna, de modo a diminuir as disparidades entre o Ceará e o resto do País; 3) Intensificação do processo de integração social, com vistas a garantir uma crescente melhoria da qualidade de vida dos cearenses; 4) Interiorização das atividades econômicas do Estado, com vistas à redução dos desequilíbrios intra-estaduais. (CEARÁ, 1975, p. 17)

Para a consecução de tais metas, o campo cultural do estado, regido pela Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social, seria instrumentalizado e daria sua colaboração. Logo, para esse meio cultural, igualmente depreendido, aliás, como parte imprescindível da prosperidade econômica do corpo social, foram tomadas providências para aprimorar e rentabilizar seus feitos. As resoluções intrínsecas a esse setor visaram, pois, cinco objetivos basilares:

a) Preservação do patrimônio histórico-cultural; b) Promoção e preservação dos valores da arte e cultura populares; c) Criação de condições de contato povo-cultura ao nível da expressão: ‘democratização da cultura’; d) Criação de condições de aprendizado, aperfeiçoamento e trabalho nas diversas atividades culturais; e) Interiorização da cultura. (CEARÁ, 1975, p. 102)

Foi nessa cadeia, portanto, de atendimento às decisões máximas do PLANDECE e exclusivas da Cultura, que sobrevieram, entre 1975/1976, o Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel. Ambos os projetos, mais tarde transformados no Centro de Referência Cultural do Ceará, quiseram, em geral, efetuar o mapeamento e o registro das manifestações artísticas da chamada cultura popular cearense. Para além disso, porém, buscaram detectar os polos de produção artesanal do interior cearense e analisar a situação socioeconômica de seus produtores.

Com esse panorama, a expectativa do governo estadual era de investir na subvenção de um ofício, consideravelmente disseminado pelas cidades interioranas, que traria rápidas compensações financeiras. Dentre esses retornos, equivalentes, por sinal, a alguns dos próprios fins do PLANDECE, previa-se a queda do desemprego, o acréscimo dos proventos das famílias pobres e a inibição das migrações rurais indesejáveis. À vista disso, notamos a intenção do poder público estadual em resolver problemas sociais motivando as ocupações e os negócios artesanais, práticas eminentemente alusivas a uma rede cultural.

Expressões artístico-populares de maneira indistinta e, em especial, as peças artesanais, elementos escolhidos e moldados para denotarem uma pretensa “cearensidade”, foram usufruídos para avultar a arrecadação estadual de verbas. Como recurso para estimular essa acumulação de riquezas, segundo Nogueira (2020), o turismo, sobretudo sua modalidade alcunhada de cultural, já recomendada internacionalmente, por exemplo, pelas Normas de Quito (1967) da UNESCO, foi propulsionado no decurso da década de 1970 no Ceará.

Nota-se que a necessidade de implementar uma política de preservação da arte e da cultura popular se justifica pelo reconhecimento do folclore e do artesanato como os traços culturais mais vivos e autênticos da identidade cearense, referenciais importantes para compreender as singularidades históricas do Ceará na construção da região Nordeste. Ao lado do investimento simbólico, ganha relevo a preocupação em inserir o artesanato e o folclore na lógica mercadológica do turismo, como forma de promover o desenvolvimento socioeconômico de seus agentes populares. (NOGUEIRA, 2020, p. 9)

O vigor e a evolução dessa empresa turística do período foram atestados pelo Jornal O Povo em uma longa matéria, de janeiro de 1980, intitulada *O Que Representou a Década de 70 Para o Turismo no Ceará*. Em um balanço retrospectivo, o texto jornalístico avaliou o aperfeiçoamento da estrutura dos serviços turísticos cearenses, repercutindo a restauração e a abertura de estradas, as campanhas e custeios do Banco do Nordeste do Brasil, a arquitetura de hotelarias, a proliferação de agências de viagens e a equipagem de companhias de transporte. Reportando-se à criação, em 1973, da Empresa Cearense de Turismo (EMCETUR), o periódico expôs o vínculo entre Cultura, Turismo e Economia:

Exatamente no Governo César Cals era criado o órgão oficial de Turismo para dar dimensão a uma ‘indústria sem chaminé’, com perspectiva de crescente desenvolvimento aqui no Ceará. E a Emcetur, com a transformação da antiga Cadeia Pública em Centro de Turismo, passou a contar com alguns equipamentos como o Museu de Arte e Cultura Populares e o Teatro. Foi de grande importância essa transformação da Cadeia porque com a instalação de lojinhas no Centro o artesanato e o folclore cearenses ganharam promoção sem igual. O artesanato figura agora entre os principais produtos turísticos do Ceará, gerando empregos com o surgimento de inúmeras lojas em outros pontos de atração turística como o Mercado Central, a Av. Monsenhor Tabosa, a Vila do Artesão no Pirambu, em Fortaleza. Hoje, o Ceará se destaca entre os Estados exportadores de artesanato. (O QUE REPRESENTOU..., 1980)

A despeito de investigarem os cenários socioeconômicos dos artífices populares para deflagarem planos desenvolvimentistas, o Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel nasceram também, parcialmente e, por isso, um tanto contraditoriamente, para resguardarem, através de uma inventariação, os formatos ditos tradicionais da arte popular contra o hipotético impacto descaracterizador de sua mercantilização, conforme veremos, mais esmiuçadamente, no próximo capítulo.

A irradiação e a aquisição dos produtos culturais pela população, levando em conta a evolução da indústria cultural, insinuariam igualmente a faceta democrática nacional, pleiteada, ironicamente, pelo governo ditatorial. Assim, constando como uma das principais metas do PNC, aparece a “generalização de acesso” da cultura brasileira:

Essa expressão tanto representa a participação dos que apenas consomem, como a participação dos que produzem e consomem. Rigorosamente, todo homem é produto de cultura, pelo só fato de viver em comunidade. Mas nem todo homem é fonte de cultura direta. Assim, é necessário que todos os homens tenham condições concretas de elaborar a cultura do seu meio, ou dela participarem, sem esquecer, no entanto, as interações decorrentes das contribuições internacionais. (BRASIL, 1975, p. 13)

A disposição do governo civil-militar em encampar uma terminologia democrática, a propósito, para além de espelhar uma crença sincera dos grupos de direita, representaria, para autores como Barbalho (1998, p. 79) e Chauí (2014, p. 77), uma artimanha não arriscada, um contrapeso à atuação de grupos rivais de esquerda, onde essa linguagem é mais corriqueira e, por que não dizer, um pouco mais coerente. À vista disso, devemos problematizar as acepções do vocábulo democracia disputados na arena cultural.

Em 1980, logo após a posse de Eduardo Portella no MEC, foi lançado o III Plano Setorial de Educação, Cultura e Desporto (III PSECD), documento em que o discurso democrático do governo, graças à vizinhança da “reabertura política”, se adensou. Em seu Programa de Desenvolvimento Cultural, observa-se, entre outros, os seguintes objetivos:

[...] a dinamização dos circuitos de **distribuição de bens culturais**, já que a melhoria das condições de produção exige a formação de um mercado cultural tão vasto quanto flexível, fundado na dinâmica sócio-econômica regional e capaz de, ao mesmo tempo, acompanhar e **alimentar o processo de democratização** em nível nacional; [...] a **participação da comunidade**. (BRASIL, 1980, p 24, grifo nosso)

A atenção da política cultural precipitou-se, mais uma vez, principalmente, sobre a produção e o consumo das manifestações artísticas da cultura popular. Contudo, na formulação dessa política pública, o governo convidaria, desta feita, os próprios agentes populares, sobretudo os mais renomados, admirados como donos de um conhecimento ancestral, para cooperarem. Nas *Diretrizes para Operacionalização da Política Cultural do MEC* (1981), documento que, preparado com a interveniência da Fundação Nacional Pró-Memória e do Instituto Nacional do Folclore, prolongou o PSECD, essa nova conduta torna-se mais visível:

[...] quem está próximo do bem cultural ou o produz é, verdadeiramente, quem deve cultivá-lo. É preciso, nesse sentido, criar canais adequados e formas que assegurem a efetiva participação da comunidade nas decisões e no trato dos problemas afetos à produção e preservação cultural, de modo a favorecer a preconizada distribuição de responsabilidade entre todos os envolvidos (organismos de poder público, entidades privadas e, sobretudo, a população).

É fundamental, pois, que se busquem meios para que a comunidade possa deter não só o uso e o benefício, mas também o gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais que produz ou de que está próxima, com o apoio dos órgãos competentes para a efetivação deste trabalho. (BRASIL, 1981, p. 7-8)

Essa inclusão da comunidade aflorou na esteira do processo de dilatação do conceito de patrimônio cultural, após as tragédias da Segunda Grande Guerra e a criação da UNESCO. Na segunda metade do século XX, assistimos ao crescente reconhecimento, valorização e proteção da diversidade cultural mundial, o que abrangeu as culturas de países “periféricos”. Sendo assim, suplementarmente ao apego por patrimônios culturais tangíveis, representativos correntemente de classes sociais mais poderosas, averiguamos uma maior sensibilidade a um dever de resguardo de expressões culturais intangíveis de povos marginalizados. Na apreciação dessas heranças culturais, compreendidas cada vez menos como elementos independentes, autoevidentes ou neutros, enfocou-se gradativamente na significação facultada pelos próprios sujeitos conectados à sua manutenção.

Fundamentando essas mudanças nos últimos quarteis do século XX, se difundiu uma nova interpretação de cultura, menos limitadora. Essa nova interpretação de cultura fundamentou a valorização dos bens culturais intangíveis, bem como a apreciação do contexto em que eram produzidos e significados, como demonstra as *Diretrizes* neste alongado, porém importante, trecho:

A Secretaria de Cultura reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, não só privilegia os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também toda uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. Cultura, portanto, é vista como processo global em que não se separam as condições do meio ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, sócio-econômicas, étnicas, e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido. Nesses processos, destacam-se alguns processos culturais – aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados – ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. (BRASIL, 1981, p. 3)

Após essas macroexplicações a respeito da tessitura das políticas públicas culturais durante a ditadura civil-militar, analisaremos, no próximo capítulo, como o Ceres se assomou e se entrepôs nas contingências da conjuntura. Analisaremos, mais estreitamente, como suas ações, em especial os trabalhos inventariativos da “arte popular cearense”, interpretaram e representaram a “cultura popular cearense”.

3. O PROJETO LITERATURA DE CORDEL: AS PERSPECTIVAS DE DEFINIÇÃO E DE PRESERVAÇÃO DA “CULTURA POPULAR” NO CERES

Neste capítulo, analisamos o Centro de Referência Cultural do Ceará em si, enquanto órgão, vinculado ao governo estadual, que renovou o campo de estudos e pesquisas sobre a cultura popular do Ceará. Os seus dois principais projetos, o Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel, objetivaram registrar e salvaguardar manifestações artísticas, procedentes de uma tradição popular, que representariam, da forma mais autêntica, a identidade cultural cearense. Assim, é necessário verificarmos, neles, que concepções de cultura popular foram utilizadas e como elas influenciaram os seus métodos de preservação cultural.

Para isso, examinamos as ideias dos próprios intelectuais do Ceres, formadores, como já dissemos, de um grupo bastante heterogêneo. De modo mais específico, esmiuçamos o pensamento de um dos integrantes mais ativos do órgão estadual, no caso, Oswald Barroso. Conforme veremos, por meio de alguns de seus escritos, Barroso concebeu a cultura popular como uma dimensão social moderna, dinâmica e híbrida. Seu posicionamento procurava se distanciar de concepções tachadas de folcloristas, que fossilizariam a cultura popular, caracterizando-a como algo primitivo e exótico.

Na verdade, as concepções de Oswald Barroso a respeito do povo encontravam consonância com as dos novos intelectuais de esquerda da década de 1980, influenciadas pelas novas perspectivas culturais da Antropologia. Ao pesquisarem os novos movimentos sociais brasileiros, esses intelectuais buscaram compreendê-los por meio das interpretações de seus próprios participantes. Essa tendência de pesquisa, verificada no contexto de estruturação dos cursos de pós-graduação de Ciências Sociais do Brasil, refletia sobre o poder e repensava a pretensa neutralidade da escrita de sociólogos, antropólogos e cientistas políticos (PERRUSO, 2008).

Apesar de quererem se diferenciar, os intelectuais do Ceres apresentaram ideias e práticas bastante semelhantes às de antigos folcloristas. Em seus projetos, eles também intencionaram, por exemplo, materializar e simbolizar uma cultura cearense por meio da coleta de manifestações populares, que se pretendia justa, objetiva e completa. Uma praxe inspirada na do campo folclórico brasileiro embasou e poderá ser verificada em uma das principais publicações do Ceres, a *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980).

Nessa obra, o órgão reuniu, para salvaguardar e divulgar, as poesias populares que melhor representariam a cultura cearense/ nordestina. Sendo uma linguagem literária, os seus intelectuais consideraram-nas o tipo de arte que, da forma mais direta e fidedigna, transmitiria

o pensamento do povo, suas histórias, suas crenças, suas lições. De todo modo, ao serem selecionados e organizados em uma obra antológica, com base em uma determinada ideologia, os cordeis receberam novos sentidos. Esses sentidos induziram, por fim, memórias acerca da região Nordeste.

3.1 O Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel: O Inventário da “Cultura Popular Cearense”

De acordo com o editorial, escrito por Roberto Aurélio Lustosa, do *Caderno de Cultura* (1979), em 1975, o Ceará recebeu, a convite da Secretaria de Planejamento do Estado, comandada por Paulo Lustosa, uma visita de Lélia Coelho Frota, partícipe do Conselho Federal de Cultura. A visita pretendia averiguar o estado de nossa “cultura popular”, considerando que esta, supostamente, “corria perigo” por conta da “descaracterização do artesanato, frequentemente agredido por ‘orientações’ de entendidos, sugestões de turistas e por cursos de formação de artesãos” (p. 7). É a partir, então, de um diagnóstico alarmante da conselheira, de que a “arte popular” do Ceará seria rapidamente arruinada, que Roberto Aurélio explica a necessidade imperiosa que foi a eclosão do Projeto Artesanato:

Sua missão inicial seria, já que imediatamente nada poderia conter a fúria educativa das ‘professoras de artesanato’, respaldadas por grandes verbas federais, pelo menos documentar o artesanato em sua forma tradicional, seus processos de elaboração, para que se preservasse a memória do que foi a cultura popular produzida aqui, até uma certa época. (CADERNO DE CULTURA, 1979, Pág. 8)

Reconhecendo uma irreversível transmutação dos “moldes convencionais” da produção artesanal cearense, o autor, alguém que hoje se apresenta como fundador e um dos primeiros coordenadores do Ceres¹⁵, apregou, assim, a necessidade missionária de proteção dos artesanatos tradicionais, dentre eles, diga-se, a xilogravura, para o conhecimento de gerações posteriores. Intrigantemente, conforme Nogueira (2020, p. 12), essa transmutação seria causada por iniciativas estatais, a exemplo de cursos profissionalizantes de artesãos como os do Ministério do Trabalho, os do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) e os do Serviço Social da Indústria (SESI).

A inquietação de Roberto Aurélio devia-se às formas de ensino e ao conteúdo dos ensinamentos dessas formações de artesãos. Instruídos a atenderem demandas comerciais, sobretudo turísticas, os professores estariam, erroneamente, através de uma educação

¹⁵ LUSTOSA, Roberto Aurélio. PIBIC: Depoimento. [06 fev. 2015]. Acervo – GEPPM/UFC. 17p.

formalizada, lecionando conhecimentos artesanais deturpados a alunos não necessariamente populares e/ou pertencentes ao meio tradicional, quando, o ideal, seria, precisamente, a aquisição pelo povo, de maneira oral e hereditária, dos saberes artesanais seculares e invariáveis. Esses programas educativos destinavam-se a cumprir as deliberações do PND e do PLANDECE, que, como vimos, reclamavam, para o setor cultural, a habilitação de mão-de-obra, a instauração de novos cargos de trabalho e a reanimação do turismo. Ao subordinar-se aos mesmos planos econômicos, o Ceres, à custa de posicionamentos como esse de Roberto Aurélio, foi transpassado, aparentemente, por discrepâncias entre os objetivos que o nortearam.

Podemos inferir que o discurso editorialista recobre as matérias culturais populares de um sentido “folclorizante” ao reproduzir a urgência do resgate de manifestações culturais que supositivamente pararam no tempo. A sensação contínua de aceleração temporal na contemporaneidade, exacerbada na segunda metade do século XX pelas inovações tecnológicas, pela indústria cultural e pela globalização, reacendeu, possivelmente, em indivíduos como Roberto Aurélio, o anseio pela guarda de substratos identitários, tais como a idealizada e romantizada cultura popular.

O clima de intranquilidade no intervalo das décadas de 1970-80 com a impressão de fugacidade temporal e com o consecutivo prognóstico de supostos perigos que agrediriam a “cultura popular” pode ser captado nas páginas de noticiários. Em matéria do jornal O Povo, de 1982, intitulada *Progresso Incentiva Descaracterização do Folclore Brasileiro*, Dalva Stela, membro da Comissão Cearense de Folclore, desfia seus medos quanto aos horizontes das manifestações folclóricas:

“o progresso está andando de maneira tão rápida e os comportamentos novos são colocados de forma tão desordenada que às pessoas sobra muito pouco tempo sobre as mudanças advindas de tudo isso. Com isso, a transitoriedade pode ser explicada pela forma com que as pessoas são atingidas pela avalanche de um desenvolvimento que não respeita, absolutamente, a escala normal de transição”. (PROGRESSO..., 1982)

Sem embargo, foi nas complexas nuances entre significações “folclorizantes” da cultura popular, como a externalizada pela fala de Roberto Aurélio, e outras mais sincronizadas com atualizações de conceitos culturais das ciências sociais que se desempenharam as ações e se proferiram os enunciados Ceres. Em uma apreciação de linha mais antropológica, Sylvia

Porto Alegre¹⁶, em texto introdutório da mesma edição do *Caderno de Cultura*, afirma que a cultura popular do Ceará

[...] não é um resíduo de um mundo atrasado e em extinção ou que envolve fenômenos à margem de nossa história, mas que se trata de forças vivas e integradas, em muitos níveis, na ordem social mais ampla, ordem na qual se materializam os conflitos e contrastes em que esse trabalho se produz. E que, além disso, ou apesar disso, ela constitui expressão simbólica de um modo de vida específico, de um universo próprio, com seus valores e hábitos, seus ideais e expectativas, que só podem ser plenamente entendidos a partir de uma perspectiva interna a essa realidade (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 6)

Portanto, diante desses matizes, foi arremetida, para atender, inclusive, a uma determinação do PLANDECE de “identificar os núcleos de produção artesanal e oferecer sistemas cooperativos de produção e comercialização” (p. 104), a equipe de jovens intelectuais que se encarregou, a princípio, do Projeto Artesanato e, subsequentemente, do Projeto Literatura de Cordel. No decorrer de seu funcionamento, aproximadamente entre 1975-1990, o Ceres foi composto por um grupo de pesquisadores que se alterou de maneira recorrente. Nesse conjunto, encontramos, por um lado, com formações acadêmicas, profissionais e/ou políticas diversas entre si, membros efetivos, como, por exemplo, o jornalista Oswald Barroso, o cineasta Rosemberg Cariry, o historiador Otávio Menezes, o fotógrafo Maurício Albano, o linguista Edvar Costa, o teatrólogo José Carlos Mattos e a própria antropóloga Sylvia Porto Alegre. Por outro lado, para além desses participantes mais regulares, existiram colaboradores cruciais, como o comunicólogo Gilmar de Carvalho.

A tarefa desses estudiosos no Projeto Artesanato consistia, afinal, na seleção de cidades cearenses, classificadas como eixos de produção artesanal, para nelas efetuarem o registro de objetos elaborados artesanalmente, à base de couro, barro, madeira, palha, metal, etc. Dentre os locais percorridos, constam, em publicação do Jornal O Povo, de 1979, a respeito dos trabalhos e primeiros resultados do Ceres, os municípios de Aquiraz, Beberibe, Cascavel, Viçosa, Tianguá, São Benedito, Ibiapaba, Guaraciaba do Norte, Crateús, Sobral, São Luiz do Curu, Quixadá, Maranguape, Barbalha, Jaguaruana, Canindé, Caridade e Fortaleza (PESQUISA..., 1979).

Nesses itinerários, foram examinadas e documentadas, semelhantemente, as posições socioeconômicas dos artesãos, conforme já discurremos, e os processos criativos, isto é, o saber-fazer concernente aos itens artesanais, revelando um interesse que supera o de mera catalogação de produtos finais. Manejando variadas ferramentas de registro, essas operações

¹⁶ Maria Sylvia Porto Alegre graduou-se em Ciências Sociais (1966) e realizou mestrado (1983) e doutorado (1987) em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. A partir de sua experiência como coordenadora do Ceres, no final da década de 1970, lançou o livro *Mãos de Mestre: Itinerários da Arte e da Tradição* (1994).

ergueram, então, um robusto e variado acervo sobre a cultura popular cearense, constituído por inúmeras fotografias, captações sonoras, entrevistas, questionários e vídeos.

Imbrincado ao Projeto Artesanato e empregando procedimentos análogos, o Projeto Literatura de Cordel, “passando a um terreno mais sofisticado da criatividade popular” (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 8), vasculhou e vistoriou, por sua vez, a denominada poesia popular cearense. No ensejo, os trabalhos de registro contaram exatamente com oito objetivos, dos quais frisamos:

[...] - Identificar as raízes da literatura de cordel no Nordeste; - Levantar o estado atual do processo de criação desse gênero literário no Ceará, quanto aos poetas e xilógrafos em atividade; e ao acervo de livretos em circulação, classificando-os segundo a temáticas e formas poéticas; - Verificar o quadro de editoras e gráficas, pessoal ocupado e processo de impressão utilizados na editoração das obras; - Levantar a situação dos direitos autorais e do sistema de comercialização, quanto às formas como esta se realiza, pessoal ocupado e público atingido [...] ¹⁷

Esse levantamento, de acordo com as páginas do Projeto Literatura de Cordel, se explicaria pela ausência de um exame acurado das condições de subsistência dos folhetos populares do Ceará, que, lastimavelmente, estariam perdendo sua excepcionalidade ao serem afetados pelos aparelhos tecnológicos modernos:

No Estado do Ceará ainda não houve um estudo sobre a literatura de cordel, mesmo sabendo-se que significa uma das formas de expressão popular. Por outro lado, é sabido que os modernos meios de comunicação de massa exercem influência [...] que deforma a originalidade da literatura de cordel, sendo justo medidas necessárias à sua defesa.¹⁸

À vista disso, os componentes do Ceres dirigiram-se, então, exclusivamente, para as cidades de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, onde arrolaram os modos de elaboração e circulação dos poemas populares, sem ignorar novamente o arranjo socioeconômico no qual estavam inseridos os poetas, editores e vendedores do material cordelístico. Essas incursões do Projeto Literatura de Cordel restringiram-se ao Cariri em virtude da presença da afamada Tipografia São Francisco, criada em 1939 por José Bernardo da Silva. A gráfica juazeirense, considerada, de fato, por Rosilene Alves de Melo (2010) como um ambiente de sociabilização e aprendizagem que ajudou a consagrar vários poetas e xilógrafos, notabilizou o sul do Ceará como núcleo da produção e do consumo de cordéis. Assim, nessa zona do estado, além dos registros usuais, precedentemente aplicados no Projeto Artesanato, o Ceres juntou mais de 700 exemplares de folhetos para a montagem de uma coleção particular.

¹⁷ Projeto de Diagnóstico Sobre a Situação da Literatura de Cordel no Ceará. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 22 mar 1976.

¹⁸ Ibid., p. 3.

Em 1978, o Projeto de Difusão da Literatura de Cordel, contíguo ao Projeto de Diagnóstico da Literatura de Cordel, estipulou a divulgação desse material cordelístico coletado, objetivando propiciar “a pesquisa e o estudo, em seus diversos níveis, das diferentes manifestações da literatura popular nordestina”¹⁹. O gesto difusor dos arquivos transcorreria, portanto, pela via da educação, ou, em outras palavras, no repasse de determinados saberes e acepções acerca dos cordéis. Não à toa, o novo plano mirou como público primordial “estudantes do nível médio e universitários que lidem com o assunto” e “pesquisadores e estudiosos em geral”²⁰. Ademais, no escopo do Projeto de Difusão, cogitou-se ainda, com a fixação de metas, o incremento ininterrupto desse banco de documentos do Ceres, que ampliaria, por exemplo, os folhetos do repositório, os registros audiovisuais e as obras de uma biblioteca especializada nesse gênero literário popular.

Segundo Antonio Gilberto R. Nogueira (2010), no término da década de 1980, ocorreu ainda uma terceira e última empreitada: o Projeto Festas e Folguedos. Os esforços, demasiadamente reduzidos, confluíram, na ocasião, para o registro de comemorações, principalmente as de cunho religioso, e das danças dramáticas cearenses, sem deixar, repetidamente, de apurar o status socioeconômico de organizadores e brincantes populares. A atenção para esses tipos de fenômenos artístico-populares já havia sido mostrada no desfecho do decênio de 1970, pois, no próprio *Caderno de Cultura I*, lançado unicamente para propagandear a arte popular inscrita em Aracati, identificamos um artigo, de Oswald Barroso, relativo ao coco-de-praia de Majorlândia.

Em seu texto introdutivo, Sylvia Porto Alegre, controvertidamente, declara ainda que a germinação do Ceres se justificou pela exiguidade de estudos a respeito da arte popular no Brasil. Por esse prisma, o Ceres, consoante ao que antevemos em trecho do Projeto Literatura de Cordel, poderia ser traduzido como uma diligência corretiva da carência de reflexões acerca dessa categoria artística e, principalmente, acerca de seus inventores:

As artes populares nordestinas **têm recebido pouca atenção, até hoje, como fonte de estudo e documentação aprofundada e sistemática**. Desconhece-se, em grande parte, o sentido e a importância dessa produção que do ponto de vista cultural quer no que diz respeito à vida e à sobrevivência do homem que a executa. O artista, ou artesão, sequer existe como categoria ocupacional, nos registros oficiais do país, **o que torna ainda mais difícil situá-lo, conceituá-lo e obter uma visão coerente de sua história presente ou passada**, para não mencionar a quase impossibilidade de antever suas perspectivas futuras. (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 5, grifo nosso)

¹⁹ Projeto de Difusão da Literatura de Cordel. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 15 dez 1978.

²⁰ *Ibid.*, p. 8.

Para avaliar os trabalhos inventariativos, portanto, reabilitaram uma premissa já bastante recorrida entre os folcloristas brasileiros, qual seja, a de suprimir, pioneiramente, a omissão de uma impreterível pesquisa sobre algum pedaço da cultura popular. Na verdade, o apelo a esse argumento conviria, implicitamente, para licenciar e consentir aos membros do Ceres um lugar em uma linhagem, digamos assim, de célebres pesquisadores das manifestações artístico-populares, introjetando-os, como autoridades e vozes competentes, na história do campo de conhecimento sobre os traços culturais dos segmentos populares.

Posto isso, para preencher as conjecturadas lacunas de pesquisas, foi adotado, como dispositivo básico da inventariação, um questionário contendo 48 perguntas²¹. Em suas folhas, as indagações pertinentes à faixa socioeconômica dos artistas populares ocupam quase todo o espaço, deixando transparecer a obstinação em assimilar o contexto de produção e não somente consubstanciar uma amostragem de artefatos artístico-culturais alheia a essa conjuntura. Preliminarmente, foram feitas perguntas de teor pessoal (nome, apelido, religião, locais de residência, etc.) e familiar (quantitativo de parentes com quem mora, descrição de empregos, detalhamento de salários, etc.), para, imediatamente, interrogar a respeito do labor artesanal em si.

Tratando, enfim, desse quesito, interpelava-se minuciosamente acerca de suas etapas e circunstâncias, quer dizer, acerca da aprendizagem do mister, das inspirações, das demandas comerciais por localidades, das matérias-primas usadas, das despesas de produção, dos infortúnios enfrentados, do alojamento e do instrumental de trabalho, do horário de expediente, dos pontos de vendagem, das filiações associativas, das assistências governamentais, entre outras coisas.

As práticas de inventariação e/ou de colecionamentos são, secularmente, exercidas ao redor do mundo, detendo, porém, algumas idiosincrasias em sua porção ocidental. No transcurso do século XIX para o XX, por exemplo, folcloristas brasileiros, insuflados, por vezes, pelo movimento romântico ou, como os de veia positivista, por um cientificismo racialista e evolucionista, devotaram-se à inventariação e ao colecionamento de manifestações culturais populares, idealizadas como ícones supremos do nosso modo de vida, para circunscreverem as características da identidade cultural do Brasil. Por esse raciocínio, a cultura brasileira poderia, dentro do que James Clifford (1994) batiza de “sistema arte-cultura”, corporificar-se e ser simbolizada por um aglomerado de artefatos e de registros.

²¹ Questionário da Pesquisa Junto ao Artesão – Polos Artesanais do Ceará e Registro Audio-Visual do Artesanato. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 1975-1976.

A conduta imediatista averiguada nas recolhas dessas expressões culturais populares sustentava-se no senso de linearidade e maior celeridade do tempo, aguçado, como esclarece Koselleck (2006), pelos desdobramentos da Revolução Industrial e da Revolução Francesa. Por experienciarem a História como um vetor irrefreável de destruição e transformação, os folcloristas entregaram-se ao compromisso de, ao menos, compilar e resguardar laivos dos fenômenos culturais populares, antes que, por efeito da obsolescência, desvanecessem absolutamente.

Em face do transtorno desse fluxo temporal, o grande temor seria o da perda de elementos marcados pela autenticidade, isto é, aqueles capazes de ilustrar, de maneira fidedigna, a “alma” da gente brasileira, que estampariam, mais satisfatoriamente, a identidade cultural do Brasil. A noção de autenticidade propeliu, decerto, as coleções e os inventários relacionados ao popular, assim como, na década de 1930, conforme Gonçalves (1988, p. 266), validaria o tombamento de prédios para construção do Patrimônio Cultural pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Uma vez repertoriados pelos folcloristas, esses elementos autênticos agiriam como esteios no âmago da fluidez temporal, conferindo uma intuição de estabilidade e perenidade identitárias.

De acordo com Durval Muniz de Albuquerque (2013, p. 40), foi justamente a gradativa ascensão, na travessia do século XIX para o XX, de uma ordem capitalista, complexificadora das divisões sociais e centralizadora do ambiente citadino, que favoreceu a consciência e, simultaneamente, a fabricação, através das codificações folcloristas, de uma “cultura popular”. O historiador nos adverte que, no Nordeste, durante o alvorecer do século XX, a sedução pelas matrizes culturais populares veio, previamente, não de uma burguesia, mas sim de uma decadente elite agrária, saudosista da antiga imponência política e econômica da sociedade de engenho. Redigindo estudos folclóricos, esses sujeitos pretenderam socorrer um passado idílico, permeado, supostamente, pela harmonia e bonança da casa-grande, pela generosidade e pessoalidade do paternalismo, pela liderança enérgica do patriarcalismo e pelos mais nobres valores morais.

Sentindo-se rebaixadas perante o prestígio dos novos grupos urbanos, esses folcloristas, pertencentes muitas vezes a oligarquias, se apegaram às camadas populares, pintadas como remanescentes e signos dos tempos áureos. Não obstante, nas primeiras décadas da era republicana, adjacente a todo esse fascínio, subsistiram, também por parte desses intelectuais folcloristas, atitudes discriminatórias que acometeram algumas das manifestações do “povo”.

Por serem depreciados como “incivilizados”, alguns rituais religiosos ou festas populares, por exemplo, foram proibidos e penalizados, pelo poder público, com a captura de seus aparatos, gerando assim pequenas coleções, em instalações policiais, de apetrechos tachados de excêntricos. Beneficiando-se das informações dos funcionários públicos repressores, e, inclusive, partilhando do mesmo preconceito, os folcloristas desenvolveram pesquisas para espreitar o lado “obscuro” da “cultura popular” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 273). Tocamos aqui, então, em um aspecto marcante de ações inventariativas e de colecionamento: a avidez em conhecer para melhor controlar.

Como já dissemos, no empenho em deificar memórias e proclamar uma identidade cultural, algo que ofereceria a confortável sensação de pertencimento social, além de, incontestavelmente, táticas políticas, os inventários e coleções registraram um conjunto de expressões que encarnariam o “espírito nacional”. Esse registro, puxado não de maneira aleatória, mas sim submetido a determinados critérios, selecionou os componentes culturais e, no furor taxonômico, impingiu-lhes valorações, classificações e hierarquias:

As inclusões em todas as coleções refletem regras culturais mais amplas – de taxonomia racional, de gênero, de estética. Uma necessidade excessiva, às vezes até voraz, de **ter** transforma-se em desejo governado por regras, significativo. Assim o eu que deve possuir mas não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias – para fazer “boas” coleções.

[...] O bom colecionador (enquanto oposto ao obsessivo, ao avaro) tem bom gosto e é reflexivo. A acumulação se desdobra de maneira pedagógica, edificante. A própria coleção – sua estrutura taxonômica e estética – se valoriza, e qualquer fixação particular em objetos singulares caracteriza-se negativamente como fetichismo. (CLIFFORD, 1994, p. 71-72, grifo do autor)

Dessa forma, paralelamente à compatibilização identitária de uma estirpe social, respaldada em uma “metonímia etnográfica” (CLIFFORD, 1994, p. 72) e decorrente da obsessão em organizar e reger a “realidade”, se rebentou, por exclusão, o Outro. Essa arbitrária secessão, podemos deduzir, descendeu, afinal, de um vulgarizado axioma, que adjetivou as culturas, desveladoras iniludíveis dos gênios humanos, como descomplicadamente isoláveis, intimamente coerentes, autossuficientes e suscetíveis à morte.

Por esse caminho, o antropólogo cognitivo Joël Candau (2014) afiança que, de fato, a memória humana, ao esboçar uma identidade cultural, engendra, a partir de seu modo de encaixe a uma conjuntura histórica, uma incessante ordenação simbólica daquilo que a circunda:

É a partir de múltiplos mundos classificados, ordenados e nomeados em sua memória, de acordo com uma lógica do mesmo e do outro subjacente a toda categorização – reunir o semelhante, separar o diferente – que um indivíduo vai construir e impor sua própria identidade (CANDAU, 2014, p. 84)

A pesquisa folclórica, nessa compulsão pelo enfeixe de manifestações artístico-populares dispersas e pela arrumação cultural, perseguiu, principalmente na primeira metade do século XX, uma condição “científica”, arriscando-se a estatuir métodos considerados mais lícitos, como a coleta *in loco* com os atores populares, a cópia sem deformação de mostras orais, a identificação de autorias originais ou os registros visuais e auditivos. A epistemologia folclórica promoveu, reincidentemente, de acordo ainda com Albuquerque Júnior, uma mitificação do popular, que imputou a este um sentido, regionalista ou nacionalista, que se trombeteou como inato, imemorial:

[...] operam sem freios as mitologias da criação como atividade inaugural, do objeto e do sujeito que surgem já prontos em seus começos, da origem como ponto inaugural onde se encontraria localizada e recolhida toda a identidade, toda a substância, toda a essência, toda a verdade daquilo que se enuncia e se faz ver como sendo uma manifestação da cultura do povo, do folclore ou da cultura popular. [...] Uma operação de significação que esconde a si mesma, que se disfarça como sendo operação de descoberta e achamento. A atribuição se diz encontro, a designação aparece como desvendamento, a nomeação se afirma como achado. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 101)

Ao recobramos, então, a sentença de Sylvia Porto Alegre a respeito da obrigação de se estudar a arte e o artista do “povo cearense” para habilmente conceituá-los, atinamos, afinal, para a vocação do Ceres para o enquadramento do popular. Através da inventariação realizada pelos intelectuais do órgão, constituidora de um farto arquivo, “objeto-memória por excelência” (CANDAU, 2014, p. 84), podemos desvendar suas formas de molduragem e inteligibilidade da cultura popular e, em separado, do cordel cearense.

O inventário, pioneiro dentro das fronteiras cearenses graças ao manuseio de máquinas de registro audiovisual, firmou, amparado em concepções culturais mais afinadas com as revisões antropológicas, uma nova abordagem da cultura popular, que, mesmo obedecendo ao *Manual de Coleta Folclórica* (1960) de Renato Almeida, como acusa Francisco de Sousa Nascimento²² no prefácio da *Antologia da Literatura de Cordel* (1980), apartou-se lentamente do folclorismo.

O cadastro do popular pelo Ceres desencadeou-se em um momento de maior pluralização da concepção de cultura. No interstício do século XX, aventou-se, por uma fresta liberal, perspectivas culturais menos racistas, elitistas e/ou eurocêntricas, mesmo que ainda persistissem noções culturais do século XIX, porquanto uma “poderosa estrutura de sentimento

²² Nascido em 14 de outubro de 1926, na cidade de Serrita-PE, Francisco de Sousa Nascimento foi jornalista, ensaísta, crítico literário e poeta. No meio cultural cearense, graças as suas atividades literárias, colaborou, por exemplo, com as revistas *Clã* e *Aspectos* e foi declarado membro da Academia Cearense de Letras. Além disso, F. S. Nascimento ajudou a fundar o Instituto Cultural do Cariri e foi assessor da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará.

continua a ver a cultura, onde quer que se encontre, como um corpo coerente que vive e morre. A cultura é duradoura, tradicional, estrutural (ao invés de contingente, sincrética e histórica)” (CLIFFORD, 1994, p. 82). Como partícula e insígnia da(s) cultura(s), a arte, apreciada amiúde como a ostentação de um dom, teve, por consequência, alguns de seus arquétipos exponencialmente aclamados, como a nomeada “arte primitiva” de povos “arcaicos”, contemplada como substancialmente autêntica.

Foi nesse enredo, então, que os questionários, as captações sonoras e as filmagens do Ceres exploraram e premeditaram transpor para suportes perduráveis, de maneira genérica e mais afunilada, respectivamente, as manifestações rotuladas de populares e as etapas de criação da arte do “povo”, condenadas, ainda conforme a convicção de alguns integrantes do Ceres, a expirarem na modernidade. Destarte, a atenção foi canalizada, especialmente, para o processo criativo, predicamentando as técnicas e as referências dos próprios agentes populares como dotes culturais louváveis do Ceará.

Com esse inventário, a estimativa do Ceres seria a de “ceder” protagonismo aos artistas populares, tomando-os, ao menos relativamente, como instrutores do sentido das manifestações artísticas documentadas, e não só como reles informantes de um trabalho empírico de pesquisadores. Ao passo que invocou-lhes como corresponsáveis pela significação do material inventariado, o Ceres também ressoou suas histórias e, denegando o suspeitado caráter anônimo e coletivo da cultura popular, concorreu para descortinar e projetar seus nomes como autores/personalidades da arte popular cearense, inclusive midiaticamente²³. Nesse processo, avistamos, não de maneira linear, a ideia de artista popular encostar, vagarosamente, na ideia atual de mestre popular²⁴, sujeito idolatrado como guardião de memórias e de uma vasta sabedoria, distinta da acadêmico-científica, que competiriam, como um tesouro, a todos os habitantes do Ceará e que, por isso, deveriam ser amparadas:

Em mensagem aprovada pela Assembléia Legislativa, o governador Aduino Bezerra propôs que seja concedida pensão mensal da ordem de Cr.\$545,00 ao Sr. Inocêncio Costa Dick, conhecido como mestre Nosa (sic).

²³ Em matéria do jornal O Povo, de janeiro de 1986, foi anunciado, por exemplo, o lançamento de mais um disco de Patativa do Assaré, contendo declamações de seus mais famosos poemas com a participação especial de músicos cearenses, como Fagner, Manassés e Nonato Luiz. O poeta, incluído no segundo volume *Antologia da Literatura de Cordel* (1980), foi especialmente glorificado e promovido, conforme veremos mais calmamente no próximo tópico, pelos escritos dos intelectuais do Ceres no final da década de 1970. Consultar: CULTURA é Homenageada em Disco de Patativa do Assaré. Jornal O Povo, Fortaleza, 06 jan. 1986.

²⁴ No Ceará, as leis 13.351 e 13.842, sancionadas, respectivamente, em 2003 e 2006, decretaram o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará. Assim, a partir de seleções públicas, os mestres foram gratificados com remunerações mensais para manterem suas manifestações culturais populares.

No documento o governador disse que a medida se justifica pelo fato de o referido escultor, mercê de suas obras e poder criativo, haver projetado, nacionalmente, o turismo e artesanato cearense. (GOVERNO..., 1976)

No decorrer dos anos de funcionamento do Ceres, essa tendência a abraçar a participação comunitária se mostrou patente em outras ações inventariativas, como a chefiada, no desenlace da década de 1980, pela Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE). Por meio do I Plano de Desenvolvimento para o Nordeste da Nova República, esta agência governamental, mais propriamente em 1987, planejou para o Nordeste, assente em relatórios culturais elaborados por cada um de seus estados, uma política econômico-cultural. Por esse motivo, no Ceará, sob os auspícios da Fundação Demócrito Rocha e da Secretaria de Cultura e Desporto, tramou-se mais uma “cartografia cultural cearense”. As reuniões de planejamento dessa cartografia, e também de discussão dos impasses do nicho cultural, foram afetadas, contudo, com os disparos de críticas:

Durante a reunião da manhã de ontem, foram muitos os debates e as críticas surgidas. A primeira delas partiu do Diretor-Regional da Fundação Pró-Memória, Domingos Linheiros, que criticou a ausência de representantes de várias instituições públicas, bem como a pouca participação nas reuniões por parte de artistas e demais produtores culturais. (MAPEAMENTO..., 1987)

Em julho, posteriormente a essas reuniões preliminares, ocorreria o Encontro Estadual, seminário em que se debateria, de maneira mais metódica e rematada, o levantamento dos atrativos culturais e as demandas cearenses para a iminente política cultural da SUDENE. Na estreia do evento, seria promovida uma conferência de Francisco de Sousa Nascimento, o mesmo escritor dos textos preambulares do segundo volume da *Antologia da Literatura de Cordel* (1980) e do caderno *Literatura Popular em Questão* (1982) do Ceres, a respeito da elaboração do “atlas cultural” do Ceará. Antecipando suas ideias ao jornal O Povo, F. S. Nascimento afirmou que essa sondagem cultural, digamos assim, seria manobrada

[...] “com base no Manual de Coleta Folclórica, de Renato Almeida, dos estudos de dialetologia brasileira, de Serafim da Silva Neto, ou dos ensinamentos sobre os métodos de inquéritos linguísticos, de Sever Pop, discípulo de Jules Gilliéron. “Na fixação das linhas de pesquisa seria definido o interesse pelo reconhecimento sincrônico e diacrônico, situando-se na primeira esfera uma visão panorâmica da atualidade e na segunda uma tomada de consciência histórica de cada manifestação artística preservada pela comunidade. (MAPEAMENTO..., 1987b)

A referência à cartilha de Renato Almeida demonstra que algumas diretivas do Movimento Folclórico se arraigaram, como pontua Nogueira (2018, p. 185-186), para além de 1964, ano em que, na tese de Vilhena (1997), teria acontecido a derrocada da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Essas remanescências, com suas concepções, amalgamaram-se, no entanto, mais agudamente, a conceitos de feição antropológica.

No próximo tópico, analisamos melhor essa mescla nos trabalhos do Ceres, notadamente a partir das preleções de Oswald Barroso, um dos seus intelectuais mais atuantes e influentes. Nas elucubrações do então jornalista a respeito de uma suposta índole revolucionária da cultura popular, podemos fisgar, em meio às referidas permutações conceituais, algumas das figurações da literatura de cordel do Ceará.

3.2 A Definição de um Caráter Revolucionário para a Literatura de Cordel

No primeiro volume da *Antologia da Literatura de Cordel* (1978), a respeito da qual, diga-se, falaremos mais detalhadamente apenas no próximo tópico, encontramos, no encerramento de uma análise, escrita individual e anonimamente por Oswald Barroso, sobre a história da literatura de cordel no Nordeste, uma denúncia de “descaracterização” do processo criativo e do consumo cordelístico existentes no decênio de 1970, percebido como um período de novo crescimento da produção dos folhetos após uma crise ocorrida durante a década de 1960. Essa ameaça de “descaracterização” seria ocasionada por uma apropriação, considerada indevida, dos poemas por grupos “não populares”.

Essas camadas não estão incluídas no público tradicional da poesia de folheto e constituem um novo tipo de público acrescentado ao dos seus tradicionais leitores. Entre os motivos que estariam a estimular o interesse dessas camadas pela cultura popular e pelo cordel, ressalta a necessidade sentida por esses setores de estruturarem uma ‘cultura nacional’ a partir de elementos da cultura popular. [...] Por falta de elementos próprios, estas camadas estariam buscando no “folclore” sua fonte de criação. (ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL, 1978, p. 22)

Esse novo público, formado por “artistas, colecionadores, turistas, curiosos despertados pela televisão, estudantes, educadores, políticos e comerciantes” (p. 22), estaria, de acordo com o Ceres, se aproximando e usurpando essa expressão artística com uma visão antiquada e adulterada. Ao ser utilizada pelos novos consumidores em propagandas de empresas, atrações radiofônicas e televisivas, campanhas turísticas, planos de desenvolvimento econômico e, como observamos acima, projetos políticos de construção de uma “cultura nacional”, a “linguagem popular” estaria sendo tomada, de modo negativo, como elemento “folclórico”.

O novo público emergente tem procurado o cordel, quase sempre, como elemento “folclórico”, no sentido vulgar de sua compreensão, isto é, de coisa arcaica, tradicional e exótica. Poucas vezes procura o cordel como elemento vivo de nossa cultura, que reflete um pensamento popular e atual sobre a realidade (ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL, 1978, p. 22)

Os novos apreciadores estariam interferindo na criação dos cordéis ao imporem-lhes, através de encomendas e outros pedidos feitos aos cordelistas, modelos de elaboração adaptados aos seus gostos. Dessa forma, na escolha dos assuntos para a montagem das histórias poéticas, por um lado, as preferências deles recairiam sobre temas clássicos, como aqueles alusivos à era medieval portuguesa, avaliados pela equipe do Ceres como parcialmente obsoletos. Nas opções concernentes à aparência e aos aspectos físicos dos livretos, por outro lado, as predileções para as imagens ilustrativas, por exemplo, sempre incidiriam na conservação das xilogravuras, devido a sua rusticidade. Segundo os intelectuais que atuaram na concretização da *Antologia*, mesmo havendo técnicas mais fáceis, aprimoradas e baratas para se confeccionar as capas, que beneficiariam os poetas e o “público tradicional”, elas foram relegadas em favor dos novos leitores.

Ora, qualquer interferência nesse sentido seria desconhecer o cordel como uma literatura viva, que se transforma e se desenvolve, em paralelo com as necessidades populares e com as manifestações dessas necessidades. Tendências como estas se nos afiguram perigosas, pois poderiam fazer-se em detrimento das verdadeiras necessidades populares. Esse novo público, procurando no cordel não um meio de expressão e comunicação próprio, mas um elemento “folclórico”, estaria interferindo nos folhetos populares. (ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL, 1978, p. 23)

Para o Ceres, o advento dos novos compradores, fator que, paradoxalmente, justificaria a própria retomada do aumento das vendas de cordel na época, não seria algo absolutamente ruim, pois, contanto que não perturbassem o elo entre o artista popular e o seu público “originário”, a correta comercialização dos folhetos não seria prejudicada:

Ora, a existência desse novo público para o cordel, em si, é um fenômeno positivo, porém, à medida em que a literatura popular o elege em detrimento do povo, adaptando-se ao seu gosto, dar-se-á gradativamente a sua descaracterização. Esse novo tipo de público e o interesse que o move à cultura popular não garantiriam o verdadeiro revigoramento do cordel em maior escala como forma de expressão dessa cultura. Por outro lado, tenderia mesmo a absorver grande parte dos que hoje fazem folheto de cordel, favorecendo o afastamento entre os poetas populares e suas fontes legítimas de criação. (ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL, 1978, p. 26)

O Ceres, portanto, enxerga as condições de existência das manifestações artísticas populares em meio a novas relações, verificadas na segunda metade do século XX, entre diferentes classes sociais, distinguidas por suas posições hierarquizadas dentro do sistema econômico capitalista e por determinadas cercas culturais, que, afinal de contas, estariam sendo derrubadas. A *Antologia* procura relatar um contexto histórico em que as classes um pouco mais abastadas da sociedade estariam, de maneira mais intensa, devido ao estímulo de uma indústria cultural, desejando compartilhar das mesmas referências artístico-culturais atribuídas às classes mais pobres. Para além disso, de acordo com a acusação do compêndio poético, essas camadas

sociais mais altas, notadamente as do tipo médio e urbano, estariam penetrando nos meios populares e expropriando as “genuínas” formas de arte ali encontradas para servirem a propósitos julgados como inadequados.

Essa renovação, no período das décadas de 1970/80, do interesse por uma “cultura popular”, conforme elucidamos nos tópicos anteriores, pode ser explicada, por exemplo, pela implementação de políticas públicas culturais de incentivo à apreciação das artes populares, pelo crescente movimento, internacional e nacional, de redefinição e expansão do conceito de patrimônio cultural, pelos ímpetus de reafirmações identitárias acarretados pelas novas etapas da globalização, mas, principalmente, pelo desenvolvimento do comércio de bens simbólicos.

Esta última circunstância, que associa bastante o campo cultural ao econômico, esteve, de fato, fortemente relacionada a uma maior procura dos cordéis por indivíduos não pertencentes aos setores populares da sociedade. Para o Ceres, essa demanda dos novos compradores seria, contudo, nociva à rede tradicional de produção e consumo dos cordéis, tendo em vista que eles estariam carregando e até mesmo transmitindo para os poetas ideias distorcidas e erradas acerca das peças cordelísticas. Suas concepções associavam os cordéis a meros resíduos do passado, que despertam no presente sentimentos nostálgicos e são marcados por uma exotividade. Por incutirem apenas uma temporalidade passadista aos folhetos, e não os enxergarem como elementos vivos, modernos e versáteis, essas acepções foram classificadas, desdenhosamente, como “folclóricas” pelo Ceres. No entendimento de seus membros, a canalização de esforços na produção e distribuição de poemas para agradar os novos apreciadores, em detrimento dos consumidores mais antigos, infligiria uma “descaracterização” à arte literária popular.

É imprescindível identificarmos a definição singular de “descaracterização” das expressões artísticas da “cultura popular” trazida nesse caso. Destoando das asserções de diversos folcloristas brasileiros, o discurso dos pesquisadores do Ceres assimila, nesse caso, a “descaracterização” dos cordeis como sendo a retomada, não espontânea, de suas características do passado, um resgate que não permitiria fluir a propensão renovadora dessa arte popular.

Interpondo-se como conhecedores das verdadeiras necessidades do povo, esses intelectuais condenam a “intromissão” do novo público, mesmo que ele sirva, provavelmente, para atender exigências financeiras prioritárias dos próprios trabalhadores cordelísticos e dar-lhes, talvez, uma sensação de prestígio por parte de outros segmentos da sociedade, como demonstra o depoimento do xilógrafo Stênio Diniz para o caderno *Literatura Popular em Questão* (1982):

A tiragem [do cordel] era em média oito a dez mil, sabe? Hoje a maior tiragem que a gente faz é cinco mil. Há algum tempo atrás, há uns três ou quatro anos atrás, a tiragem já tava oscilando de um a dois mil. Já tava bem mais baixa, foi a fase crítica mesmo da coisa e quatro anos atrás tava mesmo a perigo. A força que tá comprando o cordel é o turista. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, P. 46)

Apesar de defender a renovação do modo de produção da literatura de cordel, o Ceres, aparentemente, ainda imaginou de forma congelada o seu público consumidor, limitando-o a um suposto público tradicional, formado por pessoas pobres e iletradas, pertencentes ao meio rural. De acordo com Galvão (2010, p. 95), entretanto, o público do cordel não pode ser considerado imutável, haja vista ser um grupo que se transformou historicamente. As pessoas pertencentes a ele variaram, ao longo do tempo, a partir de diferentes categorias, como raça, gênero, idade, religião, classe social. O público desejado pelo Ceres para o cordel, portanto, parece ter sofrido uma idealização que o uniformizou.

Essa breve discussão apresentada na *Antologia* a respeito dos “problemas” enfrentados pelos cordéis na década de 1970 já nos oportunizaria perceber algumas das maneiras de significação desses poemas populares por parte do Ceres. Entretanto, essas questões foram retomadas e apreciadas de modo mais aprofundado, no começo da década de 1980, em uma coletânea chamada *Cultura Insubmissa*, publicada exclusivamente por Oswald Barroso e Rosemberg Cariry²⁵. Assim, será por meio dessa obra, perscrutando especificamente o prosseguimento desses debates e, em meio a eles, as divergências de conceituações travadas entre os estudiosos do Ceres e outros grupos intelectuais, que investigaremos melhor os sentidos concedidos à poesia popular em verso pelo órgão estadual.

Lançado exatamente em 1982, sob patrocínio da Secretaria de Cultura e com o auxílio do Nação Cariri²⁶, o livro *Cultura Insubmissa* reúne reportagens, entrevistas e ensaios, já publicados anteriormente por seus dois autores em jornais e revistas, sobre as variadas formas

²⁵ Nascido na cidade de Farias Brito, a 04 de agosto de 1953, Antônio Rosemberg de Moura, mais conhecido como Rosemberg Cariry, é formado em Filosofia, mas notabilizou-se como cineasta. Suas obras cinematográficas dedicam-se, em geral, a retratar a “cultura popular cearense”, notadamente a partir do meio sertanejo. Na década de 1980, foi entusiasta de determinados movimentos culturais cearenses, como o Nação Cariri e o Siriará. Em 1995, foi laureado, pelo mérito de seus registros fílmicos das manifestações culturais do Ceará, com o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dentre seus longas-metragens, destacamos *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), *Corisco e Dadá* (1996), *Juazeiro, A Nova Jerusalém* (2001), *Cine Tapuia* (2006) e *Patativa do Assaré – Ave Poesia* (2007).

²⁶ Agindo no decorrer da década de 1980, a Nação Cariri foi, inicialmente, um jornal e, depois, uma revista homônima, reputados como “alternativos”. Na verdade, para além de um periódico, a Nação Cariri foi um movimento cultural que se estendeu a várias linguagens artísticas, como teatro, cinema, poesia e música. Revendo os contornos identitários do território caririense do Ceará, a Nação Cariri refletiu sobre e promoveu uma arte considerada popular, uma arte ciente e aguerrida contra as opressões políticas e econômicas dos potentados. Do grupo, participaram, dentre outros, Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, Rogaciano Leite Filho, Stênio Diniz, Jefferson de Albuquerque Júnior, Firmino Holanda, Abidorol Jamacaru, Tiago Araripe e Patativa do Assaré. Consultar: DIAS, Carlos Rafael. **Encantamento e Civilização: Construções Discursivas de Uma Região (O Cariri Cearense)**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, 2019.

de expressão cultural dos segmentos sociais populares do Ceará. De forma geral, esses textos coligidos pretendem evidenciar, por meio de uma perspectiva marxista, as condições precárias de existência de uma “cultura popular cearense” inserida em uma sociedade de classes hierarquizada e desigual. Conforme o próprio título da publicação nos antecipa um pouco, seu conteúdo refere-se às estratégias de resistência no âmbito cultural, isto é, aquelas vinculadas ao fazer artístico, usadas pelos grupos populares, de ambientes rurais e urbanos, contra o sistema capitalista comandado pelas elites.

O material do livro encontra-se dividido por seções temáticas, como Religiosidade, Artesanato, Música e Dança. Dentre essas divisões, nos deparamos com uma dedicada exclusivamente à literatura popular, composta quase inteiramente por escritos de Oswald Barroso. Dentre os seus textos, estão: *Literatura Popular e Comunicação*; *Nosso Poeta do Futuro*; *Sobre a Origem do Cordel*; *O Cordel Está Vivo*; *Coisa de Couro Curtido* e *João de Cristo Rei: Um Profeta do Povo*. Já os de Rosemberg Cariry, são apenas dois: *Patativa do Assaré: Sua Vida – Sua Obra* e *Adivinhas Populares do Nordeste*.

Essa produção textual dos autores deriva, certamente, das pesquisas realizadas, em anos antecedentes, no Projeto Literatura de Cordel do Centro de Referência Cultural do Ceará. Podemos constatar essa ligação ao observarmos, por exemplo, nas primeiras folhas da coletânea, uma breve nota de agradecimento às contribuições do órgão.

Assim, perscrutando os textos incorporados a essa parte do *Cultura Insubmissa* destinada à poesia popular, evidenciaremos, a partir das discordâncias entre os posicionamentos de Oswald Barroso, principalmente, e os de outros estudiosos da literatura de cordel, alguns modos de concepção da “cultura popular”, bem como de sua preservação, adotados pelo Ceres. Com isso, queremos demonstrar como essas definições do Ceres são construídas por meio do contato e dos acordos ou desacordos estabelecidos com outros intelectuais. Ademais, pretendemos examinar, de modo mais minucioso, os usos políticos mais perceptíveis das referências culturais que são construídas mediante a análise marxista da sociedade formulada por Oswald.

No primeiro texto, intitulado *Literatura Popular e Comunicação*²⁷, Oswald Barroso ocupa-se em falar sobre o “valor fundamental da literatura popular no circuito marginal de comunicação, que o povo construiu para si”, posto que, “num país onde os grandes meios de comunicação de massa são manipulados por uma elite dominante, isso era necessário”. Esse “valor fundamental” reside no fato de que a literatura popular “guarda a qualidade de refletir a

²⁷ Texto originalmente publicado no Jornal Philos, em novembro de 1979.

consciência e o sentimento do povo, nos seus variados estágios, ligados às diversas épocas históricas e conjunturais da luta social” (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 19).

Ora, essa tipificação se assemelha ao pensamento “expressionista” de Johann G. Herder (1744-1803), pormenorizado por Ernani F. Filho (2010). O filósofo alemão sentenciava, principalmente em *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade* (1791), que a linguagem popular, detentora de uma “organicidade”, seria capaz de espelhar e ser testemunho fidedigno da realidade do povo. Essa percepção é assumida também por outros membros do Ceres, como o historiador Otávio Menezes²⁸, para quem o cordel, graças a essa sua propriedade, serve, inclusive, como excelente fonte histórica para revelar, a partir de uma visão eminentemente popular, os acontecimentos “locais” do passado da região Nordeste²⁹, como os episódios que envolveram Lampião, Padre Cícero ou o beato José Lourenço. Em tal caso, essa perspectiva de Otávio Menezes estava relacionada e influenciada pelas mudanças nos métodos e abordagens de correntes historiográficas da época, que repensaram seus estudos e passaram a englobar na escrita da História, cada vez mais, os testemunhos do passado oriundos de grupos sociais marginalizados e silenciados.

Oswald Barroso deseja, afinal, entrar em um debate central a respeito do caráter conservador ou não da literatura popular, ou melhor, o quanto esse gênero literário popular, ao explicitar essa “alma do povo”, reproduziria, na verdade, o ideário e os valores das camadas sociais mais abastadas. Ele argumenta que esse domínio das classes dominantes é impedido quando as classes dominadas alcançam uma ideologia realmente apropriada para confrontá-lo, quer dizer, eficientemente esclarecedora dos problemas e dos interesses comuns à categoria. Essa consciência popular de classe parece depender do contexto histórico para se efetivar:

A experiência histórica mostra que em épocas determinadas, quando ao aumento da exploração econômica junta-se o crescimento da opressão e do terror político contra o povo, quando as classes dominantes estão na ofensiva, o nível de consciência popular tende a rebaixar-se, pelo menos num primeiro momento. Ao contrário, quando aumenta a participação popular na vida política do país, esse nível de consciência tende a desenvolver-se. Estas variações, no desenvolvimento da consciência ideológica do povo, refletem-se nas manifestações de sua literatura. (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 20)

²⁸ Francisco Otávio de Menezes é formado em História. Como escritor de cordeis, ajudou a formar, em 1987, o Centro Cultural dos Cordelistas do Nordeste (CECORDEL), entidade que se propunha a dar suporte material à produção de poetas. Atualmente, exerce a função de coordenador do Arquivo Intermediário da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT).

²⁹ “[...] o poeta popular ao tratar de um tema é extremamente exato quanto às informações principais como datas, lugares, ocorrências e personagens, isso tomando como exemplo os folhetos de ‘reportagens’ – que tratam de assuntos da atualidade – e os ‘históricos’ – os quais, pelo caráter informativo e factual se convertem, mais exemplarmente, em fontes subsidiárias da História”. MENEZES, Otávio. A Literatura de Cordel Como Fonte de Pesquisa Histórica. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 07 abr 1985.

Por consequência, no “período posterior ao golpe de 1964”, verificou-se “uma sensível queda, não só na qualidade crítica do conteúdo da literatura popular, mas, também, no seu desenvolvimento quantitativo...” (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 20). Essa situação, ainda de acordo com o texto, foi relativamente revertida após 1972, momento em que as circunstâncias históricas facilitaram não somente uma aparente retomada do grande volume de produção, mas também do teor contestatório dos cordeis. O porquê dessa última mudança seria a intensificação, na época, de movimentos opositores à administração pública civil-militar, considerados fontes de inspiração dos poemas de muitos cordelistas já comprometidos com lutas políticas a favor de determinadas causas sociais. De maneira prolongada, são mencionados, como exemplos, os casos de Antônio Moreira da Silva, da cidade de Canindé, e Manoel Marques de Mesquita, de Tauá. Como agricultores, ambos desenvolveram trabalhos poéticos que retratam os conflitos territoriais do campo e cobram reparações aos camponeses injustiçados por meio de uma reforma agrária.

As problematizações de Oswald Barroso quanto ao possível conservadorismo da literatura de cordel se inseriram em um debate já antigo, realizado, por exemplo, por Renato Carneiro Campos, em seu livro *Ideologia dos Poetas Populares* (1959), cuja produção foi proposta por Gilberto Freyre. Para o autor, os poetas populares seriam, eminentemente, individualistas, o que os tornariam insensíveis a problemas de caráter social. No máximo, esses poetas se preocupariam com crimes de honra, daí sua admiração pela valentia de cangaceiros. O cordel, enquanto instrumento de educação, transmitiria, sim, um pensamento conservador ao povo.

Diante de um quadro, durante a década de 1970, em que a literatura popular estaria, portanto, exprimindo consciência de classe, preocupação com problemas sociais contemporâneos e combatividade contra o regime civil-militar vigente, Barroso indignou-se com a insistência de certos grupos de estudiosos em caracterizar os folhetos populares como conservadores. Dentre eles, o integrante do Ceres destacou uma primeira corrente:

A primeira dessas correntes eu chamaria a dos ‘folcloristas’ acadêmicos, que estariam muito bem representados pelo Sr. Raymond Cantel. [...] Sob o pretexto de defender a preservação do folclore, esta corrente procura influenciar na literatura popular e limitá-la a seus aspectos mais tradicionais e defasados no tempo. Afirmam inclusive que ela vai desaparecer, porque eles assim talvez o queiram, e escandalizam-se com qualquer modificação acrescentada pelo seu povo nas suas manifestações tradicionais. O intento desses senhores é o de frear a literatura popular, fazê-la morrer por inanição e utilizar suas formas tradicionais, readaptando-as aos interesses das classes dominantes, eruditizá-las, inclusive, como o fazem os camponeses do Movimento Armorial. (BARROSO; CARIRY, 1982, Pág. 23)

O primeiro conjunto poderia, conforme o excerto, ser representado pelo pesquisador francês Raymond Cantel (1914-1986), notabilizado por suas coleções e estudos acerca da literatura popular em verso brasileira. Para Barroso, esse grupo estaria carregando falsas acepções, atinentes não apenas às definições da manifestação artística, mas igualmente às razões e aos procedimentos aplicados para protegê-la.

O autor discorda, de modo severo, da ideia de que a literatura popular possua uma natureza estática e esteja absolutamente presa à tradição, sem poder ser atualizada a partir das demandas do tempo presente. Ele acredita que a arte literária popular detém a capacidade de se adaptar e de estar sintonizada às conjunturas históricas modernas, não estando obsoletas e nem na iminência de um desaparecimento, como supostamente defende o grupo ao qual se contrapõe.

É imprescindível averiguarmos, nas asserções de Barroso, o posto ocupado pela ideia de tradição, tão comumente associada às artes populares para conceder-lhes autenticidade e maior credibilidade. Para o integrante do Ceres, a feição tradicional dos cordeis não deve ser ignorada, pois, de fato, é uma qualidade inerente, contudo, também não deve ser considerada uma propriedade que impossibilite o pendor ao dinamismo e à mutabilidade. O autor ataca, assim, a necessidade, reiterada por muitos estudiosos da “cultura popular” ao longo dos séculos XIX e XX, de conservação de uma suposta áurea e pureza das manifestações artísticas populares.

É essa compreensão essencialista da “cultura popular” que daria embasamento à ideia de preservação salvacionista dos “folcloristas acadêmicos”, cerne das reclamações de Barroso. Assim como o grupo mais geral de pessoas, da classe média urbana, mencionado na *Antologia*, esses estudiosos do meio acadêmico estariam impelindo os cordeis a recuperarem características antigas, desajustadas às reais necessidades do “povo”, para moldá-los a intentos eruditos. O sentido entregue à preservação é, portanto, o de resgate, um regresso a um passado idealizado que, na percepção de Barroso, refrearia a tendência de inovação dos folhetos populares e, daí então, lhes provocaria uma “descaracterização”.

Nos termos colocados por Barroso, o grupo estaria, assim, cultuando o que Michel de Certeau (1995) nomeou de *a beleza do morto*. Ao serem convertidas em objetos de certas apreciações e intervenções com pressupostos “científicos”, as manifestações da “cultura popular” estariam sendo reduzidas a meras curiosidades, restos de um passado marcados pelo exotismo. Esse alijamento de sua plenitude e “independência” no mundo hodierno impõe-lhe um tipo de castração, que inibe sua reprodução e sempre a conduz ao risco de extinção. Ademais, a censura a qual é submetida impede a sua liberdade de expressão e ação, sobretudo

em um sentido político. Esse último ponto é um dos principais focos das objeções de Barroso, haja vista que ele acreditava e reverenciava bastante a atuação mais politizada do “povo”.

Como afiança Durval Muniz de Albuquerque (2013b, p. 183), ao longo do século XX, as práticas folcloristas, sobretudo aquelas aliadas ao Estado, apreciaram os fenômenos artístico-populares criticando-os, censurando-os quanto ao que possuíam de “atentatório aos costumes civilizados”, como a violência, a sexualidade “descomedida” e a rebeldia. As manifestações das classes mais desafortunadas eram, dessa forma, adoradas apenas na medida em que se “endireitavam” aos gostos e aos princípios das classes mais opulentas. No rol de expressões culturais recriminadas, sobrelevaram-se, devido à renitência do racismo brasileiro, as de ascendência africana, como o maracatu, a capoeira, o candomblé e, surpreendentemente, o samba, nobilitado governamentalmente como nosso excelso símbolo nacional desde a era varguista (1930-1945).

Tentando desviar da conduta desses outros letrados folcloristas, Oswald Barroso enalteceu expressões da “cultura popular” antes vituperadas, notadamente aquelas que demonstravam atitudes de insurgência contra o poderio das elites. Nesse lance, Barroso reforçou interpretações positivas de acontecimentos ou famosos personagens históricos, como Padre Cícero, já depreciado por Leonardo Mota e Gustavo Barroso. Em 1986, por exemplo, durante as comemorações dos 50 anos de extermínio da comunidade do Caldeirão³⁰, o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA)³¹, ao qual Barroso também pertencia, promoveu um grande evento no Teatro José de Alencar e no da EMCETUR, composto por debates e muitas apresentações artísticas, para saudar e estimular discussões “conscientizadoras” sobre a “experiência socialista” dos camponeses no sul do Ceará³². A antiga vivência de coletivização da terra pelos camponeses católicos foi tomada, nessa investida mnemônica, como um passado exemplar, iluminativo para as querelas contemporâneas em torno da desejada reforma agrária, bem como para a construção de um sonhado modelo de sociedade. No jogo da (re)significação dos fatos históricos, portanto, o que já foi desqualificado como um messianismo ignorante e

³⁰ Acampada em 1926, nos arredores da cidade do Crato, a comunidade do Caldeirão, guiada pelo beato José Lourenço e apadrinhada por Pe. Cícero, foi um assentamento camponês que, professando ideais católicos de fraternidade e caridade, concebeu um meio de subsistência equitativo e quase autossuficiente, contrastante com a ordem capitalista. Por não satisfazer a ortodoxia católica e ser encarada como uma insurreição comunista, o sítio do Caldeirão foi, em 1936/37, brutalmente atacado pelas forças militares do país.

³¹ Funcionando, aproximadamente, entre 1973 e a segunda metade da década de 1980, o Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), integrado, por exemplo, por José Carlos Mattos, Oswald Barroso, Edvar Costa, Erotilde Honório, Ricardo Guilherme e Graça Freitas, propôs a montagem de peças teatrais, de vertente popular, que conscientizassem, digamos, sobre os problemas das classes sociais mais empobrecidas. Dentre suas obras, destacamos aqui *O Reino da Luminura* (1977), *Fala Favela* (1980) e *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto* (1986).

³² GRITA e Caldeirão: Unindo Arte à Conscientização. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 18 nov 1986.

contraventor é projetado, nessas lembranças, como o inspirador lampejo de uma revolução popular contra o sistema capitalista.

Como adendo, destacamos que, dentro da programação do evento, Barroso publicou, com o selo da própria SECULT, seu livro *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto*, cujo conteúdo reunia uma peça teatral homônima, uma outra, chamada *O Pão*, e uma ópera, chamada *Moacir das Sete Mortes*³³. Engajando politicamente a arte em benefício de uma “clarividência” para o “povo”, o texto dramaturgicamente de *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto*, todo escrito de maneira versificada, demonstrou uma determinada preocupação historiográfica, qual seja, a de “vocalizar” as classes populares em uma nova narração da história do Ceará:

[...] a peça procura **fazer um resgate dos fatos** que marcaram o movimento do Caldeirão, de maneira pormenorizada. Procurando **discutir o Caldeirão do ponto de vista popular**, a obra **questiona os caminhos tomados pela comunidade** do Caldeirão, e **os que poderiam ter sido tomados**. Mostra uma luta pelo poder entre o povo, o clero e os latifundiários, colocando-se como uma peça histórica, cuja preocupação maior é denunciar os fatos (BESERRA, 1986).

É importante, então, sublinharmos o caráter pejorativo da expressão “folcloristas acadêmicos”, com a qual Barroso se refere a um primeiro grupo de estudiosos do cordel. O ataque incide no fato de serem sujeitos letrados, pertencentes provavelmente às classes sociais mais altas, “intrometendo-se” nos meios populares, mas, especialmente, recai em seus preconceitos, tachados de folclóricos, referentes ao tratamento dado à arte popular. O termo “folcloristas” recebe aí uma carga negativa, sendo associado a práticas de pesquisa diletantes, e até mesmo aproveitadoras, que reduzem o “povo” a aspectos primitivos, irracionais, grosseiros e atrasados. Essa postura de rejeição do integrante do Ceres pode ser explicada, parcialmente, como já chegamos a mencionar, pelo fracasso do folclore em se transformar, sobretudo depois das campanhas do Movimento Folclórico Brasileiro (MFB), em um campo de conhecimento “científico”, continuando, dessa forma, a ser visto como atividade amadora de colecionadores de relíquias e curiosidades.

Em julho de 1983, Oswald Barroso voltou a repreender o grupo dos “folcloristas acadêmicos” em matéria publicada no Jornal O Povo, denominada *Cordel: Novos Problemas e Velhos Preconceitos*. Na ocasião, o alvo das críticas foi o folclorista da cidade de Natal, pertencente ao MFB, Veríssimo de Melo, apontado como discípulo de Cantel. Ao discorrer sobre os obstáculos financeiros que afetam e arrefecem a produção cordelística no Ceará, tidos como as verdadeiras ameaças à sua perpetuação, Barroso comenta o aparecimento de

³³ Em 1986, Rosemberg Cariry também lançou seu documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*. Ver: O CALDEIRÃO da Santa Cruz do Deserto. Direção de Rosemberg Cariry. Rio de Janeiro/Ceará: Cariry Produções Artísticas, 1986. (78min).

determinados textos analíticos a respeito dos folhetos, provenientes de mãos academicistas, que pouco ajudariam a reanimar essa produtividade.

Pelo contrário. Se põem a patrulhar discriminando o que para eles não é ‘autêntica’ literatura de cordel. Mais ainda, esses folcloristas tentam impingir seus modelos conservadores aos poetas populares, num trabalho que eles chamam de ‘preservação’, mas que na verdade é destruição dos folhetos, pois impedem estes de se reatualizarem continuamente adaptando-se a realidade brasileira em acelerada dinâmica social. (BARROSO, 1983)

Dentre essas análises, portanto, encontrava-se uma de Veríssimo de Melo veiculada na introdução da obra *Literatura de Cordel: Antologia* (1982), lançada por Ribamar Lopes, sob o patrocínio do Banco do Nordeste e apoio da própria Secult, então comandada por Eduardo Campos³⁴. Nela, segundo Barroso, o escritor potiguar elencaria os traços “autênticos” dos folhetos populares, como a escrita feita (contraditoriamente) por poetas analfabetos ou semianalfabetos, os aspectos “rudes” e o conservadorismo. Barroso, de maneira contundente, contesta esses atributos, enfatizando exemplos que os refutam (alguns fornecidos, incoerentemente, pelo próprio Veríssimo de Melo) e afirmando que algumas dessas características poderiam ser verificadas, inclusive, na literatura erudita.

Veríssimo de Melo, em seu texto, que se trata, afinal, de mais um panorama sobre a história do cordel nordestino, está preocupado, na realidade, em pautar, entre outros temas, o surgimento de cordeis rotulados como não genuínos, ou seja, não produzidos por artistas populares, mas sim por indivíduos letrados e constituintes de outras parcelas sociais:

Deve igualmente merecer a atenção de especialistas e instituições ligadas aos estudos folclóricos no país o surgimento, nas últimas décadas, de elevado número de folhetos à semelhança do cordel, escritos, todavia, por poetas eruditos, professores universitários, profissionais liberais, etc. Sendo o cordel manifestação característica dos poetas populares, como aceitar ou justificar essa interferência talvez indébita? (MELO, 1982, Pág. 9)

O folclorista interroga-se como seria possível discernir, especialmente em futuras pesquisas, os poemas legitimamente populares daquelas que são unicamente enganosos. A resposta, para ele, seria detectada no conteúdo ideológico dos livretos: “O poeta popular nordestino é conservador, por excelência. Há que examinar detidamente cada conteúdo dos folhetos, através da linguagem e das ideias que ali transparecem com espontaneidade” (MELO, 1982, Pág. 15). Dessa forma, o autor formula uma espécie de escala de conservadorismo, que iria dos cordeis rurais, considerados os mais tradicionalistas, até chegar aos cordeis das

³⁴ MELO, Veríssimo de. *Literatura de Cordel – Visão História e Aspectos Principais*. In: LOPES, Ribamar (Org.). *Literatura de Cordel: Antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

metrópoles (Rio e São Paulo), reputados como os mais “transigentes”, sobretudo no que tange aos hábitos e costumes “modernos”.

Apesar de Barroso, em seu texto jornalístico, ressaltar somente suas reprovações e dissensões relacionadas ao pensamento de Veríssimo de Melo, com quem, inclusive, revela ter brigado pessoalmente em uma palestra deste sobre cordeis na Universidade Federal do Ceará, os dois possuem, curiosamente, várias opiniões e posicionamentos em comum, como a assimilação dos folhetos populares como elementos “típicos” do Nordeste, interativos com as novas tecnologias comunicacionais, instrutores da população de cidades interioranas e refletores confiáveis da realidade social.

Percebemos, dessa forma, que a divergência gira ao redor de um esforço de enquadramento, em particular, da literatura de cordel e, mais amplamente, da cultura popular. Oswald Barroso se incomoda com as imagens referentes aos livretos populares, tidas como improcedentes, propagadas por Veríssimo de Melo e os demais “folcloristas acadêmicos”. Longe de ampararem a rede de produção e venda dos cordeis, esses diagnósticos intelectuais estariam estereotipando e subestimando os poetas ao sempre associá-los à dimensão da oralidade, rebaixando os poemas ao classificá-los como pouco refinados e, principalmente, desvirtuando-os ao rotulá-los de alienados por aderirem a ideologias reacionárias.

A segunda corrente identificada por Oswald Barroso, que estaria similarmente reforçando uma “essência conservadora” para a literatura e a cultura popular no geral, é representada, principalmente, pelos enunciados, presentes em depoimentos no livro *Arte Popular e Dominação* (1978)³⁵, de Eduardo Hoornaert, alguém que, na realidade, nunca desenvolveu estudos específicos concernentes aos folhetos, mas sim sobre a chamada “religiosidade popular”.

Esse grupo de intelectuais declara que as manifestações artísticas do “povo”, a exemplo dos cordeis, que despontam na movimentação turística ou em certos espaços para serem apreciadas por um público não popular, já estão afetadas por repressões policiais e perpassadas/remodeladas pelos gostos das “classes centrais”. Nesse ponto, reparamos que há uma concordância entre as opiniões de Barroso e as do grupo, encarnado indiretamente e de modo não intencional por Hoornaert. Todavia, o participante do Ceres se opõe à confiança deles, no final prevalecente, de que os folhetos se restrinjam a essa face contaminada pelas preferências e normatizações das classes superiores, digamos assim.

³⁵ MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. *Arte Popular e Dominação*. Recife, PE: Alternativa, 1978. 106 p.

Sabemos que o artista popular, o poeta no caso, tem o lado de seu trabalho para mostrar aos turistas, aos ‘doutores’, e conseguir algum dinheiro. O outro lado de seu trabalho ele reserva para seus iguais, inclusive utilizando as apresentações ‘folclóricas’ para subsidiar as apresentações populares. (BARROSO; CARIRY, 1982, Pág. 24)

Encerrando os rápidos comentários relativos a essa segunda corrente, Barroso recusa o argumento deles de que, estando eivadas por uma ideologia dominante, resguardar as expressões artísticas populares seria, conseqüentemente, interceder a favor da dominação que a submete e defender a miséria que a germina em nossa cultura:

Em primeiro lugar, as manifestações da cultura popular, como as de caráter literário, não são produto da miséria, mas da resistência do povo a esta miséria. Em nossas pesquisas, verificamos, inclusive, que um dos grandes inimigos da arte e da literatura populares é a miséria, a dificuldade financeira enfrentada pelo povo. Depois, se um intelectual, não consegue enxergar na cultura popular nada além do que há nela de dominação, não é culpa da cultura popular esta cegueira, nem quer dizer que a expressão do pensamento dominante seja a sua real essência. (BARROSO; CARIRY, 1982, Pág. 24)

O discurso de Barroso salienta um determinado caráter resistente da literatura popular. Uma resistência não apenas à passagem do tempo, que lhe garante uma renovação constante, mas, também, à opressão e dominação das classes detentoras de maior poder. A cultura popular é encarada, aqui, como uma ferramenta a ser empregada na luta de classes e não para a comunhão delas, como foi almejada pelas políticas culturais do Estado nos projetos de construção da nacionalidade brasileira, durante os governos de Getúlio Vargas (1932-1945), e de integração simbólica do país em prol da “segurança nacional”, ao longo da Ditadura Civil-Militar (1964-1985).

À vista disso, é imaginada uma polarização entre ordens sociais que acarreta um antagonismo no campo cultural, uma biculturalidade. Presume-se, de fato, a existência de um maniqueísmo cultural, no interior do qual a cultura popular enfrenta, irreconciliavelmente, a cultura dos estratos sociais mais cultos. Um indício dessa interpretação irrompe, por exemplo, no menosprezo ao Movimento Armorial, que, lançado em 1970, sob o comando do então diretor do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, Ariano Suassuna (1927-2014), pretendeu mesclar as “peculiaridades” culturais eruditas e populares, elaborando, assim, estilos híbridos de arte.

As concepções de Oswald Barroso parecem estar imbuídas de um certo *romantismo revolucionário* (LÖWY; SAYRE, 1995). Marcelo Ridenti (2000) alega que essa forma de pensamento, e de sentimento, foi mais comum entre os diferentes, e por vezes discordantes, círculos de intelectuais e artistas de esquerda da década de 1960. A utopia romântica

revolucionária não apresentou um sentido unívoco nas batalhas políticas e culturais do período contra o capitalismo, entretanto, de maneira geral, podemos sustentar que ela

[...] valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História, num processo de construção do homem novo, nos termos do jovem Marx, recuperados por Che Guevara. Mas o modelo para esse homem novo estaria no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. (RIDENTE, 2000, P. 8-9)

Acreditamos que a maioria dos componentes do Ceres ainda compartilhava, na virada das décadas de 1970/80, de vestígios, digamos assim, dessa mentalidade romântica revolucionária em suas atuações e formas de compreensão da “cultura popular”. Enquanto indivíduos bastante ativos e engajados politicamente, mais inclinados ao espectro de esquerda da época (vários ingressaram no PCdoB, por exemplo), eles vislumbraram no “povo” e em suas manifestações artísticas um potencial revolucionário contra o sistema capitalista. Isso fica mais nítido não no texto do livro *Cultura Insubmissa* que viemos abordando até agora, mas no seu último, intitulado *Por Uma Nova Arte e Literatura Popular*³⁶:

A história nos tem mostrado que, apesar da miséria e da repressão, o povo brasileiro soube manter viva a luta por uma arte e literatura próprias e resiste às tentativas de estrangulamento e dominação completa de sua cultura. Contudo, a qualidade ainda insuficiente de seu nível de organização e consciência o tem impedido de fazer desta arte e literatura instrumento eficaz e poderoso de expressão de seus verdadeiros interesses, na luta pela transformação revolucionária de nossa sociedade. (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 257/258)

As ideias de Oswald Barroso e de outros membros do Ceres, como Rosemberg Cariry, aproximavam-se, na verdade, das ideias dos novos intelectuais de esquerda das décadas de 1970 e 80, conforme constatou Fonteles (2021). De acordo com Perruso (2008), já atuando, notadamente, no meio universitário brasileiro, esses novos intelectuais direcionaram suas pesquisas para os grupos populares, subalternizados, a partir de uma leitura da sociedade marcada pela hierarquia e desigualdade. Tal mudança foi inspirada pela reorganização de movimentos sociais que, no final da Ditadura Civil-Militar, reivindicavam a retomada e a ampliação de seus direitos, como os movimentos sindicalistas e de moradores. A atenção dada aos novos “objetos de estudo”, entretanto, presumia uma nova abordagem.

Graças às novas concepções de cultura, difundidas pelo campo da Antropologia, os novos intelectuais buscaram compreender os movimentos populares através das interpretações de seus próprios participantes. Dessa forma, em detrimento de aparatos teóricos preconcebidos e universalistas, eles valorizaram a subjetividade dos sujeitos e a particularidade de cada

³⁶ Texto publicado, originalmente, no Jornal Nação Cariri, em setembro de 1982.

contexto social pesquisado. Isso contribuiu para repensar a identidade das classes populares, vista, cada vez mais, como multifacetada e, por vezes, contraditória.

A nova abordagem das pesquisas sobre as classes populares pressupunha, afinal, uma redefinição dos próprios intelectuais. Estes passaram a indagar mais sobre qual seria o efeito de seus escritos sobre a sociedade, uma vez que a difusão de ideias consistia em uma forma de poder. Como conclusão, perceberam que, apesar da pretensão de objetividade, suas apreciações sociológicas não eram neutras, pois sempre traziam, ainda que implicitamente, suas opiniões. Admitindo que suas explicações e representações dos fatos sociais não eram absolutas, abriram, então, espaço em seus trabalhos para as colocações dos indivíduos pesquisados.

Os intelectuais de esquerda acreditavam que precisavam se posicionar politicamente e defender os interesses dos grupos sociais marginalizados. A adoção de uma nova vertente teórico-metodológica em suas pesquisas se tratava de uma das suas formas de engajamento. Para além disso, vários se tornaram apoiadores ou mesmo integrantes de partidos políticos e de movimentos sociais. Tentando se distinguir, porém, de antigos militantes pecebistas da década de 1960, acusados de serem populistas e dogmáticos, eles pretenderam se aproximar do povo de modo mais horizontal, sem querer tutelá-lo como uma vanguarda.

O revigoração de uma utopia revolucionária por Oswald Barroso, e até mesmo por Rosemberg Cariry, coadunou-se ainda às suas participações no Movimento Nação Cariri, da década de 1980 (ver nota 21). Pretendendo engajar-se na luta contra o capitalismo e o imperialismo cultural, os intelectuais do Nação Cariri se dispuseram a promover uma arte, por vezes de “feição popular”, que debatesse e “conscientizasse” sobre as mazelas sociais que acozavam os mais pobres. Nesse intento, o Nação Cariri, em constante interação com as ideias do Instituto Cultural do Cariri (ICC), surgido em 1953 e representado, notadamente, por Irineu Pinheiro Nogueira, Antonio Gomes de Araújo e J. de Figueiredo Filho, repensou a identidade do “torrão caririense”.

Nutrido por determinadas circunstâncias históricas, como a descolonização de países da África, a Revolução Nicaraguense e, principalmente, os movimentos *hippies*, o identitarismo suscitado pelo Nação Cariri compôs-se de uma veneração às classes populares e outros grupos historicamente marginalizados; não por acaso, o nome do movimento homenageou as tribos indígenas, pertencentes à etnia kariri, que povoaram, originariamente, a topografia meridional do Ceará. A paixão pelas camadas populares, consideradas redentoras da sociedade capitalista, pois delas emanariam os “verdadeiros valores” sociais, não equivaleu, entretanto, a um restrito e inflexível apego ao ruralismo, à tradicionalidade ou ao regionalismo:

Em um universo onde o protagonismo juvenil era a postura esperada de afoitos atores, o movimento Nação Cariri dava mostra de uma certa inquietude no sentido de promover e articular espaços e canais de participação política, herança de uma de suas matrizes que foi o movimento estudantil. Percebia-se claramente a influência da ideologia de esquerda nos versos das poesias, nas letras das canções, nas performances artísticas e na postura contestatória de seus membros. Nas configurações estéticas dessa proposta de atuação política estava a aproximação com os trabalhos dos mestres da tradição, o que leva uma identificação que ocorria também no plano das relações pessoais. Era o espaço que conjugava planos aparentemente díspares, o urbano-industrial e o rural-artesanato, e mundos mentais aparentemente opostos, o moderno e o tradicional. Enxergavam nesses mestres, legítimos representantes das culturas ancestrais, manifestações autênticas da vontade popular de transformação social. Essa combinação de mundos aparentemente antagônicos e inconciliáveis, os universos católico-burguês e o popular, seria a tônica que levaria a uma inflexão conceitual dos coletivos que atuavam naquele contexto. (DIAS, 2019, p. 484)

Os ideais do Nação Cariri podem ainda ser analisados a partir de sua apologia a Patativa do Assaré³⁷, algo que, inclusive, reforçou a consagração do velho agricultor como um dos maiores poetas populares do Ceará. Patativa do Assaré foi coroado pelo movimento cultural caririense, acima de tudo, por mostrar posicionamentos contrários aos desequilíbrios sociais e à indigência das classes mais baixas, posicionamentos que, para desacorrentar o povo da alienação, estariam subsumidos em e deveriam ser transmitidos pela sua arte poética. No próprio *Cultura Insubmissa*, em uma entrevista concedida a Rosemberg Cariry³⁸, Patativa exprime tais posicionamentos políticos, exclamando, contudo, não se reconhecer, no sentido estrito da palavra, como um político:

[...] Agora eu sempre falo contra a injustiça. Eu quero é que o povo goze de seus direitos e que os donos do poder vejam o quanto o povo sofre e defenda esse mesmo povo. Meus versos são versos que trazem mensagem, mas eu não sou político, eu não quero saber de uma corrente política ou de outra corrente política ou de um regime ou de outro regime. Eu sinto apenas sede de justiça. Eu apenas estou requerendo nos meus versos é proteção para o povo que merece, o trabalhador. Porque o trabalhador nós sabemos que é a mola fundamental do país. E este trabalhador, não sendo protegido, como é que o país pode progredir? É que o trabalhador morre de trabalhar, vive escravizado e vive miseravelmente e então um país desse não pode nem progredir. (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 44)

Com uma compreensão estratificada da sociedade, Patativa defendeu, portanto, os trabalhadores, sobretudo os rurais. São memoráveis, assim, seus clamores em prol da sindicalização camponesa e, principalmente, da reforma agrária. Para o poeta assareense, a

³⁷ Nascido em 1909 e falecido em 2002, Antônio Gonçalves da Silva, apelidado de Patativa do Assaré pelo escritor José Carvalho de Brito, é considerado um dos maiores poetas populares do Ceará, com notoriedade nacional e, sobretudo por conta dos trabalhos de Raymond Cantel, até mesmo internacional. Na infância, para contribuir com a sobrevivência da família, devido à morte paterna, tornou-se agricultor, ocupação que manteve mesmo quando, na adolescência, passou a se dedicar à recitação de poemas. Como poeta, Patativa começou a conquistar fama graças ao apoio, inclusive financeiro, de pessoas como Henriqueta Galeno e Moacir Mota, filhos de Juvenal Galeno e Leonardo Mota. Sua larga produção poética foi lançada em variados suportes, dentre os quais destacaram-se os livros, como *Inspiração Nordestina* (1956) e *Cante Lá Que Eu Canto Cá* (1978), e os *Long Plays* (LPs), como *Poemas e Canções* (1979).

³⁸ Entrevista publicada, originalmente, no Jornal Nação Cariri, em dezembro de 1981.

reestruturação fundiária atenuaria, por exemplo, a devastação da seca, um dos problemas mais estigmatizantes do Nordeste. Em sua interpretação do meio sertanejo, fundamentada pela lógica do antagonismo de classes, os efeitos arrasadores das estiagens foram desnaturalizados, isto é, se moveram de uma explicação exclusivamente climática para uma político-econômica:

O meu problema é cantar a vida do povo, o sofrimento do meu Nordeste, principalmente daqueles que não têm terra, porque o ano presente, este ano que está se findando, não foi uma seca, podemos dizer que não foi a seca. Lá pelo interior, mesmo no município de Assaré, lá em Assaré, tem dias frentes de serviço, com muita gente. Mas naquela frente de serviço nós podemos observar que é só dos desgraçados que não possuem terra. Os camponeses que possuem terra não sofrem estas consequências e não precisam recorrer ao trabalho de emergência, como os agregados e esses outros desgraçados trabalham na terra dos patrões. E é isso que mais sinto: é ver um homem que tanto trabalha, pai de família e não possui um palmo de terra. É por isso que é preciso que haja um meio da reforma agrária chegar [...] (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 39)

Dessa forma, Patativa do Assaré foi aplaudido pelo Nação Cariri em virtude, particularmente, de sua demonstração de repúdio às disparidades sociais e de tenacidade na incriminação das classes mais poderosas. Em mais um texto do *Cultura Insubmissa*, intitulado *Nosso Poeta do Futuro*³⁹, Oswald Barroso, extasiado e entornando elogios a Patativa, chega a reivindicar uma reescrita da história da arte brasileira que mencionasse a produção cultural dos artistas da “periferia”:

Patativa é nosso poeta maior. (Atenção, acreditem, Patativa está vivo!) Drummond declarou na TV que não há termos de comparação entre poetas. Exceção da regra: Patativa do Assaré. Se Drummond o conhecesse, nos daria razão. (Atenção novamente, senhores críticos: falamos de poeta simplesmente, não de poeta popular.) (E durmam com um barulho deste!)

O mais importante poeta popular da América Latina, até aí dá para admitir. Afinal, nestes termos, ele está sendo estudado na Sorbonne pelo Mestre dos Mestres, Raymond Cantel, para quem Patativa guarda toda a “ingenuidade” dos “autênticos” poetas populares. Ingênuo é a mãe, diríamos ao sabichão francês! Patativa escapa aos que, elogiando-lhe pelo lado do pitoresco e do “folclórico”, tentam rebaixá-lo à condição de subpoeta.

[...] num plano mais geral, a história da arte no Brasil precisa ser reescrita. Lá estariam muitos Patativas. Notáveis artistas como Cego Aderaldo (para citar apenas um exemplo próximo de nós), genial rabequeiro do Juazeiro do Norte, que no dizer de Firmino Holanda é um dos maiores músicos deste País. Todos, água mais pura desse lençol excluído, desse circuito periférico, dessa Nação de beiradeiros, que hoje aflora e se impõe como a grande possibilidade de renovação e revigoração da arte e literatura brasileiras. (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 29-30)

Essa instrumentalização política da “cultura popular” induzida pelo Ceres nos remete aos trabalhos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Todavia, em uma reportagem publicada no jornal Diário do Nordeste em novembro de

³⁹ Texto publicado, originalmente, no editorial do Jornal Nação Cariri, em dezembro de 1981.

1982⁴⁰, justamente sobre o lançamento de *Cultura Insubmissa* em um evento artístico na Concha Acústica da Universidade Federal do Ceará, Rosemberg Cariry pronuncia-se a respeito dessa comparação, suscitada pela própria autora do texto jornalístico, Márcia Vidal, e demarca uma distinção entre os seus propósitos e os desígnios do antigo CPC. Diferentemente do paternalismo com o qual o grupo da UNE teria operado, ele e Oswald Barroso se orientariam por uma relação mais horizontal entre os intelectuais e os artistas populares:

Nós estamos a serviço destas organizações populares. Trabalhamos juntos. Isso é possível porque nos encontramos num processo de aperfeiçoamento, numa nova situação histórica e política. Uma de nossas preocupações é resgatar nomes importantes da cultura popular que vivem em completo abandono, miséria e esquecimento, como é o caso do Cego Oliveira, mestre maior do cancioneiro nordestino e Severino Batista, que atravessa sérias dificuldades financeiras. A Banda Cabaçal, síntese das culturas índia, branca e negra é outro exemplo. (VIDAL, 1982, p. 26)

A conduta correta, aliás, dos intelectuais no contato com o “povo” é um assunto bastante explorado, sobretudo após as repreensões aos “folcloristas acadêmicos”. Isso porque, ainda de acordo com Cariry, “uma nova cultura e uma nova arte popular podem surgir do encontro dos intelectuais da classe média, compromissados com a transformação, com o lado avançado da cultura popular” (VIDAL, 1982, p. 26).

Oswald Barroso, ainda em *Literatura Popular e Comunicação*, pondera que os resultados dessa aproximação são benéficos, para os dois lados, quando o intelectual não está alinhado às forças retrógradas das classes dominantes e consegue firmar, de maneira nivelada, uma conexão em que há trocas de saberes com os populares:

Os intelectuais, sua grande maioria descomprometida com o regime, também são vítimas da mesma dominação política e cultural, quando não da mesma exploração econômica que recai sobre o povo. Aproximar-se das camadas populares sempre foi benéfico para eles, para o povo e para a cultura brasileira, embora haja exemplos de distorções nesse relacionamento. Se o intelectual aproximar-se do povo em pé de igualdade, liga-se mais e mais a ele, terá muito o que aprender e uma contribuição a dar. (BARROSO; CARIRY, 1982, p. 27)

Como exemplo de um grupo intelectual que engendrou laços adequados com as frações sociais populares, Barroso menciona a experiência do Movimento de Cultura Popular (MCP), ocorrido entre 1960 e 1964 em Pernambuco. Formado por, entre outros, Paulo Freire, Germano Coelho, Francisco Brennand e pelo futuro armorialista, Ariano Suassuna, o Movimento foi vinculado à Secretaria de Educação do Recife. Desempenhando funções nas áreas de Documentação e Informação, Formação da Cultura e Difusão da Cultura, buscou

⁴⁰ VIDAL, Márcia. A Cultura Popular Nordestina em Questão. Jornal Diário do Nordeste, Fortaleza, 27 nov. 1982.

incrementar as atividades culturais, notadamente as de maior sentido social, e incentivar a autonomia das comunidades populares.

Segundo Marcos Napolitano (2017), o Movimento de Cultura Popular, assim como o Movimento de Educação de Base (MEB), de 1961, inspiraram, de fato, as “novas esquerdas” da década de 1970 que se opunham às velhas concepções culturais dos comunistas. Cotejando as propostas político-culturais do MCP e do MEB com as do CPC, Napolitano delimita as diferenças de ideias e de papéis exercidos pelos intelectuais dos respectivos grupos:

A perspectiva sobre a cultura popular desses movimentos [MCP e MEB], ainda que não estivesse imune ao dirigismo e à manipulação das massas, apontava para outras bases, diferentes do nacionalismo, do intelectualismo e do vanguardismo da militância cultural do Partido Comunista. Por exemplo, a democracia popular deveria ser construída na experiência comunitária cotidiana; o igualitarismo deveria pautar a relação entre militantes de ‘vanguarda’ e as pessoas da comunidade; as massas tinham ‘personalidade’, portanto não eram passivas no processo histórico. Se o Iseb e o CPC, mesmo realçando o povo como ‘ser da nação’, ainda viam seus intelectuais como seus intérpretes e formadores, a esquerda católica tentava desenvolver outra ética da militância cultural, valorizando o povo como ‘sujeito’ e personalizando o ser popular, matizando o lugar do intelectual nesse processo. De arauto, ele passa a ser ‘mediador’. (NAPOLITANO, 2017, P. 272)

Partindo dessas colocações do historiador, podemos deduzir que, de fato, sobressaíram pontos de convergência entre os objetivos do Ceres e os do MCP. Conforme já relatamos, os membros do Ceres prezaram pela instauração de relações não verticalizadas com o “povo”, mesmo que algumas atitudes pudessem causar controvérsias. Esse senso de igualitarismo está ligado, e em certo nível é implicado, pelas formas de apreensão do “povo” enquanto agente histórico fortemente ativo, apto a tomar as próprias resoluções ou a reagir diante de adversidades.

Essa visão está, indubitavelmente, associada às circunstâncias do contexto histórico vivenciado. Desde o governo Geisel (1974-1979), encetou-se com certas medidas, tais como a demissão do ministro da Guerra, Sylvio Frota, a revogação do Ato Institucional nº5, o fim da censura prévia e o retorno de alguns dos exilados políticos, o lento e sinuoso processo de “reabertura política”, que culminou, em 1985, no término da administração civil-militar do país e no estabelecimento da redemocratização. Na transição para a década de 1980, intensificaram-se as reivindicações para a (re)conquista de direitos civis, sociais e políticos, como demonstra as mobilizações dos sindicatos urbanos e rurais, das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e dos novos partidos políticos, que surgiram, a partir de 1979, com o fim do bipartidarismo, a exemplo do Partido dos Trabalhadores (PT). As lutas por reparações sociais e pela democracia se alastraram, instigando, certamente, os modos de percepção do “povo brasileiro” como “sujeito” histórico consciente e atuante politicamente.

Nesse período, constatamos o começo de uma tendência, consolidada mais recentemente durante os governos Lula (2003-2010) e atacada pelo atual governo Bolsonaro (2019), ao exercício da cidadania através da valorização e preservação das referências culturais de grupos sociais cujas contribuições para a formação sócio-histórica brasileira foram discriminadas, menosprezadas ou preteridas. De fato, Maria Cecília Londres Fonseca (1996) assevera que, enquanto as políticas patrimoniais da década de 1970 voltaram-se para uma modernização que as compatibilizassem com os planos de desenvolvimento econômico, as da década de 1980 foram marcadas por um acolhimento gradual, nos projetos de tombamento, dos anseios e também das cooperações de grupos excluídos, como indígenas e negros, no reconhecimento de seus direitos culturais.

Desde a sua institucionalização e implementação, em 1937, com a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), as políticas patrimoniais no Brasil sempre estiveram entrelaçadas a uma clara dimensão coletiva e cidadã. A escolha do patrimônio cultural por intelectuais modernistas, não obstante, se dispôs a atender os interesses maiores da nação que estava sendo configurada simbolicamente, supostamente acima de desejos particulares. Como vimos, apesar da proposição do anteprojeto de Mário de Andrade para a criação do SPHAN, que ambicionava abranger na legislação de salvaguarda patrimonial as expressões imateriais da cultura, associadas a uma variedade maior de grupos sociais, o que prevaleceu na execução dos projetos do órgão federal foi a defesa dos bens de natureza material, mais representativos do passado europeu e colonial do Brasil. Desde então, segundo Márcia Chuva (2012), o campo do patrimônio cultural e aquele que cuidava das manifestações culturais intangíveis, notadamente as da cultura popular, seguiram caminhos relativamente separados ao longo do século XX.

No contexto histórico da década de 1980, sobretudo em seus últimos anos, essa situação começou a se modificar. Em virtude das recomendações da UNESCO em prol do reconhecimento e da asseguarção da diversidade cultural dos países, da dilatação do conceito de patrimônio cultural, da solidificação do entendimento antropológico de cultura e das mobilizações e reivindicações de movimentos sociais, as políticas públicas culturais se abriram para as demandas e, principalmente, para a coparticipação de setores sociais, até então bastante ignorados, nos processos de patrimonialização. À vista disso, nesse estágio, marcado pela chamada *patrimonialização das diferenças* (ABREU, 2015), as referências culturais eleitas, particularmente as de cunho processual e dinâmico, deixavam, relativamente, de simbolizar e alimentar uma cultura nacionalista homogeneizadora para representar uma certa fragmentação, isto é, as especificidades culturais de múltiplos segmentos sociais brasileiros.

Nessa reestruturação dos processos de patrimonialização, em que se interpõem novos mediadores na designação dos elementos simbólicos, a gestão do patrimônio descentraliza-se, aquiescendo paulatinamente formas mais democráticas de sua seleção e definição. Os novos agentes, como principais alvos das alterações das políticas de preservação patrimonial, inserem-se nos procedimentos, segundo Maria Cecília Londres Fonseca (2000), como intérpretes, e não mais como meros informantes. Assim, envolvendo-se de maneira mais ativa nas etapas de patrimonialização, como coautores, esses sujeitos adquirem maior controle, mesmo que também sucedam tensões entre eles, nas composições das memórias históricas.

Para Chuva (2015) e Fonseca (2000), a atuação do Centro Nacional de Referência Cultural, órgão que inspirou o surgimento do próprio Ceres, é emblemática dessa nova fase de compreensão das manifestações culturais. O CNRC, como já explicamos, dedicou-se a pesquisar a dinâmica cultural brasileira, ou seja, suas formas de produção, circulação e consumo, em seu enredo socioeconômico. Valendo-se da noção de “referência cultural”, descoincidente das concepções de então do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foram analisadas expressões culturais, como a tecelagem manual de Minas Gerais, prioritariamente por meio dos sentidos outorgados por seus produtores. Evitando a má interferência das deliberações e aceções de agentes externos, como as de molde “folclorizante”, as significações e as metas dos detentores dos bens culturais foram assimiladas para, em seguida, serem incentivadas e auxiliadas.

Consideramos, portanto, que a experiência do Ceres esteja posicionada nessa transição para um novo modo de percepção da cultura popular, embora seus intelectuais não deixem de ser portadores de algumas ideias “folclorizantes”. Corroborando interpretações não lineares ou evolucionistas do longo processo de (re)definição da cultura e arte populares, cremos que os “elementos de um significado conceitual mesclam-se em outro, sugerindo certa impressão de continuidade, sem apagar, contudo, as mudanças de sentido sofrida pelo conceito ao longo do tempo” (ROCHA, 2009, p 221).

Assim sendo, ao realçar a autonomia dos artistas populares no tocante ao destino de suas manifestações artísticas, reconhecer a atualidade e a heterogeneidade, bem como suscitar a autoria e a personalização da cultura popular tradicional, discernir as novas delineações identitárias do “povo” e atentar para as questões econômicas imanentes à arte popular, o Ceres demonstra concatenar-se, lentamente, à tônica das mais recentes perspectivas de compreensão e preservação do patrimônio cultural do Brasil.

No próximo tópico, analisaremos uma das principais publicações do Ceres, a *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980). Com base nas apreciações feitas acerca das

ideias de Oswald Barroso, compreenderemos melhor as concepções de cultura popular e de cordel dessa obra que, no empenho em reunir as poesias populares mais representativas de uma cultura cearense/ nordestina, demonstrou estar inspirada também em uma determinada praxe folclórica.

3.3 A Antologia da Literatura de Cordel: Uma Obra-Monumento em Prol de Uma Memória dos Folhetos Populares

Roger Chartier (1999) constatou que, desde o século XVII, na Europa, obras literárias de caráter compilatório se tornaram cada vez mais numerosas. Em uma fase moderna da produção livresca, isto é, após a invenção da imprensa, por Johann Gutemberg, esse gênero literário prometeu compendiar determinados tipos de textos, garantindo, assim, maior economia e praticidade aos leitores. Segundo Chartier, essas obras compilatórias, comumente denominadas, por si mesmas, de *bibliotecas*, possuíam uma certa contraposição entre os seus próprios objetivos, haja vista estarem divididos entre o ilusório interesse de reunir, exaustivamente, a totalidade dos exemplares de uma categoria textual e o de separar, como em uma espécie de decantação, os exemplares mais representativos de um conjunto textual:

A tensão entre o exaustivo e o essencial organiza, assim, as relações complexas e contraditórias estabelecidas entre a biblioteca e seu sentido usual – espacial e arquitetural – e os gêneros impressos (alguns designados como “bibliotecas”, outros não), que atribuem ao livro, único ou em série, as funções de acumulação ou de seleção atribuídas ao lugar. (CHARTIER, 1999, p. 73)

Segundo Janaína Guimarães de Senna (2006), por se destinarem à condensação e à divulgação de textos considerados modelares, as *antologias* – termo que se tornou mais usual apenas durante o século XIX – possuem um cunho pedagógico, aproveitado, inclusive no estímulo à constituição de identidades culturais. Suas mostras textuais são apresentadas por organizadores como um patrimônio de uma coletividade, que merece ser conhecido, reconhecido e, principalmente, salvaguardado. Uma obra literária de natureza antológica é, assim, marcada pela vontade de compor um acervo cultural e, de modo eminente, de transmitir conhecimentos, referenciais para o presente e o futuro.

Enquanto coleção, uma antologia não é, como muitas vezes insinua, produzida por um acúmulo aleatório de materiais textuais, mas sim através de uma *seleção*. Em seguida, obviamente, à disponibilidade dos textos, a estruturação de uma obra antológica depende, em grande medida, dos critérios de seu autor, que, por sua vez, é influenciado pelas circunstâncias

históricas e pelos grupos sociais aos quais pertença. Ao ser retirado de um determinado contexto originário e incorporado, digamos, a um mosaico textual de uma antologia, o escrito ganha um novo sentido, a ser, possivelmente, instrumentalizado, na instrução a respeito de alguma ideia, pelo planejador antológico.

Será com essa perspectiva, portanto, que estudaremos os dois volumes da *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980), principais resultados do Projeto Literatura de Cordel. Perscrutando não somente o índice de poemas populares registrados, mas também as imagens, os textos e paratextos que integram *Antologia*, continuaremos a analisar as caracterizações e as representações do cordel compartilhadas pelo Centro de Referência Cultural do Ceará, bem como as concepções de “cultura popular” que as fundamentam. A partir daí, examinaremos, atentos à especificidade desse recurso antológico, a (re)construção de memórias relativas ao território cearense/nordestino, realizada em meio a renovações, durante as décadas de 1970-80, de ideários regionalistas.

Para iniciarmos nossas reflexões, é importante pontuarmos a própria definição de cordel do Ceres, encontrada no segundo dos dois textos analíticos do primeiro volume da *Antologia*. Nesse texto, intitulado *Aspectos Formais da Literatura de Cordel*, informa-se que o termo “cordel” proveio de Portugal, onde designava pequenos livros que eram vendidos pendurados em cordões. No Brasil, tal expressão teria sido adotada e consagrada por estudiosos da cultura popular, fazendo com que os próprios produtores e consumidores cordelísticos, ao segui-los vocabulariamente, abandonassem, ao menos parcialmente, expressões como “folheto” e “romance”.

Mais do que de Portugal, a literatura de cordel, na verdade, é considerada uma herança de toda a Península Ibérica, haja vista a existência e a influência sobre as terras americanas dos “pliegos sueltos” espanhóis. Em território luso-americano, a colonização portuguesa teria difundido as “folhas volantes”, sobretudo, de maneira oral, com a contínua narração de suas histórias. Por ser um derivado da cantoria de viola, o cordel seria, afinal, a “forma gráfica de uma poesia essencialmente oral” (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 29). As estrofes de seus poemas, com versos, geralmente, em sextilhas, septilhas ou décimas, estariam impressas em livretos de papel simples, vendidos, a preços módicos, no chão de lugares públicos.

Ainda de acordo com a *Antologia*, a determinação de autoria dos cordeis teria se tornado uma preocupação apenas em época recente, isto é, ao longo da década de 1970. Essa maior necessidade de indicação autoral partiria menos dos criadores cordelísticos, satisfeitos, modestamente, com seus rendimentos e cientes da relativa reutilização de histórias já comuns

ao “povo”, do que de intelectuais, estudiosos da cultura das classes populares. Estes, na busca por objetos de estudo para seus trabalhos, estariam analisando os cordeis com métodos reservados à literatura “erudita” e individualizando os versificadores no interior de suas comunidades, onde, anteriormente, estariam mais ou menos indiferenciados:

Só recentemente, com o incremento de estudos sobre o cordel, é que a problemática da autoria se atçou. A valorização dada ao assunto pelos intelectuais e pesquisadores, na busca de motivos originais para suas teses, fez com que se passasse a estudar o folheto pelos modelos de análise utilizados para a literatura “erudita”, tomando cada folheto como uma obra completa e acabada e buscando traços individuais do autor. Sentindo este surto de valorização os poetas populares passaram a se preocupar mais com o detalhe da impressão de seu nome nas capas dos folhetos de sua autoria. (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 35)

Falando sobre a criatividade desses poetas populares, a *Antologia* desmistifica-os, evitando caracterizá-los, romanticamente, como indivíduos recebedores de alguma graça divina. Muito embora clamassem, na abertura de seus poemas, por inspiração a divindades, como santos ou musas, os poetas retirariam seus motes, na verdade, do cotidiano (Ibid., p. 39). Com diferentes escolaridades, que já chegavam, inclusive, a níveis universitários, os poetas se valeriam de diversas linguagens para a composição de seus versos, desde as propositalmente “matutas” até as mais rebuscadas (Ibid., p. 40).

Quanto a capa dos cordeis, a *Antologia* nos sugere que, embora suas ilustrações fossem compreendidas como elementos “casados” aos poemas populares, seriam também expressões artísticas à parte, gozando de prestígio, inclusive, em grandes salões de artes plásticas. Se, a princípio, as célebres xilogravuras, com seus variados estilos, despontaram devido a sua economicidade, estariam, em períodos mais recentes, sendo superadas na preferência do público e, conseqüentemente, dos próprios gravuristas por imagens coloridas e bem diagramadas, mesmo que mais dispendiosas, como as da Tipografia Luzeiro do Norte, de São Paulo. Contrariando os interesses do próprio meio cordelístico, acadêmicos estudiosos da cultura popular estariam incentivando o aumento da produção de cordeis estampados com xilogravuras, por julgá-las, em razão de seus traços rústicos, como mais “autênticas”:

[...] do ponto de vista popular, valoriza-se mais a ilustração na medida em que ela seja mais fiel à realidade. As fotografias e os bons desenhos (principalmente os desenhos coloridos da Editora Luzeiro do Norte) são preferidos às xilogravuras. Apesar disso, sob influência dos intelectuais e pesquisadores do assunto, a quantidade de xilogravuras usadas nas capas tem aumentado significativamente nos últimos tempos. É que os autores, tendo já interiorizado a ideia do “autêntico”, que lhes foi induzida, optam deliberadamente pela gravura em madeira, não importando muito se esta esteja ou não ao gosto dos leitores habituais. (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 38)

Ao passo que as capas mantiveram suas funções de anunciar os títulos, atribuir autorias ou editorias e, após serem incrementadas com ilustrações, sintetizar figuradamente as histórias a serem lidas/ouvidas, as contracapas teriam adquirido utilidades em épocas mais

atuais. Dentre essas utilidades, verificaríamos, além da de divulgação de informações sobre os poetas ou folhetarias, a de exibição de propagandas comerciais ou políticas. Ao descrever isso, portanto, a *Antologia* reitera as intervenções nos cordeis provocadas por agentes externos ao seu universo.

Definindo os cordeis na *Antologia*, os intelectuais do Ceres sugerem mesmo estar atravessando uma mudança no meio cordelístico, em que pessoas, aparentemente de classes sociais mais altas, vindas de grandes cidades, estariam mais atraídas e interessadas em imiscuir-se à “cultura popular”. Excitadas por veículos de comunicação da chamada indústria cultural e até mesmo por políticas públicas governamentais, essas pessoas estariam se aproximando e, com concepções erradas, interferindo na estrutura dos cordeis, bem como nos seus modos de produção e consumo, conforme já discutimos no tópico anterior.

No encontro dessas duas culturas, o grupo, digamos, mais pernicioso às camadas sociais populares seria o dos “acadêmicos folcloristas”, do qual o Ceres tenta, nitidamente, se distinguir. Partilhando, aparentemente, de algumas das ideias de Oswald Barroso, já vistas também por nós, os intelectuais do Ceres acusam esse grupo de enquadrar em teorizações falsas e de propagar, através de seus estudos, representações enviesadas a respeito dos cordeis. Através das lentes do “folclorismo”, essa literatura popular seria pensada, inveridicamente, como uma manifestação artística parada no tempo, pitoresca e uniforme. Conforme averiguaremos, malgrado suas objeções às práticas e acepções “folcloristas”, o Ceres, na verdade, ainda que inconscientemente, a partir de sua obra antológica, reelaborou-as e reabilitou-as.

No primeiro texto analítico do primeiro volume da *Antologia*, intitulado *Sobre a Origem e a Evolução da Literatura de Cordel no Nordeste*, o Ceres apresenta um relato histórico desse gênero literário popular nessa região brasileira. Escrito, anonimamente, por Oswald Barroso⁴¹, tal relato é periodizado a partir da demarcação de algumas fases de produção cordelística, fases influenciadas pelos contextos político-econômicos do Brasil. Sua restrição ao Nordeste, explica-se por uma crença de que a literatura de cordel seria uma manifestação artística “típica” desse território do país. Para a fundamentação dessa ideia, o Ceres apoia-se no estudo de Manuel Diégues Júnior contido no livro *Literatura Popular em Verso – Estudos* (1973), da Casa de Rui Barbosa.

Em *Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel*, Diégues Júnior, participante da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e, na época de produção da *Antologia*,

⁴¹ No livro *Cultura Insubmissa* (1982), debatido no tópico anterior, o mesmo texto aparece com a assinatura de Oswald Barroso.

dirigente do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) da Ditadura Civil-Militar, afirma que a região nordestina seria a mais fértil para o surgimento da literatura popular em verso, possuindo condicionantes ideais. Na justificação dessa afirmativa, o autor reevoca, ao menos parcialmente, o binômio *raça e meio*, reverberando, assim, pensamentos etnográficos deterministas e evolucionistas do século XIX, expressados, por exemplo, na apreciação da poesia popular brasileira por Sílvia Romero (MATOS, 1994, p. 92):

Tudo conduziu para o Nordeste se tornar o ambiente ideal em que surgiria forte, atraente, vasta, a literatura de cordel. Em primeiro lugar, as condições étnicas: o encontro do português e do africano escravo ali se fez de maneira estável, contínua, não esporadicamente. Houve tempo suficiente para a fusão ou absorção de influências. Depois, o próprio ambiente social oferecia condições que propiciavam o surgimento dessa forma de comunicação literária, a difusão da poesia popular através de cantorias em grupo e de forma escrita. (JÚNIOR, 1973, p. 13)

Dentre os fatores desse “ambiente social”, transcritos pela *Antologia*, responsáveis por transformar a literatura de cordel em uma “característica da própria fisionomia cultural da região” nordestina, estariam “a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família [...]” (JÚNIOR, 1973, p. 14). Mesmo reconhecendo a existência de importantes cordelarias em outras áreas do país, o Nordeste, por essas circunstâncias, que, a nosso ver, sequer seriam exclusividades suas, constituiria o espaço mais natural de produção e consumo de cordeis no Brasil.

O que percebemos, na verdade, é a reutilização e, conseqüentemente, o reforço, pelo Ceres, de discursos estereotipados que, em meio a determinadas relações e disputas por poder, serviram para delimitar simbolicamente a espacialidade nordestina desde as primeiras décadas do século XX, com a significativa contribuição de trabalhos folcloristas (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006). O Nordeste, por ser imaginado como um recanto da tradição, em contraposição a lugares modernos como São Paulo, figura nesses discursos como um ambiente mais propício para a ocorrência de fenômenos artístico-populares. A presumida reminiscência e prevalência no território nordestino de condições sociais do passado, como a ruralidade, o maior contato com a natureza, mesmo que com a inóspita caatinga, o anticossopolitismo, a simplicidade e o desapego material, a oralidade, a pessoalidade e o compadrio das relações humanas, a religiosidade católica e a harmoniosa mistura étnica, possibilitariam, a despeito da constante ameaça da modernidade, a germinação de uma “cultura popular” mais “autêntica” e, assim, mais representativa de toda a “cultura nacional”.

Considerando os posicionamentos políticos de Barroso, demonstrados no tópico anterior, e a reapropriação, a partir da década de 1930, do ideário tradicionalista acerca do

Nordeste por militantes de esquerda, conforme estudado por Durval Muniz de Albuquerque (2006), é provável que o Ceres, conquanto de maneira retraída, através da *Antologia*, tenha adotado uma representação da territorialidade nordestina de tendência “revolucionária”. Essa forma de interpretação sociocultural do Nordeste, apesar de destituí-lo, ao menos em parte, de um passadismo conservador e direcioná-lo para o futuro, com a luta de classes e a superação da miséria dos mais pobres, ainda o manteve como a “região-problema” do Brasil. Mesmo realçando imagens do trabalho, do desejo por liberdade, da rejeição ao estrangeiro, da organização popular, da insurreição e da violência, a “nordestinidade” mostrava-se marginal, sofredora, por vezes ingênua e alienada, que precisava da intelectualidade para orientá-la.

No interior desse território nordestino, a literatura de cordel é qualificada, pelo Ceres, como um meio de comunicação, uma espécie de jornal eminentemente popular. De acordo com a *Antologia*, desde o maior isolamento dos dispersos núcleos habitacionais, durante os primórdios do desenvolvimento socioeconômico da atual área nordestina, a população sertaneja recorre à cantoria e aos folhetos para se entreter e/ou se informar:

Nesse quadro de obscurantismo cultural o povo tinha apenas nos seus cantadores, nos akpalô negros, nas feiras e nas demais manifestações de sua literatura oral que corria de boca em boca, meios de comunicação entre si e com o restante do mundo, assim como formas de expressar seus pontos de vista sobre a realidade. A população, composta na sua esmagadora maioria de analfabetos, desconhecia, praticamente, formas escritas de comunicação e raros eram os “manuscritos” de histórias ou romances circulantes nesse meio. (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 15)

Por esse viés, as asserções da *Antologia* estavam, aparentemente, em consonância com alguns estudos de comunicação, considerados inovadores, da década de 1970, como os do jornalista Luiz Beltrão. Em seu livro *Folclore e Comunicação*, de 1971, Beltrão, preocupado em conhecer os modos específicos de informação e de formação ideológica das pessoas incultas e despossuídas do “hinterland” brasileiro para contribuir com projetos de unidade nacional e desenvolvimentistas, pesquisou aquilo que denominou de *folkcomunicação*, o “processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta e indiretamente ao folclore” (BELTRÃO, 1971, p. 15). A literatura de cordel, bem como a cantoria, os caixeiros-viajantes, os almanaques, os mamulengos, o artesanato, as festas e os folguedos populares, constituiriam os meios dessa *folkcomunicação*.

De acordo com Beltrão, diferentemente do jornalismo convencional, chamado de “ortodoxo”, o cordel, sobretudo o “de época”, não apenas elucidaria os fatos, mas também daria opiniões sobre algum acontecimento local, nacional ou mesmo internacional. Haja vista que

seus leitores/ouvintes não se adequariam ao “frio objetivismo jornalístico”, o cordel acrescentaria sempre o “comentário apaixonado” (Ibid., p. 71). Os poetas-repórteres, por serem indissolúveis ao próprio “povo”, por compartilharem com ele os mesmos pensamentos, saberiam, proficientemente, interpretar, decodificar uma notícia. Por intermédio, digamos, dessa comunicação “intrapopular”, as classes sociais mais baixas adquiririam, inclusive, formação política e, assim, se engajariam em lutas sociais, como a das Ligas Camponesas, de Pernambuco (Ibid., p. 76).

De fato, citando e refutando a tese de Renato Carneiro Campos (1959), de que o poeta popular é individualista, isto é, sem grandes preocupações com a coletividade, Beltrão afirma que este daria, sim, importância a problemas sociais das classes mais desafortunadas, caso contrário, não mereceria sequer a adjetivação de “popular”. Dessa forma, os poetas se ressentiriam e se queixariam, principalmente, da falta de assistência dos poderes públicos às pessoas mais carentes das áreas interioranas do país. Essa e outras queixas seriam observadas, por exemplo, nas sutilezas das representações de personagens dos poemas, como senhores de engenho ou fazendeiros, que personificariam antigos reis despóticos (Ibid., p. 69-70).

Essas investigações de Luiz Beltrão, é pertinente salientarmos, ocorreram em uma época de expansão da indústria da comunicação no Brasil, como demonstra Renato Ortiz (1994b). Seus trabalhos poderiam, de algum modo, ser úteis aos projetos de integração nacional da Ditadura Civil-Militar, visto que foi convidado, pelo presidente Castelo Branco, após se destacar no campo acadêmico do Jornalismo, para assumir a direção da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília em 1965, onde, simultaneamente, defendeu sua tese de doutorado, da qual resultou seu livro aqui tratado. Mesmo não sendo o primeiro a associar o cordel a uma espécie de jornalismo popular, é reputado como o criador de um novo campo de pesquisas dentro das ciências da comunicação, que reflete, mais sistematicamente, inclusive com o aporte teórico de folcloristas, como Edison Carneiro, sobre os meios particulares de informação e de formação de ideias dos estratos sociais populares e suas relações, de semelhança ou diferença, de complementaridade ou separação, com a chamada *mass communication*.

O Ceres, através do texto de Oswald Barroso para a *Antologia*, contrastou a literatura de cordel aos meios modernos de comunicação de massa, tais como o rádio e a televisão, ainda que estes já a tivessem englobado às suas programações e atrações. Por suposição, essas tecnologias da comunicação, apesar de divertirem e/ou informarem ao “povo”, não fariam isso de maneira tão eficaz, e até confiável, quanto os cordeis. Além disso, como outra desvantagem, elas retratariam esse mesmo “povo” de um jeito “folclórico” e, por

consequente, fantasioso. Por esses dois motivos se explicaria, portanto, a resistência dos livretos de poesia popular diante da indústria cultural, bem como as suas constantes atualizações:

De uma ilusão inicial que representaram as atrações trazidas para as camadas populares pelos modernos meios de comunicação de massa, principalmente o rádio e a televisão, esses setores passaram a perceber, que **tais atrações não preenchiam todas as suas aspirações de participação na vida nacional**. Grande parte das programações era feita para o povo, com o objetivo de entretê-lo, diverti-lo ou mesmo de comunicar-se com ele. Porém, **se esses meios referiam-se ao “folclore”, quase nunca expressavam o pensamento popular** sobre os fatos e a realidade social vivida. O ponto de vista popular não era vinculado pelos modernos meios de comunicação de massa. Além da comunicação oral, **o povo continuava a ter quase que somente no cordel o seu meio próprio de expressão**. (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 26, grifo nosso)

Essa desconfiança relacionada à sociedade e aos seus meios de comunicação de massa poderia ser, na mesma época de publicação dos dois volumes da *Antologia*, observada por parte de outros intelectuais envolvidos com a temática da “cultura popular”, como o jornalista Rogaciano Leite Filho, participante, junto ao próprio Barroso, mas também a Rosemberg Cariry e Nirton Venâncio, do Grupo Siriará⁴². Para o jornalista, apesar de possibilitar o encontro de culturas ou agilizar a transmissão de informações, a cultura e a comunicação de massa acarretariam graves problemas para toda a humanidade, mas, principalmente, para os países categorizados como subdesenvolvidos. A cultura de massa, diferentemente das culturas tradicionais, não ofereceria, com a difusão de informações excessivas e fragmentadas pelos aparelhos modernos de comunicação, um fundo de conhecimentos que guiasse e garantisse estabilidade às vivências sociais dos grupos humanos.

A cultura de massa tem uma função marcadamente política e se instaura como uma extensão da cultura livresca de elite. A cultura geral, baseada na memória, nos ritos coletivos, na poesia popular, no folclore, com relação aos “meia” modernos, em geral é destruída e incorporada ao novo sistema. (FILHO, 1980, p. 1)

Ainda de acordo com Rogaciano Leite Filho, como efeito da exacerbação do capitalismo, a cultura de massa funcionaria sob a lógica de produção industrial e de consumo mercantil. Por serem controladas por instituições de poder, como o Estado ou a Igreja, suas manifestações, sobretudo por intermédio dos meios de comunicação de massa, manipulariam as camadas sociais mais baixas, induzindo-lhes, por exemplo, a um modo de vida mais consumista. Contagiadas por esse consumismo, essas parcelas populacionais procurariam ascensão econômico-social de maneiras individualistas, e não através da consciência e da

⁴² Movimento artístico-literário cearense, surgido no final da década de 1970, cujo objetivo, de modo geral, seria a revalorização da cultura nordestina a partir de uma perspectiva anticolonial. Dentre seus participantes, destacamos Adriano Spínola, Airton Monte, Floriano Martins, Rogaciano Leite Filho, Nilto Maciel, Nirton Venâncio, Oswald Barroso e Rosemberg Cariry.

mobilização de classe, o que, decerto, manteria o sistema capitalista, com sua lei da oferta e da procura, e causaria nelas um sentimento de frustração (Ibid., p. 1).

Nessas discussões, percebemos, na verdade, reverberações de teorias, formuladas a partir da década de 1920, sobre a cultura e a comunicação de massa, como as da Escola de Frankfurt. Segundo Dominic Strinati (1999, p. 23), essas teorias, de modo geral, argumentavam que a urbanização e a industrialização teriam abalado formas antigas de sociabilidade, comunais, em que, sob o abrigo de determinados valores, sejam familiares ou religiosos, as pessoas viveriam com maior segurança e estabilidade. Morando em grandes cidades, as pessoas, por conviverem sem referências identitárias, “atomizadas”, ou seja, desintegradas, alienadas pelo trabalho industrial e submetidas aos preceitos do secularismo e do cientificismo, sobreviveriam, por outro lado, psicologicamente fragilizadas e, assim, suscetíveis às persuasões dos meios de comunicação de massa, tidos, afinal, como únicos mediadores das relações humanas modernas.

Controlados por grupos detentores de poder político-econômico, os veículos de comunicação de massa, por não fomentarem o pensamento crítico, apresentando conteúdos pobres, supérfluos e padronizados, entorpeceriam, digamos, seus espectadores, tornando-os seres passivos, irreflexíveis e, portanto, manipuláveis (Ibid., p. 28). Esses veículos de comunicação, influenciados por e influenciadores de uma cultura massificada, ocasionada, em grande medida, pelo advento de regimes democrático-liberais em países do Ocidente, teriam apagado os necessários limites entre a cultura folk e a erudita. Enquanto esta estaria ainda sendo, arduamente, defendida por sujeitos cultos, receosos de que suas formas de arte fossem vulgarizadas, aquela já teria perdido sua originalidade e sucumbido à modernidade, haja vista a incapacidade intelectual do “povo” para preservá-la (Ibid., p. 30-31).

Após as suas divulgações, as teorias sobre a cultura e a comunicação de massa sofreram várias críticas. Ainda de acordo com Strinati (1999, p. 50), essas teorias foram acusadas, sobretudo, de estarem permeadas de um elitismo, ou seja, de julgarem os gostos estéticos e artísticos de outros grupos sociais a partir dos das elites. Além disso, elas não teriam se atentado, por um lado, nem para as representações heterogêneas da realidade social feitas pelos diversificados meios de comunicação de massa e nem, por outro lado, para a capacidade de seleção e de ressignificação do que estava sendo assistido, escutado ou lido pelo público consumidor (Ibid., 51-52). O que se constatou, enfim, dessas teorias da cultura de massa foi a sua busca, baseada em uma idealização do passado, pela “autenticidade” das expressões culturais; algo, sem dúvida, bastante conflituoso, tendo em vista que, ao longo do tempo, os

próprios contornos do que seriam as culturas folk, erudita e de massa foram escorregadios e modificáveis (Ibid., p. 54).

Sendo assim, estaria Oswald Barroso e, por extensão, o Ceres, através da *Antologia*, recaracterizando, ao debater a cultura e a comunicação massiva, as classes populares como ingênuas e indefesas diante da modernidade, mesmo tendo apregoado a sua autonomia e perspicácia? Estaria, ao menos parcialmente, recaindo nos erros, tão criticados, dos tais “folcloristas acadêmicos”? De fato, no artigo *Por Uma Nova Arte e Literatura Popular*⁴³, contido no livro *Cultura Insubmissa* (1982), Barroso, ao dicotomizar os meios de comunicação e a ideologia das classes dominantes e dominadas, afirma que o sujeito popular, perante, por exemplo, à televisão, seria “quase tão-somente um receptor passivo e uma vítima de um ataque cultural em massa” (CARIRY; BARROSO, 1982, p. 256).

Nesse texto, já citado brevemente, aliás, no tópico anterior, o integrante do Ceres, em detrimento da arte erudita, considerada uma desprezível imitação de expressões culturais da Europa ou dos Estados Unidos, defende a expansão da legítima arte brasileira, isto é, a popular, sobretudo a nova, que refletiria e estimularia os mais recentes movimentos sociais. Com a ajuda de intelectuais pequeno-burgueses, a expansão dessa arte popular se daria a partir do incentivo e da união de suas manifestações em organizações trabalhistas, bem como através do seu apoderamento dos próprios veículos de comunicação de massa.

No contexto de produção da *Antologia*, portanto, os possíveis efeitos da indústria cultural ou da cultura de massa, por já serem considerados ameaças à cultura das classes populares, estavam sendo impetuosa e imprescindivelmente debatidos no âmago do campo de conhecimento folclórico. A preocupação com as condições da “cultura popular”, supostamente suprimida pelos meios de comunicação de massa, que propagariam estrangeirismos ou desperdiçariam o tempo do “povo” com futilidades, por exemplo, reanimava, em prol, mais uma vez, de projetos de identitarismo nacionalista e/ou regionalista, os estudos e registros das manifestações artístico-populares. Para além do final da década de 1970, no entanto, as discussões sobre as relações entre os meios de comunicação de massa e a “cultura popular” perduraram até os últimos anos do Ceres.

Em setembro de 1987, no Jornal O Povo, Gilmar de Carvalho⁴⁴ iniciou, por exemplo, um ensaio, intitulado *Indústria Cultural e Produção Popular Nordestina*, com o

⁴³ Texto publicado, originalmente, no jornal Nação Cariri, em sua edição de set/out de 1982.

⁴⁴ Nascido em 1949, na cidade de Sobral-CE, Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho, após formar-se em Direito e Comunicação Social pela UFC, tornou-se mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Ao longo de sua carreira, destacou-se como um dos maiores pesquisadores da cultura popular cearense, especialmente da literatura

seguinte questionamento: “Como resistem num mundo marcado pela hegemonia da indústria cultural as manifestações da produção popular?”. Nesse texto, publicado no começo dos chamados Governos Mudancistas (1987-1998), período de racionalização mercadológica ainda maior do campo político-cultural cearense, o objetivo do autor era analisar os modos de resistência da arte popular à ou através da indústria cultural, mesmo que, nesse segundo caso, os artistas populares estivessem, contraditoriamente, “reproduzindo ideologias [dominantes], reforçando as estruturas do poder ou lutando de modo desordenado para amplificar a sua voz [...]”. Dessa forma, Carvalho descreveu como a “cultura popular” estava influenciando e/ ou sendo influenciada por cada segmento da indústria cultural, como o editorial, fonográfico, televisivo e até mesmo quadrinista, admitindo, por fim, o dinamismo e a capacidade de interpenetração de dimensões culturais distintas:

O caráter de interpenetração dos vários níveis, **sujeitos a influências recíprocas** tem a ver com a própria **mobilidade da cultura**. Assim sendo, **erudito e popular não são campos antagônicos**, mas níveis de leitura e elaboração a partir de determinadas matrizes. Se o popular impregna obras literárias, a recíproca funciona na vulgarização das histórias de cavalaria (Carlos Magno e o ciclo arturiano) que chegaram até nós numa **herança medieval de força e transmutação**. (CARVALHO, 1987, grifo nosso)

Arrematando seu texto, Gilmar de Carvalho chegou a comparar, em uma curiosa alegoria, a relação entre a cultura de massa e a popular com uma contenda, de resultados completamente imprevisíveis, entre dois cantadores:

Entre o fascínio e a recusa, independência e submissão se arma esta **peleja entre a indústria cultural e o popular nordestino**, sem vencedores por antecipação, sem vencidos subjugados, mas como um **processo de retroalimentação** que diz da **vitalidade nordestina sob o ponto de vista da identidade cultural**. (CARVALHO, 1987, grifo nosso)

Bem, mais do que um meio de comunicação essencialmente popular, o primeiro volume da *Antologia*, em um contexto histórico, notemos, de “abertura” da Ditadura Civil-Militar e de novas mobilizações de movimentos sociais a favor de seus direitos, definiu o cordel como um dos principais meios de expressão e de engajamento político das classes populares, que permitiria “participar da vida do país, debater a realidade, expressar necessidades e aspirações [...]” (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 17).

Por essa perspectiva, a quantidade de cordeis impressos, assim como o próprio nível, externalizado por eles, de consciência social do “povo”, seriam dependentes e, portanto, condicionados pelo perfil político-ideológico de um determinado governo em vigência. De

de cordel, lançando, assim, mais de cinquenta obras, dentre as quais destacamos: *Publicidade em Cordel: O Mote do Consumo* (1994), *Madeira Matriz: Cultura e Memória* (1999), *Artes da Tradição: Mestres do Povo* (2005) e *Tramas da Cultura: Comunicação e Tradição* (2005). Em 2021, aos 71 anos, o intelectual cearense morreu vítima de complicações decorrentes de Covid-19.

acordo com a periodização da *Antologia*, escrita, como sabemos, por Oswald Barroso, o período da chamada “política populista”, de, aproximadamente, 1945-1958, marcado pelo desenvolvimento industrial nacional e, supostamente, por regimes mais democráticos, que possibilitaram “um esforço popular de maior participação na vida política do país” (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 19), foi considerado a fase de ouro da produção cordelística do Nordeste.

A periodização dessa produção da literatura de cordel apresentou-se, portanto, implicada, menos economicamente, e mais ideologicamente, por uma periodização da própria história do Brasil, notadamente elaborada a partir de meados do século XX. Essa cronologia histórica brasileira, por sua vez, recebeu valorações, mais positivas ou negativas, na medida em que seus marcos propiciaram, politicamente, uma maior ou menor organização das classes populares. A relação de causa e efeito proporcionais entre o tamanho dessa organização popular e a quantia das tiragens dos cordeis deveu-se, afinal, à concepção de “cultura popular” do Ceres, relacionada à ideia de engajamento e transformação política do tempo presente pelo “povo”.

A mencionada fase áurea do meio cordelístico teria sido interrompida entre os anos iniciais das décadas de 1960 e 1970, período subentendido como de hegemonia da Ditadura Civil-Militar no Brasil. Nessa nova fase, dentre os fatores que explicariam a “crise do cordel”, verificaríamos a inflação e a consequente oneração do processo produtivo das tipografias cordelísticas, mas também e, sobretudo,

o aparecimento e a **disseminação, no interior, do rádio de pilhas** [...]; a crescente **penetração da televisão no interior** [...]; a queda da participação popular na vida do país [...]; **a introdução no campo de valores de uma cultura urbana, não popular, atingindo principalmente as novas gerações**; a introdução de modas, heróis, costumes, etc. **muitos dos quais importados do estrangeiro**. (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 20, grifo nosso)

O governo ditatorial, feito por e para as elites brasileiras, estaria, assim, devido a sua subserviência às potências econômicas internacionais, permitindo a invasão de modernas tecnologias comunicacionais, transmissoras de ideologias conservadoras das classes dominantes. Ao alcançar as populações rurais do interior do país, principalmente as suas frações mais jovens, de mentalidades, aparentemente, mais suscetíveis e vulneráveis, os aparelhos de comunicação disseminariam costumes urbanos, cosmopolitas, e abalariam, portanto, a produção da arte classificada de popular, como a literatura de cordel.

O Ceres, dessa forma, parece reatualizar a antiga idealização folclorista de que o ambiente campesino conservaria, a contrapelo das transformações sociais acarretadas pela modernidade, uma autêntica “cultura popular”, expressão mais original da própria “cultura nacional”. Considerando a conjuntura histórica experienciada, bem como a militância e os

posicionamentos marxistas de muitos dos seus intelectuais, o espaço rural, para o Ceres, simbolizaria uma última trincheira, protetora das manifestações artístico-populares, genuinamente nacionais, contra os ataques do imperialismo cultural norte-americano ou europeu. Ora, conforme constatamos no capítulo anterior, a objeção às culturas estrangeiras, trazidas pelos meios de comunicação de massa, e a defesa de uma cultura “verdadeiramente” nacional se evidenciavam igualmente nas políticas públicas culturais do governo civil-militar, vide a Política Nacional de Cultura (PNC), de 1975.

A baixa nas tiragens e o quase abandono da literatura de cordel no decorrer da década de 1960 teriam, subitamente, sido superados, de acordo com a *Antologia*, no início da década subsequente:

Um fato é inegável: a partir do início da década de 70, algo novo acontece com a literatura de folheto, no Nordeste. Ela está nos rádios e até na televisão. Surge um número cada vez maior de estudos, fazem-se filmes sobre a sua temática e a linguagem do cordel invade ramos da cultura chamada “erudita”. Antigos poetas voltam a escrever, enquanto novos surgem. As tiragens aumentam, a rede de distribuição cresce, a xilogravura popular está nos salões de artes plásticas. Alguns cordeis sobre acontecimentos recentes conseguem grandes tiragens e sucesso junto ao público. (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 21)

Essa renovação da produção e do interesse pelos folhetos populares foi, entretanto, conforme analisamos anteriormente, colocada em suspeição, visto que foi incentivada por um novo público consumidor, proveniente, ao que tudo indica, das classes médias urbanas. Tachado, vilipendiosamente, de “não popular”, esse novo público, para a elaboração de propagandas empresariais, campanhas turísticas ou projetos identitários nacionais, estaria interferindo no processo criativo e desapropriando a arte das classes populares, ao mesmo tempo em que a conceberia como um “elemento folclórico”, isto é, como “coisa arcaica, tradicional e exótica” (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 22).

Acreditando, ao contrário, no cordel como “elemento vivo de nossa cultura, que reflete um pensamento popular e atual sobre a realidade” (Ibid., p. 22), o Ceres, por intermédio do texto de Barroso na *Antologia*, apresentou concepções culturais mais sintonizadas às atualizações teóricas da Antropologia, em contraposição ao que supôs como concepções folclóricas. Desse modo, enquanto estas enxergariam, amadoramente, as manifestações artístico-populares como sobras de um passado glorioso, imutáveis, homogêneas e de caráter, quase exclusivamente, coletivo, aquelas as definiriam, mais cientificamente, como modernas, dinâmicas, diversas e de autorias identificáveis. Ora, conforme viemos demonstrando, o Ceres possuía mais afinidades com as tais concepções folclóricas do que, talvez, pudesse confessar. Além do mais, na segunda metade do século XX, o próprio campo de saber folclórico absorvia

também as mudanças teóricas, referentes a novas abordagens culturais, do campo antropológico, como constatou Silva (2015).

Compreendemos, na realidade, a produção dos dois volumes da *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980) como exemplo de um procedimento de inspiração folclorista. Na tentativa, diga-se, idealizada, de simbolizar e preservar uma cultura cearense/nordestina, imaginada como algo natural e documentável, os intelectuais do Ceres reuniram, de maneira pretensamente neutra e objetiva, o que, supostamente, havia de mais representativo na poesia dita popular. Dentre os três critérios orientadores da seleção de cordeis da *Antologia*, o terceiro, por exemplo, chama a atenção pela presunção de recolha dos poemas que melhor exprimiriam, digamos, as ideias populares:

Como o tempo aprazado para a realização das tarefas e as limitações de ordem financeira obrigavam a restrição do trabalho de campo ao Estado do Ceará, estabelecemos três critérios a nosso ver capazes de permitir a reunião de uma **amostragem justa**: 1) folhetos produzidos ou em circulação no Estado, com especial atenção aos poetas cearenses de reconhecida importância; 2) folhetos cujos números referentes à edição, tiragem e vendagem signifiquem grande aceitação do público; 3) **folhetos que melhor expressem uma visão popular de mundo**. (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 12, grifo nosso)

Enquanto uma espécie de arquivo da coleção do Ceres de manifestações artísticas da “cultura popular cearense”, apreendemos a *Antologia*, na verdade, como um livro “produtor de conhecimentos”, de “enunciados, verdades parciais, interpretações histórica e culturalmente constituídas” (CUNHA, 2004, p. 292). Essa obra antológica evidencia um encontro de alteridades, entre os intelectuais do Ceres e os sujeitos populares, que, por mais que se declarasse horizontal, de paridade, era assimétrica e hierarquizada. Na condição de agentes do governo estadual, assistentes das políticas públicas culturais e econômicas, os pesquisadores do Ceres, com o objetivo de resgatar e proteger os cordeis da dispersão e do desaparecimento, registraram e transpuseram-nos para uma composição antológica, atribuindo-lhes, destarte, uma coesão e um caráter histórico, ligado ao território do Ceará.

Apesar da alegada imparcialidade, objetividade e integralidade, a reunião dos cordeis nas páginas da *Antologia* passou, preliminarmente, por uma seleção e, posteriormente, por uma ordenação atravessadas, em grande medida, pela subjetividade do grupo de intelectuais pertencentes ao Ceres. A amostra de cordeis da *Antologia*, constituída, portanto, pelas intencionalidades desses intelectuais, concebeu representações e, por conseguinte, (re)construiu memórias sobre o popular e a chamada cultura cearense/nordestina.

Mas, afinal de contas, quais poetas constam e como os seus respectivos poemas representam a cultura cearense/nordestina na *Antologia da Literatura de Cordel*? Bem, primeiramente, devemos salientar que, em sua organização e estruturação, a *Antologia* procurou

conceder, digamos, um maior protagonismo para os poetas populares, na medida em que pretendia notabilizar menos os próprios intelectuais do Ceres. Desse modo, esses artistas populares foram projetados como os proeminentes responsáveis pela substancialização da cultura cearense/nordestina e pela significação da literatura de cordel.

Em termos comparativos, a obra *Antologia do Folclore Cearense*, publicada em 1968, por Florival Seraine, membro da Comissão Cearense de Folclore, realçou, notadamente, os intelectuais pesquisadores da cultura das classes populares cearenses, como José de Alencar, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso, Cândida Galeno, Eduardo Campos e o próprio Seraine. Composta por seções intituladas com os nomes dos intelectuais, a obra antológica apresenta-os a partir de seus escritos sobre diferentes manifestações da cultura popular cearense.

Como explica Oliveira (2015, p. 80-81), lançada no contexto da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), a *Antologia do Folclore Cearense*, mais do que demonstrar uma tradição cultural popular cearense, intencionou evidenciar, comprovar um legado intelectual cearense que contribuiria para a consolidação do próprio campo de estudos folclóricos. Nesse legado intelectual, concebido evolutivamente, com base em seus supostos avanços científicos, a inclusão ou exclusão de autores foi decidida, notemos, pelos interesses políticos, pela ambição de prestígio, pelos paradigmas folclóricos de Seraine (Ibid., p. 86), e não por uma pretendida isenção, amparada na obviedade, na irrefutabilidade de fatos históricos.

Apenas em sua segunda edição, de 1983, a *Antologia do Folclore Cearense* concedeu, digamos assim, maior evidência aos artistas populares, de modo concomitante, notemos, à ampliação do espaço em suas páginas para falar sobre a literatura de cordel. Além de atualizar seus antigos textos, para que englobassem mais a poesia popular cearense, e incluir outros, de novos intelectuais, a respeito do mesmo assunto, essa obra antológica anexou, em apêndice, trechos de cordeis, cujos poetas ganharam um certo destaque. Curiosamente, boa parte desses autores populares já tinham sido registrados pela *Antologia da Literatura de Cordel*.

Ainda de acordo com Oliveira (2015, p. 263), Seraine, com essas modificações e incrementos, pretendia, possivelmente, reconhecer e mostrar-se inteirado das renovações por que passava o campo de conhecimentos sobre a cultura popular cearense, renovações relativas a conceitos, métodos, temáticas e autores, dentre os quais o próprio Oswald Barroso, diga-se, foi considerado um grande exemplo. Apesar desse reconhecimento, Seraine, no entanto, não deixou de reverenciar os velhos intelectuais, as velhas concepções folclóricas; de fato, estimou-os como alicerces das gerações mais jovens de estudiosos.

Por sua vez, então, a *Antologia da Literatura de Cordel* tentou dar maior representatividade aos cordelistas logo em seu prefácio, intitulado *Com a palavra os poetas*. Nele, foram apresentados, a partir de trechos escolhidos pelo Ceres, depoimentos de Expedito Sebastião Batista, Abraão Batista, João de Cristo Rei e Stênio Diniz sobre seus processos criativos e a situação contemporânea do cordel. Posicionadas em uma das partes introdutórias da *Antologia*, essas falas parecem servir para antecipar e corroborar algumas das ideias a serem defendidas pelos intelectuais do Ceres.

Assim, nas palavras do poeta e chefe gráfico da Tipografia José Bernardo da Silva, Expedito Sebastião Batista, o cordel seria, por exemplo, uma “coisa genuinamente nossa, brasileira, isto é, nordestina”. Por ser inspirado no “sofrimento”, esse “cordel do Norte” teria mais qualidade do que as “poesias do Sul”, pois, “quanto mais sentimento a pessoa tem, quanto mais vê e sente, mais escreve melhor”. Na sequência, o poeta e xilógrafo, Abraão Batista, delineou o cordel como uma vigorosa manifestação cultural ao analisá-lo em uma possível relação de concorrência com os meios de comunicação de massa. Prova desse vigor, estaria no fato de que o cordel, escrito, normalmente, por poetas que seriam o próprio “povo”, sem “fórmula gramatical”, conseguiria, muitas vezes, se antecipar aos jornais e relatar primeiro notícias importantes, tirando, graças a isso, boas vendagens (CENTRO DE REFERÊNCIA CULTURAL DO CEARÁ, 1978, p. 9).

No mesmo sentido, o poeta João de Cristo Rei, ao refletir sobre os tempos mais recentes, em que os “homens políticos” e “doutores” estariam, cada vez mais, “dando valor à poesia”, afirmou que a comunicação de massa não atrapalharia o cordel, posto que este seria “uma coisa comum entre o povo” e a televisão trataria de “outro assunto, que já traz outros pensamentos, outras representações” (Ibid., p. 10). Por fim, o xilógrafo Stênio Diniz, expondo opiniões concordantes com quase todas as dos seus colegas, conferiu ainda um caráter combativo, tão postulado, como vimos, por alguns intelectuais do Ceres, ao trabalho dos poetas populares:

“Como sempre, **o cordel é aquele defensor do Bem e da Verdade**, não anda aviltando muito. **Poeta que é poeta é defendendo o povo** e o que ele acha certo. **Bandido, a não ser Lampião**. Porque Lampião já não é mais bandido, é uma espécie de santo, **o santo Lampião**. Pelos feitos, é como se diz, trabalhou tanto, lutou tanto que é um santo. **O poeta popular coloca isso assim**”. (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 10, grifo nosso)

Na *Antologia*, após o seu referido prefácio, essas “falas diretas” reaparecem nas biografias dos poetas registrados, notadamente nas mais extensas, de duas, três ou quatro páginas, relacionadas aos artistas entrevistados pelo próprio Projeto Literatura de Cordel. Esses relatos biográficos dos poetas, antepostos sempre às transcrições de seus respectivos poemas,

podem ser considerados, portanto, mais um espaço, por parte do Ceres, para uma maior autoexpressão dos artistas populares.

Outra maneira de dar maior visibilidade aos poetas populares – neste caso, literalmente – foi a exposição de fotografias, espalhadas pelas páginas da *Antologia*. Batidas por Maurício Albano, fotógrafo da equipe do Ceres, essas fotografias retratam, digamos, cenas e os poetas populares cearenses, em uma tentativa não apenas de apresentá-los, mas, também, de formar uma identidade visual para a “cultura cearense”, um rosto para o Ceará. A exemplo de fotografias como as de Marcel Gautherot, analisadas por Segala (2010), as fotos de Maurício Albano, para o Projeto Artesanato e o Literatura de Cordel, possuíam um caráter documental, etnográfico, caracterizado pela objetividade, enquadramentos simplificados, descrição de objetos, invisibilidade do observador. Em entrevista, concedida, em 2013, ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Patrimônio e Memória (GEPPM/UFC), Albano revelou que foi convidado para integrar o Ceres, justamente, por causa do caráter documental de seu trabalho fotográfico:

[...] Na época, eu era considerado um fotógrafo já atuante. Um retratista muito legal. Um documentarista da vida. Documentarista há muito tempo. Antes do Ceres já documento a vida como um todo. Muito ligado em arquitetura. Sou louco por foto de arquitetura e também da natureza. [...] ⁴⁵

Empregada pelo campo folclórico, a fotografia documental pode assumir um caráter *de salvamento*, ou seja, ser usada em projetos preservacionistas de manifestações da “cultura popular”, supostamente ameaçadas pela modernidade. Refletindo os próprios princípios folcloristas, esse tipo de registro busca flagrar os sujeitos populares em sua “autenticidade”, em sua “espontaneidade”. Na tentativa de registrar a ação, o dinamismo do meio popular, o fotógrafo pode ainda recorrer a uma série, uma sequência de fotos (SEGALA, 2010, p. 126). Em sua entrevista, Albano demonstrou também atribuir aos seus cliques esse mesmo caráter salvacionista:

Eu, eu gosto de pegar a coisa autêntica até hoje. Eu gosto da, da busca da memória. Eu sou um homem de memória. A memória, preservar a memória pra mostrar como era. Eu preciso mostrar ao meu neto, que já está vendo como é. Uma chinela de rabicho que virou japonesa, que não sei o que, entendeu? Uma panela de barro que eu tenho num fogão à lenha, cozinho com ele de barro. Faço fogo à lenha, adoro uma, uma galinha caipira, que meus vizinhos acolá mata. Sábado, junto com a família acolá, vamos comer galinha caipira. E a cerâmica com o barro funcionando, né? Lindo, sai do chão, é moldado no chão. Então essas coisas me fascinam, a coisa autêntica. [...] Mas está assim. Pra mim, vai virar tudo mecanizado, já tá virando. [...] Será que eu vou sobreviver? Pelo menos para as fotos, pelo menos fique as fotos, e a história contada porque é uma tristeza, é uma tristeza essa caretice, essa falta de respeito com a cultura, com o patrimônio do Ceará. ⁴⁶

⁴⁵ ALBANO, Maurício. PIBIC: Depoimento. [11 out 2013]. Acervo – GEPPM/UFC.

⁴⁶ ALBANO, Maurício. PIBIC: Depoimento. [11 out 2013]. Acervo – GEPPM/UFC.

A chamada fotografia *de salvamento*, então, intenciona, com a fidedignidade atribuída às imagens, perpetuar no tempo manifestações culturais populares que estariam prestes a se perder. Contudo, apesar da pretendida objetividade, o registro dessas manifestações acontece, em grande medida, através da técnica e do próprio modo do fotógrafo de fitá-las. O retrato de um dado objeto, a partir do olhar do retratista, fixa representações, conduzindo, assim, a memórias específicas:

A foto em si já traz uma ausência, uma perda real, objetivada, do mundo sensível. Salva o fato pela aparência, o instante desprendido da história eventual, como meio e valor de rememoração intencional. Nesses campos temáticos, a iminência da perda de uma herança comum, ainda não consensualmente formulada, e a chance do registro decisivo, esteticamente calculado, feito para emocionar, abrem possibilidades para deslocamentos simbólicos de bens culturais seletos. Fixam situações, estabilizam representações, produzindo e certificando uma memória compartilhada. Restauram-se, assim, quadros ameaçados, autenticados pela ancianidade, como itens fortes da nação ilustrada, inserindo-se na crença de um tempo largo da comunidade, como presente etnográfico, como patrimônio vivo. (SEGALA, 2010, p. 127)

Foi com a intenção, portanto, de protagoniza-los, que a *Antologia da Literatura de Cordel* registrou dezenove poetas populares, todos homens. Escolhidos entre o que se considerava as velhas gerações, como Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, e as novas, como Abraão Batista e José da Rocha Freire (Zé Melancia), esses poetas, nascidos ou não no Ceará, teriam, de maneira exemplar, versegado, com base no pensamento popular, sobre a cultura cearense/nordestina. No quadro abaixo, apresentamos, detalhadamente, os poetas e os seus respectivos poemas selecionados:

Tabela 01 – Relação de Poetas e Poemas da *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980)

Volume 01 (1978)		Volume 02 (1980)	
Poetas	Poemas	Poetas	Poemas
Abraão Batista	- O Fazendeiro que Castrou o Rapaz Porque Namorou Sua Filha; - História do Beato José Lourenço e o Boi Mansinho.	José Pacheco	- A Chegada de Lampião no Inferno; - O Grande Debate de Lampião Com São Pedro; - A Intriga do Cachorro com o Gato; - A Propaganda de um Matuto com um Balaio de Maxixe.
Apolônio Alves dos Santos	- O Compadre Pobre e o Rico Ambicioso; - O Heroísmo de João Canguçu no Engenho Gameleira.	José da Rocha Freire	- Naufrágio de Gerônimo, em 1965, no dia 16 de Novembro, com 64 Anos de Idade, no Mar de Fortaleza.

Expedito Sebastião da Silva	- O Prêmio da Inocência; - Retirada?; - Suplício de um Condenado.	Jota Barros	- Lampião e Maria Bonita Tentados por Satanaz.
João de Cristo Rei	- A Profecia Misteriosa Sobre os Três Dias de Escuro; - Profecia de Padrinho Cícero Sobre os 3 Estrondos; - Sermão Misterioso de Padrinho Cícero Romão.	Leandro Gomes de Barros	- A Batalha de Oliveiros com Ferrabraz; - O Cavalo que Defecava Dinheiro; - História da Princesa da Pedra Fina; - O Príncipe e a Fada; - A Vida de Cancão de Fogo e o Seu Testamento.
João Ferreira Lima	- Proezas de João Grilo.	Manoel de Assis Campina	- Discussão de um Fiscal com uma Fateira.
João Martins de Athayde	- Dr. Caganeira; - O Estudante que se Vendeu ao Diabo.	Manoel Caboclo e Silva	- Jesus, São Pedro e o Ferreiro Rei dos Jogadores; - Ronaldo e Susana no Rio do Miramar.
João Melquíades Ferreira	- Romance do Pavão Misterioso.	Manoel Camilo dos Santos	- Viagem a São Saruê.
Joaquim Batista de Sena	- História do Príncipe João Corajoso e a Princesa do Reino Não Vai Ninguém; - Luta e Vitória de São Cipriano contra Adrião Mágico.	Patativa do Assaré	- ABC do Nordeste Flagelado.
José Bernardo da Silva	- Manifestação ao Padre Cícero Pelo Povo de Juazeiro; - O Príncipe Oscar e a Rainha das Águas.	Pedro Bandeira	- Discussão de um Padre com um Matuto Falando em Frei Damião.
-	-	Severino Milanês da Silva	- História das Três Princesas Encantadas; - O Príncipe do Barro Branco e a Princesa do Vai Não Torna.

Ao debater as temáticas gerais desses poemas populares, a *Antologia*, em seu texto *Aspectos Formais da Literatura de Cordel*, pôs em dúvida a utilidade de suas classificações, visto que “violentam o universo do cordel, tentando conformá-lo à subjetividade dos estudiosos

do assunto” (CENTRO DE REFERÊNCIA..., 1978, p. 41). Dessa forma, acreditando que tais classificações não contemplariam ou aprisionariam a natureza multifacetada de uma história de cordel, o Ceres criticou, mesmo que respeitosamente, as classificações de estudiosos como Ariano Suassuna, Diéguas Júnior, Orígenes Lessa e Raymond Cantel.

Na tentativa de adotar uma classificação que, digamos, não deturpasse a realidade popular com aferições intelectuais, a *Antologia* afirma concordar, quase que somente, com a divulgada no livro *Classificação Popular da Literatura de Cordel* (1976), de Liêdo Maranhão de Souza. A singularidade dessa obra estaria na apresentação de uma tematização dos cordeis baseada nas apreensões dos próprios agentes populares, em um registro exato da “terminologia e linguagem genuínas daqueles que fazem, realmente, a chamada literatura de cordel” (SOUZA, 1976, p. 101). Realizado, por Souza, em pesquisas aos estados do Nordeste, promovidas pelo Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), esse estudo das categorias temáticas populares serviria para aqueles que pudessem ajudar na “sobrevivência do folheto, forte e legítima expressão cultural do nosso povo, hoje ameaçada de extinção, dadas as condições precárias em que vivem os que a fazem [...] (Ibid., p. 101). Foi, portanto, através de cordeis “de santidade”, “de profecias”, “de carestia”, “de bravuras”, “de Lampião” ou “de Pe. Cícero” e de romances “de amor”, “de luta” ou “de príncipes, fadas e reinos encantados” que a *Antologia* elaborou representações da denominada cultura cearense/nordestina.

Os cordeis compilados glosam, eminentemente, a respeito de um Nordeste açoitado pela seca, fenômeno que, ao menos desde as primeiras décadas do século XX, fundamentou a caracterização e a institucionalização dessa região brasileira (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 68). Em poemas como *ABC do Nordeste Flagelado*, de Patativa do Assaré, e *Retirada?*, de Expedito Sebastião da Silva, a causa da seca é explicada por decisões divinas, porém, suas devastadoras consequências são entendidas como negligências das classes sociais mais ricas. A estiagem esteriliza o sertão nordestino, transformando-o em um território fúnebre, marcado pela fome, pela doença, pela prostração, pela falta de esperança. Não suportando essa triste e angustiante realidade, as pessoas, assim como os animais, precisam, mesmo que a contragosto, fugir, se mudar para lugares mais prósperos, como as áreas mais ao sul do país. Na chegada a esses lugares, supostamente, mais promissores, os imigrantes não encontram, contudo, a sonhada tranquilidade, pois passam a ser explorados, trabalhando nas indústrias das grandes cidades. A partir daí, então, acena nos poemas a região nordestina enquanto “espaço da saudade” (Ibid., p. 65), lugar para onde, sob melhores condições, claro, se deseja, brevemente, regressar.

A dureza da vida no Nordeste parece, digamos, embrutecer os homens, fazendo com que a violência, a barbárie, permeie, intensamente, as relações interpessoais, como demonstra o cordel *O Fazendeiro que Castrou o Rapaz Porque Namorou a sua Filha*, de Abraão Batista. A bem da verdade, a violência, muitas vezes confundida com valentia, é constitutiva da própria masculinidade nordestina. Como sua personificação mais exemplar, desponta o cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva, vulgo Lampião, um ser raivoso, belicoso, sanguinário, que apavoraria até mesmo o diabo, como narra o cordel *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco.

Na *Antologia*, o famoso Lampião é retratado, notadamente, como um perigoso bandido, entretanto, por vezes, aparece também como um herói. Dessa forma, os poemas populares registrados pela obra trazem as mesmas representações ambíguas a respeito do cangaço encontradas em cordeis clássicos, da primeira metade do século XX, conforme analisa Araújo Sá (2020, p. 156). No texto *Lampião e Maria Bonita Tentados por Satanás*, de Jota Barros, por exemplo, Lampião, agindo por vingança, devido ao assassinato de seus pais, rouba e ataca os potentados do sertão, poupando mulheres e os mais pobres. Com os seus crimes justificados, o bandoleiro mostra-se aí, na verdade, um justiceiro social.

Sem possuir a força de um sujeito como Lampião, o sertanejo mofino e infeliz recorre, muitas vezes, à esperteza, à perspicácia, para driblar as dificuldades da vida, como demonstra *As Proezas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima. Em meio a uma sociedade hierarquizada e desigual, marcada pelo mandonismo de coronéis, de grandes proprietários de terra, o “amarelinho” se vale, de maneira cômica, da mentira, da dissimulação, da enganação, para conseguir sobreviver. Amiúde, o que esse personagem interpreta, na verdade, é um tipo de revide, de castigo contra os gananciosos, os que abusam da riqueza, como evidencia *O Cavalo que Defecava Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros.

O Nordeste representado, pelo Ceres, é também o da religiosidade, em especial a católica. É um território movido pela fé, de práticas místicas fervorosas. É um território de devoção a deuses, a santos, onde forças malignas, contudo, estão à espreita, para aliciarem ao pecado. Na *Antologia*, Cícero Romão Batista, o venerado Pe. Cícero, notabiliza-se como o clérigo mais importante, um homem possuidor de uma ligação especial com a esfera celestial. Os cordeis registrados consagram o “Padim Ciço” como um sábio mentor espiritual, um verdadeiro protetor das classes sociais mais pobres, assim como outros cordeis, que narram, sem os limites de informações consideradas oficiais, a vida desse sacerdote:

[...] vale ressaltar que o imaginário dos devotos não está submisso aos “dados” da historiografia oficial. Nas narrativas populares, a biografia do Pe. Cícero configura-se em outra dimensão. Sobre a negação do corpo e outras questões, afloram várias

histórias que são necessárias para a criação de um grande protetor. Histórias raramente subordinadas aos parâmetros da documentação oficial, ou a interpretações que nutrem querelas no meio da intelectualidade. Na chamada “literatura de cordel”, nos mitos e nas narrativas populares, a elaboração da verdade segue outro caminho. A lógica do sagrado fala mais alto e o imaginário se encarrega de gerar um largo conjunto de narrativas. (RAMOS, 1995, p. 72)

Os poemas sobre Pe. Cícero selecionados, retratam, sobretudo, a sua vida após a morte carnal, enquanto um espírito que continua a abençoar a cidade onde mais missionou, Juazeiro do Norte. São exemplos de textos, portanto, que, após 1934, tentam manter a lembrança de Pe. Cícero, de seu poder, de sua autoridade, de sua santidade. Os poemas de João de Cristo Rei, por exemplo, profetizam, projetam o apocalipse, momento derradeiro em que Pe. Cícero regressará, salvando as boas almas e condenando “protestantes”, “feiticeiros”, “filho desobediente”, “mulher que não respeita sua honra de casada”, “gente amigada” e de “moda indecente”.

A religiosidade associada à região nordestina, notemos, é uma considerada popular, que não segue a ortodoxia da Igreja Católica. Essa religiosidade, pela qual, aliás, o próprio Pe. Cícero já foi repreendido, é apresentada como uma prática aceitável, legítima, posto que se rebelaria contra valores capitalistas professados pelas altas patentes eclesiásticas. Dessa forma, o beato José Lourenço, apesar das perseguições que sofreu, é glorificado como um cristão exemplar em *História do Beato José Lourenço e o Boi Mansinho*, de Abraão Batista, e Frei Damião é defendido, arduamente, por um sujeito popular qualquer contra admoestações do clero em *Discussão de um Padre com um Matuto Falando em Frei Damião*, de Pedro Bandeira.

O destaque dado, pela *Antologia*, ao Pe. Cícero é bastante significativo, tendo em vista que o adorado “padrinho” é considerado, ao menos no Ceará, um dos grandes incentivadores da literatura de cordel. Vários poetas e editores, a exemplo do próprio José Bernardo da Silva que, em 1936, fundou a Tipografia São Francisco, teriam sido, desde o princípio, estimulados e abençoados em seus trabalhos por Pe. Cícero. As numerosas menções ao Pe. Cícero, bem como o próprio fato de o Projeto Literatura de Cordel ter se restringido à região do Cariri, nos fazem pensar, inclusive, que a cidade de Juazeiro do Norte está sendo reafirmada como centro de produção cordelística e, de modo mais geral, um recanto da “cultura popular”. De fato, como demonstra Robson William Potier (2021), no decorrer do século XX, e ainda hoje, durante o século XXI, Juazeiro do Norte se construiu e foi construída, simbolicamente, pelo cordel.

Considerando as concepções culturais e as posições políticas de seus intelectuais, acreditamos que o Ceres pretendia enfatizar, na apreciação dos cordeis da *Antologia*, a desigualdade, a luta de classes sociais. Em todos os poemas citados e sucintamente descritos

aqui, essas questões sociais, certamente, avultam, não obstante, há outros poemas que abordam-nas de maneira mais específica, como *O Heroísmo de João Canguçu no Engenho Gameleira*, de Apolônio Alves, e *Discussão de um Fiscal com uma Fateira*, de Manoel de Assis. No primeiro, João Canguçu, um paraibano de jeito rude, violento, que aparenta até pertencer ao bando de Lampião, salva, com o apoio da polícia, um grupo de trabalhadores da exploração, análoga à escravidão, imposta por um senhor de engenho; já no segundo, um grupo de fateiras, vendedoras de vísceras de animais, impedem, após uma tumultuada insurreição, a cobrança abusiva de impostos pelos fiscais de feira.

Dentre esses textos poéticos que retratam o conflito entre classes sociais, o engajamento de sujeitos populares em problemas sociais, destacamos o poema *Naufrágio de Jerônimo*, do poeta e presidente da Colônia dos Pescadores de Aracati, Zé Melancia. Transcrito, curiosamente, não de um cordel, mas sim do registro sonoro de uma declamação, o poema narra as ações de Jerônimo André de Souza, o Mestre Jerônimo, um dos líderes de pescadores do Ceará que, durante as décadas de 1940 e 1950, realizaram viagens de jangada, chamadas de *raid*, até o Rio de Janeiro para, diante do presidente Getúlio Vargas, reivindicar direitos sociais.

Como indica Berenice Castro Neves (2015, p. 272), essas viagens de jangada, bastante evidenciadas, e até apoiadas, pela imprensa, representaram uma certa mudança na *cultura política* dos jangadeiros, que, não satisfazendo-se mais com caridades, partiram, instigados também pelos projetos trabalhistas dos governos de Vargas, em busca de direitos. Foi, justamente, a imagem de trabalhadores conscientes, proativos e intrépidos na diligência por melhores condições de vida, de trabalho, que Melancia delineou e a *Antologia* quis divulgar. Entretanto, no poema, não foram apenas derramados elogios sobre o Mestre Jerônimo, pois a sua morte, por um naufrágio, é descrita como uma consequência, um castigo, pela soberba que o corrompeu, pela ingratidão com os antigos companheiros, por ter, enfim, se afastado das causas coletivas.

Diante dessa análise dos poemas da *Antologia*, de suas representações da região nordestina, pontuamos, com palavras de Marco Antônio Gonçalves (2016, p. 16), que o “imaginário do cordel é criado a partir de múltiplas relações entre mundos culturais distintos” e, sendo assim, não devemos considerar a “imagem da poética enquanto imagem do real, mas de um imaginário construído e partilhado por aqueles que se associam, a partir deste universo poético, a uma relação que vincula o criador e o receptor do cordel”.

Amalgamando ficção e realidade, o poeta, que se apresenta, muitas vezes, como um narrador que presenciou ou escutou de uma testemunha o que relata, inventa e reinventa cenários, tipos sociológicos para o Nordeste. Se a literatura de cordel é, de fato, um relato

daquilo que o poeta vivencia ou uma tradução de elementos exteriores, mais universais, isso não significa que em seus versos não haja espaço para a inventividade, a criatividade. Toda essa versatilidade do cordel, pode ser atestada ainda pela sua capacidade de misturar passado, presente e futuro, tradição e modernidade:

[...] o conteúdo que estrutura o cordel baseia-se no princípio do ecletismo: liberdade para modificar, copiar e transformar. Neste sentido, o cordel constrói e desconstrói personagens, cenários e situações. Olhando mais de perto, no entanto, para a recorrência de temas, encontramos temas estruturais e valores permanentes (Carlos Magno, o heroísmo, a luta entre cristãos e pagãos, valor, honra). Pode-se dizer que, se o cordel é eclético não produz híbridos disformes, pois reforça uma estrutura polar bastante estável, quimérica, em que as tensões entre o passado e o presente, entre o tradicional e o atual são mantidas e nunca dissolvidas. (GONÇALVES, 2016, p. 18)

É importante assinalarmos ainda que a *Antologia* registrou uma manifestação artístico-literária considerada, por si, um suporte da memória popular. No cordel, a transmissão de conhecimentos seria facilitada pela metrificação dos versos, uma das habilidades próprias do *saber-fazer* dos poetas populares (Ibid., p. 19). Com sua cadência repetitiva, um tanto monótona, e suas rimas, os versos, sejam em quadras, em sextilhas, em oito pés de quadrão, em “martelo agalopado” ou em “martelo a beira mar”, ajudam a guardar informações. Apesar de escritos, esses versos são elaborados com uma linguagem oral, outro componente que colabora, decerto, com a função mnemônica do cordel. A oralidade, característica estendida, afinal, para todo o Nordeste, descomplicaria a comunicação, a assimilação das narrativas pelos sujeitos populares, supostamente mais avessos a expressões gráficas. Curiosamente, as performances, as leituras dramáticas dos poetas, apresentações vocais que também concorrem para a constituição das histórias cordelísticas (Ibid., p. 27), não podem ser oferecidas por um livro como a *Antologia*, que sequer se propôs a discutir questões fonéticas, linguísticas, gramaticais do cordel.

Na análise da *Antologia da Literatura de Cordel* é pertinente pontuarmos que ela foi produzida na esteira de outras obras antológicas, que lhe serviram de referências bibliográficas. Nitidamente, por ser utilizada, mais constantemente, para a ratificação de informações, como a autoria de alguns cordeis, a coleção *Literatura Popular em Verso – Antologia*, da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), foi considerada o maior modelo. Entre objetivos, concepções de cultura popular, cordeis e poetas populares registrados, é possível encontrarmos diferenças e semelhanças entre essas antologias.

Em seu Tomo I, de 1964, a coleção *Literatura Popular em Verso – Antologia* veiculou uma relação geral de cordeis, de poetas diversos, selecionada dos acervos de Manoel Cavalcanti Proença, Orígenes Lessa e Manuel Diégues Júnior. Em seu prefácio, Thiers Martins Moreira, diretor do Centro de Pesquisas, afirma que o projeto antológico se dava por medo de

que, no próprio meio popular, se perdesse os cordeis, “estórias representativas de várias constantes ou de agrupamentos com que o fato literário toma corpo e se faz expressão de uma sensibilidade coletiva” (LITERATURA, 1964, p. VII).

Dessa forma, dentre os poetas registrados pela FCRB, trovadores que dariam ares medievais à caatinga (Ibid., p. VIII), oito seriam também eleitos pelo Ceres: João de Cristo Rei, João Ferreira Lima, João Martins de Athayde, João Melquíades Ferreira da Silva, José Bernardo da Silva, José Pacheco, Leandro Gomes de Barros e Manoel Camilo dos Santos. Dos poemas da primeira instituição, no entanto, documentos considerados úteis para a história do Brasil, reveladores da própria “psicologia popular” (Ibid., p. VIII), apenas alguns coincidiriam com os da segunda: *Proezas de João Grilo*, de João Ferreira; *Romance do Pavão Misterioso*, de João Melquíades; *A Intriga do Cachorro e o Gato*, de José Pacheco; *A Vida de Cancão de Fogo*, de Leandro Gomes; e *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo.

No próximo capítulo, analisaremos, mais aprofundadamente, a relação do grupo intelectual do Ceres com outros, que também se dedicavam aos estudos e à preservação da literatura de cordel. Conforme veremos, o Ceres buscou afastar-se de concepções culturais tradicionalistas, ainda verificadas, por exemplo, em alguns trabalhos da Comissão Cearense de Folclore. Em contrapartida, aproximou-se do meio universitário, onde, cada vez mais, se difundiam as novas concepções culturais da Antropologia.

4. A RENOVAÇÃO DE UM CAMPO DE ESTUDOS SOBRE A LITERATURA DE CORDEL E A PERSONIFICAÇÃO DA CULTURA POPULAR NOS POETAS POPULARES

Neste último capítulo, continuamos a analisar o Ceres, enquanto grupo intelectual que renovou o campo de estudos sobre a cultura popular do Ceará, a partir de sua publicação *Literatura Popular em Questão*, lançada em 1982. Nesse caderno, consta o registro de uma mesa-redonda incluída na programação do *II Ciclo da Literatura de Cordel*, evento organizado pelo próprio Ceres e ocorrido, em 1981, na Universidade Federal do Ceará (UFC). O objetivo geral do debate, composto por intelectuais de várias instituições nacionais, mas também por cordelistas, era avaliar as condições de produção da literatura de cordel.

Dessa forma, além de, mais uma vez, examinarmos as concepções de cultura popular do Ceres, observamos a articulação do seu grupo de intelectuais com outros, que, na época, também se dedicavam aos estudos e à preservação do cordel. O Ceres estabeleceu

parcerias com grandes instituições, a exemplo da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). No seu contato com as universidades, mais especificamente, apreenderemos melhor como ele acompanhou e se encaixou nas mudanças teórico-metodológicas verificadas nas Ciências Sociais.

Para a compreensão do universo da literatura de cordel, o Ceres não recorreu apenas ao parecer de intelectuais, mas também ao dos próprios cordelistas, incluídos também no debate promovido na UFC. Isso pode ser considerado, afinal, um reflexo de sua adesão às novas concepções culturais antropológicas, que valorizavam, cada vez mais, a experiência e a autoexpressão dos nativos de uma cultura. Os sujeitos populares tornavam-se, aos olhos dos intelectuais, igualmente capazes de refletir e tornar inteligível o seu contexto social.

A forma de percepção dos sujeitos populares pelo Ceres pode ser ainda mais assimilada ao analisarmos a primeira edição do *Caderno de Cultura* (1979). A partir de um de seus artigos, que homenageia, postumamente, o poeta Zé Melancia, da cidade de Aracati, no litoral do Ceará, verificamos como a definição de Edvar Costa dos sujeitos populares se diferencia da de Eduardo Campos, integrante da Comissão Cearense de Folclore. Enquanto o primeiro caracterizou Melancia como um poeta moderno, dinâmico, reflexivo e até mesmo politicamente engajado; o segundo, que também já havia escrito sobre o mesmo artista, caracterizou-o, notadamente, como primitivo, excêntrico e ingênuo. Conforme veremos, os enunciados do Ceres começavam a aproximar os artistas populares à atual noção de mestres da cultura tradicional.

4.1 *Literatura Popular em Questão: Um Campo de Conhecimento em Debate*

No Brasil, ao menos desde o século XIX, a chamada literatura de cordel é objeto de interesse de movimentos artísticos e de campos científicos distintos. Assim, ao longo do tempo, a partir de determinadas motivações políticas, essa literatura passou por diferentes formas de apropriação e significação. Historicizando o cordel, é pertinente investigarmos suas variadas definições no âmago das mudanças do pensamento social brasileiro. Em um campo específico de estudos sobre esse gênero literário, intelectuais formularam e associaram conceitos, criaram instituições de pesquisa e organizaram acervos em prol da sua preservação.

Segundo Rosilene Alves de Melo (2019, p. 69), no Brasil, a preocupação com a análise da nossa poesia popular iniciou-se no século XIX, quando grupos intelectuais, durante os governos imperiais, vislumbraram, cada vez mais, a língua e a literatura como elementos

constituidores da identidade nacional. Nesse contexto, o Romantismo, surgido na Europa em meio ao desenvolvimento do capitalismo, afirmava a “cultura do povo”, a “cultura camponesa”, como a mais autêntica de uma nação, estimulando a coleta de contos, cantigas e poemas tradicionais. O literato José de Alencar, por exemplo, após uma fase mais indianista, voltou-se para a cultura do homem sertanejo, marcadamente pastoril. Em sua obra *O Nosso Cancioneiro*, datada de 1874, Alencar apresentou trovas e poemas populares transmitidos oralmente, de geração em geração, no sertão brasileiro, lugar onde se encontraria a “alma” do Brasil.

Pesquisas de vertente romântica sobre a poesia popular, como a de José de Alencar, logo receberam críticas pela ausência de um rigor científico. Sílvio Romero, por exemplo, em seus *Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil*, de 1880, defendeu um contato mais direto com as fontes e uma maior objetividade em sua análise. Preocupado, igualmente, em demarcar a identidade brasileira com relação a das nações europeias, tidas como as mais civilizadas, Romero, com base em teorias evolucionistas, que pregavam a influência do meio e da raça sobre a formação de um povo, voltou-se para a cultura do homem mestiço, conjecturando suas vantagens e desvantagens para o futuro do Brasil.

Após esses e outros estudos do século XIX, a poesia popular, já difundida através da impressão de folhetos brasileiros, entrou, no século XX, ainda de acordo com Rosilene Alves de Melo (2019, p 74), em uma fase de institucionalização, isto é, tornou-se objeto de pesquisa e preservação por parte do próprio Estado. Na década de 1920, o Modernismo se propôs a repensar a identidade brasileira a partir da criação de uma nova arte nacional, inspirada, sobretudo, na cultura popular. Foi com os pressupostos desse movimento que Mário de Andrade empreendeu, em 1938, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, a sua Missão de Pesquisas Folclóricas, conforme explanamos no segundo capítulo.

Instigado, na realidade, não apenas pelos experimentos modernistas, mas também pela ânsia em proteger manifestações artístico-populares supostamente ameaçadas de desaparecimento, o escritor paulistano realizou viagens pelas regiões norte e nordeste do Brasil, registrando, inclusive por meio de equipamento audiovisual, músicas, danças, artesanatos (NOGUEIRA, 2005). Desses registros, foi composta, também, uma importante coleção de cordeis, hoje pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

Em 1941, Câmara Cascudo, interlocutor de Mário de Andrade, fundou a Sociedade Brasileira de Folclore (SBF), instituição, com a pretensão de alcance nacional, que objetivou, de modo similar, pesquisar e registrar manifestações folclóricas brasileiras. Cascudo, por intermédio da SBF, impulsionou os debates acerca da determinação das bases científicas do campo de estudos folclóricos, recomendando, a partir de um posicionamento bastante

positivista, de acordo com Barros (2018, p 44), a fidelidade às fontes, a busca pela verdade, a imparcialidade e a objetividade do pesquisador. Dessa forma, portanto, foi que a SBF arregimentou intelectuais, notadamente de seu estado, Rio Grande do Norte, para a coleta das manifestações folclóricas, dentre as quais a poesia popular do Nordeste.

Seis anos após a fundação da SBF, Renato Almeida criou, em 1947, a Comissão Nacional de Folclore (CNF), iniciando o que Rodolfo Vilhena (1997) denominou de Movimento Folclórico, do qual Câmara Cascudo também participou, ainda que com algumas contendas. Atendendo à proposta da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) de valorização da diversidade cultural mundial, a CNF almejou pesquisar e registrar, dessa vez de forma mais sistemática, a nível nacional, os chamados fatos folclóricos brasileiros. Para tanto, foram criadas, em quase todos os estados do país, comissões análogas a ela, responsáveis pela coleta folclórica em suas respectivas regiões.

Mais do que um mapeamento da diversidade folclórica do Brasil, possibilitado pela rede intelectual que se estruturou, a CNF continuou a diligência para o reconhecimento do Folclore como ciência, tentando instituí-lo, inclusive, como disciplina acadêmica, em um contexto de formação das ciências sociais brasileiras. O esforço de Renato Almeida para dotar o Folclore de um maior metodismo pôde ser observado, por exemplo, no seu *Manual de Coleta Folclórica* (1960), no qual a literatura de cordel foi incluída na coleta de contos da literatura oral.

A definição do Folclore enquanto ciência e disciplina acadêmica, incentivada pela CNF e, mais tarde, em 1958, pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, se deparou, entretanto, com algumas oposições, que, por fim, impediram-na, de fato, de se efetivar. Como demonstra Cavalcanti e Vilhena (1990), o intento dos folcloristas sofreu resistência, por exemplo, do campo sociológico paulista, representado, nessa disputa, por Florestan Fernandes. Este, apesar de não ser completamente contrário à existência do campo folclórico, criticava a sua pretensão de cientificidade devido, justamente, à sua tendência teórico-metodológica, por vezes positivista e evolucionista (Ibid., p 83).

Mesmo não logrando espaços acadêmicos e científicos para o campo folclórico, os folcloristas não deixaram de atuar nas instituições universitárias brasileiras. Na verdade, segundo Ana Teles da Silva (2015, p. 84), fora do eixo Rio-São Paulo, esses sujeitos ajudaram a constituir o campo antropológico em várias universidades. Na década de 1970, contudo, a renovação de concepções culturais do campo antropológico provocou uma divergência entre este e o campo folclórico, divergência que se exacerbou na década seguinte, ainda que, em

1982, a museóloga Lélia Coelho Frota tenha dado uma guinada antropológica às concepções culturais do Instituto Nacional de Folclore (INF), enquanto sua nova diretora (SILVA, 2008).

Unindo-se à iniciativa de Nogueira (2019), viemos, até aqui, analisando o papel do Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres), vinculado às políticas culturais cearenses das décadas de 1970 e 1980, dentro do processo de patrimonialização da poesia popular no Brasil, processo no qual, a partir da constituição de pesquisas e acervos, a literatura de cordel passou por distintas significações. Neste tópico, analisaremos, especificamente, as relações e parcerias que o Ceres estabeleceu com outras instituições dedicadas à preservação do cordel, haja vista que, desde o seu *Diagnóstico Sobre a Situação da Literatura de Cordel no Ceará* (1976, p. 3), já estavam prescritos “Contatos com estudiosos especializados e órgãos relacionados com a matéria em questão”. Dessa forma, continuaremos a investigar as perspectivas do Ceres a respeito do cordel e de sua preservação comparando-as com as das instituições que tomou como referência, no caso, a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB) e a Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Falar sobre a relação do Ceres com a UFPB é bastante importante, tendo em vista o crescente envolvimento, durante as décadas de 1970 e 80, de instituições universitárias na salvaguarda da “cultura popular brasileira”. No tópico 3.2 do segundo capítulo, mostramos as críticas de alguns intelectuais do Ceres ao que eles chamaram de “acadêmicos folcloristas”, o que demonstra uma preocupação quanto ao lugar das universidades no contato e na preservação de manifestações artístico-populares. Acreditamos, todavia, que essas críticas não se estendem ao meio universitário como um todo, pois o Ceres, conforme veremos, contou com a cooperação em seus projetos e incorporou seus próprios debates a esse meio.

Conforme já explanamos, o Ceres mobilizou um grupo de intelectuais em prol da preservação e da promoção da literatura de cordel. Essa preservação, além do investimento nas condições econômicas dos produtores populares, se deu por meio do registro de seus produtos culturais e processos criativos, registro que serviria para “organizar uma biblioteca especializada para a Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social” (Ibid., p. 2). Assim, até 1978, o Ceres já contabilizava, por exemplo, mais de mil exemplares de cordeis, dez horas de entrevistas com poetas e um acervo com cerca de 250 livros sobre literatura e cultura popular em geral. Em seu *Projeto de Difusão da Literatura de Cordel* (1978, p. 3), descobrimos que seu acervo de cordel foi “devidamente catalogado de acordo com o modelo da Casa de Rui Barbosa [...]”.

A partir da década de 1960, na esteira do Movimento Folclórico Brasileiro, a FCRB, através do seu Centro de Pesquisas, então dirigido por Thiers Martins Moreira, estudioso da

literatura portuguesa, ligado ao movimento político integralista, organizou uma grande coleção de cordeis, composta, principalmente, por doações de pesquisadores, como Manuel Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa. Tal coleção, que se destacava pela reunião de folhetos raros do começo do século XX, ensejou, até meados da década de 1980, a publicação da série *Literatura Popular em Verso*, dividida em catálogos, antologias e estudos.

O primeiro lançamento dessa série, o *Catálogo*, de 1961, apresentou um levantamento bibliográfico da literatura de cordel brasileira, tomando como base o próprio acervo da FCRB. Esse levantamento, feito devido a e apesar de uma alegada dispersão do cordel, causada, por exemplo, pela imprecisão de autorias, mudança de títulos e perda de coleções particulares, teve como justificativa a proteção de uma manifestação popular ameaçada de desaparecimento. Além disso, ele surgiria para suprir uma carência de diferentes tipos de estudiosos, cada vez mais interessados em explorar o meio cordelístico, como antropólogos, sociólogos, etnólogos, folcloristas e linguistas:

Esses e outros fatos, inerentes à natureza volante do gênero, contribuem para empecer até mesmo uma simples tentativa de levantamento bibliográfico. O que existe nesse sentido reduz-se a trabalho esporádico e incompleto, através de bibliografias circunstanciais e esparsas. Lacuna deplorável, em contraste com o vivo interesse erudito e crítico devotado à poesia popular e às tradições populares, nestes últimos decênios, em nosso País, onde os congressos folclóricos se sucedem, com crescente entusiasmo, e já vêm colhendo bons frutos as organizações técnico-científicas empenhadas em promover e orientar as pesquisas nesta direção. (FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA, 1961, p. VII)

A obra catalogou, então, aproximadamente, mil cordeis, descrevendo minuciosamente as características físicas, relacionadas às capas, contracapas e aos poemas em si. Ao que consta em sua apresentação, a recolha desses exemplares ocorreu nas principais “cidades folclóricas” das regiões Norte e Nordeste do Brasil, dentre as quais, no Ceará, Fortaleza e Juazeiro do Norte (Ibid., p. VIII). Assim, na lista de autores com a maior quantidade de folhetos catalogados foram incluídos, entre outros, João Martins Athayde, José Bernardo da Silva, Rodolfo Coelho Cavalcante, Antônio Batista, João de Cristo Rei, Manuel Camilo dos Santos, Minelvino Francisco Silva, José Pacheco, João José Silva, Manuel d’Almeida Filho e Firmino Teixeira do Amaral. Todo o material, por fim, foi submetido a uma classificação, sendo segmentado por determinadas temáticas⁴⁷.

Percebemos, portanto, que o Ceres se baseou, ao menos em parte, em um projeto salvacionista, que expunha ideias ainda bastante rígidas, culturalmente falando. Pensada como

⁴⁷ Tais temáticas foram divididas e subdivididas da seguinte forma: Herói Humano (Singular, Casal, Reportagem e Política); Herói Animal; Herói Sobrenatural; Herói Metamorfosado; Natureza (Regiões e Fenômenos); Religião; Ética (Sátira Social, Sátira Econômica, Exaltação e Moralizante); Pelejas; Ciclos (Carlos Magno, Ant. Silvino, Pe. Cícero, Getúlio, Lampião, Valentes, Anti-heróis e Boi e Cavalos); Miscelânea (Lírica, Guerra, Crônicas – Descrições).

uma dimensão já cristalizada, a “cultura popular” estaria sendo soterrada pelo tempo, sentido como linear e destrutivo. Diante disso, restaria à FCRB conservá-la por meio da coleta de objetos que, idealizadamente, a corporificariam, como os cordeis. Daí, então, o afã da instituição em coletar esses objetos da forma mais completa possível, tentando, aliás, superar iniciativas precedentes. Nessa operação, se disfarçou, muitas vezes, os interesses e as escolhas dos sujeitos envolvidos para conferir-lhe uma aparência de objetividade. Com efeito, ao contrário da sua proclamada imparcialidade, o *Catálogo*, a partir da seleção, classificação e hierarquização dos intelectuais da FCRB, atribuiu novos significados aos cordeis.

De acordo com Sylvia Nemer (2010, p. 7), a FCRB concebeu uma prática arquivística centrada, sobretudo, na preservação das histórias dos cordeis, de modo a realçar uma descendência cultural portuguesa do Brasil. A partir do seu contato com o acervo da instituição, a autora constatou que essa mesma perspectiva arquivística foi mantida até períodos mais recentes, quando a preservação do cordel passou a se interessar também pelo registro de suas dimensões mais imateriais, como o modo de vida e os sentidos dos próprios cordelistas.

O acervo da FCRB influenciou a organização da coleção de cordeis do Ceres e a sua *Antologia da Literatura de Cordel*, conforme o que vimos no capítulo anterior. A relação do Ceres com a FCRB continuou através de uma parceria na realização do *II Ciclo da Literatura de Cordel*, em 1981. O evento, promovido pela Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará (SECULT), na Universidade Federal do Ceará (UFC), exibiu conferências e mesas-redondas em que intelectuais, de diferentes instituições nacionais, debateram questões relacionadas à literatura de cordel. Dentre esses intelectuais, estava Sebastião Nunes Batista⁴⁸, como representante da FCRB.

A execução do evento fazia parte do *Projeto de Difusão da Literatura de Cordel* (1978, p. 8), que planejava a “Realização de palestras, conferências, mesas-redondas, etc., e exibição de audio-visuais”. De fato, o Ceres, ao menos na fase em que recebeu mais investimento da SECULT, programou, regularmente, encontros desse tipo. Antes, por exemplo, em 1980, o órgão já preparara o *I Simpósio Cearense de Literatura Popular* com o objetivo de discutir a “situação da literatura popular em nosso Estado e proporcionar sugestões para a sua preservação”, conforme noticiou o Jornal O Povo⁴⁹. Toda essa movimentação nos indica, para

⁴⁸ Nascido em 1925, filho do cordelista Francisco das Chagas Batista (1882-1930), Sebastião Nunes Batista se destacou como pesquisador da literatura de cordel nordestina. Dentre suas obras, citamos a *Antologia da Literatura de Cordel* (1977) e *Poética Popular do Nordeste* (1982).

⁴⁹ Cf. LITERATURA Popular é Tema de Simpósio. Jornal O Povo, Fortaleza, 07 out. 1980.

as décadas de 1970 e 1980, a rearticulação de um campo intelectual e a renovação de um debate acerca da literatura de cordel, marcados pelo cruzamento de diferentes concepções culturais.

O *II Ciclo da Literatura de Cordel* ocorreu entre 18 e 20 de maio de 1981 e sua abertura, no auditório Presidente Castelo Branco, contou com a presença de Paulo Elpídio, reitor da UFC, e Acúrcio Barroso, diretor do Departamento de Cultura da Secult. Em sua programação constavam as seguintes palestras: “*As Formas de Expressão da Literatura de Cordel*”, por Neuma Fechine Borges; “*A Popularização de Textos Eruditos na Literatura de Cordel*”, por Sebastião Nunes Batista; “*A Sátira Política na Literatura de Cordel*”, por Geová Sobreira; “*A Quotidianidade do Demônio na Literatura de Cordel*”, por Eduardo Diatay Bezerra de Menezes; “*Literatura de Cordel e a Comunicação*”, por Luiz Tavares Júnior. Entre essas palestras, constavam ainda duas mesas-redondas, ambas coordenadas por Átila Augusto Freitas de Almeida: “*A Situação Atual da Literatura de Cordel*” e “*Literatura de Cordel e Universidade*”⁵⁰.

A primeira dessas mesas-redondas, sobre “*A Situação Atual da Literatura de Cordel*”, foi registrada e parte de seu debate foi transcrito em uma publicação do Ceres, o caderno *Literatura Popular em Questão*, de 1982. Junto a esse registro do debate intelectual, a pequena obra, de modo complementar, trouxe depoimentos, a respeito do mesmo assunto, dos próprios poetas e editores populares, notadamente aqueles com maior atuação no Ceará. Em sua parte final, foram veiculadas as análises “*Da Popularização de Textos Eruditos na Literatura de Cordel*” e “*O Mundo Fantástico de São Saruê*”, respectivamente, do recém-falecido Sebastião Nunes Batista e de Ribamar Lopes.

O caderno, de acordo com sua apresentação, assinada por Francisco de Sousa Nascimento, pretendia fomentar os estudos acerca da literatura de cordel, como mais uma estratégia para a preservação dessa manifestação popular. É importante, dessa forma, indagarmos a partir de quais orientações esses estudos foram estimulados, visto que os debates, por exemplo, ao serem transpostos para a obra escrita, passaram por recortes. Apesar do desejo de mostrar opiniões diversas a respeito das novas condições do cordel, o Ceres destacou, afinal, o seu próprio posicionamento. Por detrás do objetivo de impulsionar estudos, o caderno revelou, na verdade, uma ambição de seus produtores de contribuírem e se projetarem no debate nacional sobre cordel, efetuado, cada vez mais, no meio acadêmico.

Conforme mencionamos, o primeiro debate de *Literatura Popular em Questão* congregou intelectuais de diferentes instituições nacionais, razão pela qual, acreditamos, a

⁵⁰ Cf. SIMPÓSIO Sobre Literatura de Cordel Será Iniciado 2ª Feira. Jornal Tribuna do Ceará, Fortaleza, 16 mai. 1981

Secult tenha se disposto a registrá-lo em um livro. Conduzido por Átila de Almeida⁵¹, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o debate contou com a presença de dez convidados, dos quais destacamos: Neuma Fachine Borges, também da UFPB; Sebastião Nunes Batista, da FCRB; Luís Tavares Júnior, da UFC; Diatahy Bezerra, também da UFC; Vidal Santos, da Academia Brasileira de Cordel (ABC); José Carlos Mattos, do Ceres. A esse grupo, estaria reservado a atribuição de respaldar as discussões trazendo a autoridade intelectual de instituições pesquisadoras do cordel e até mesmo de uma entidade representativa de poetas populares.

Chama a atenção aí a intensa participação da Universidade Federal da Paraíba. Em 1977, a UFPB, através do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, criou o Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP). Até hoje, o PPLP desenvolve projetos a favor da preservação da literatura de cordel. Além de ter sido composto um acervo referenciado nacional e internacionalmente, com mais de 5.000 cordeis de 1.073 autores, foram realizadas, junto ao curso de pós-graduação em Letras da UFPB, várias pesquisas acerca dessa manifestação popular. Logo na origem do programa, o Ceres, conforme indica seu *Projeto de Difusão da Literatura de Cordel* (1978, p. 4), firmou um convênio para ser assistenciado.

O convênio antevia, em geral, um intercâmbio de informações e estudos, entretanto, de acordo com o *Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará – 1980* (1981, p. 73), planejava também a produção de um “Catálogo Geral de Folhetos de Feira”, afinal nunca publicado. Essa obra, tratando-se de mais uma tentativa de amostragem de uma cultura cearense/nordestina a partir da literatura de cordel, serviria, aparentemente, ao propósito da Secult de identificação e valorização de um autêntico ser cearense/nordestino.

O debate intelectual girou, então, ao redor da fala introdutória de Átila de Almeida sobre as condições de existência da literatura de cordel brasileira no começo da década de 1980. Nesse debate, evidenciou-se, então, ainda que de modo fragmentário, um confronto de ideias acerca do cordel, bem como de sua preservação, reivindicada, mais uma vez, devido a determinadas circunstâncias da época. O confronto acirrava-se, principalmente, com a interposição de novas a antigas concepções culturais, já descompassadas com as renovações teóricas da Antropologia. Em meio a isso, averiguamos, especificamente, o pensamento dos

⁵¹ Nascido em 07 de novembro de 1923, na cidade de Areia – PB, Átila Augusto Freitas de Almeida, filho de Horácio de Almeida, um dos fundadores da Academia de Letras da Paraíba, graduou-se em Matemática e foi professor de Física da Universidade Federal da Paraíba. Como amante da literatura popular, Átila de Almeida desenvolveu estudos e formou uma coleção, composta de livros, dicionários, cordeis, catálogos, jornais e xilogravuras. Dentre seus livros, destacamos aqueles feitos em parceria com o poeta José Alves Sobrinho: *Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* (1978), *Romanceiro Popular Nordestino* (1981) e *Dicionário Bio-bibliográfico de Poetas Populares* (1990).

integrantes do Ceres e o cotejaremos ao dos demais intelectuais do debate, em especial os da UFPB e da FCRB.

O parecer de Átila de Almeida gerou muitas controvérsias, pois, de forma drástica, diante do contexto histórico vivenciado, decretou a morte da literatura de cordel brasileira. Considerando a “cultura popular” como uma dimensão autônoma, constituída de uma essência e que estaria a perder, gradativamente, a sua pureza e integralidade, o intelectual paraibano, à semelhança de velhos folcloristas, alardeou, mais uma vez, o fim de uma de suas expressões artísticas:

O problema atual do cordel em forma escrita, publicada em folheto, ao meu ver é um assunto praticamente liquidado. Não acredito que isso tenha vida muito longa, ou melhor, **acredito que o cordel já morreu, está com a vida falsa.** As Universidades, as Instituições estão parando, e o **cordel está como esses enfermos que ficam com marca-passo, tomando soro, se mantendo vivos artificialmente em camas de hospital.** Morreu não por falta de poetas, os poetas existem, brotam diariamente. Morreu porque morreu o público de cordel. O público do cordel era curiosamente, embora seja uma matéria de lei, analfabeto, e era o público rural. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 17, grifo nosso)

Logo na introdução do caderno *Literatura Popular em Questão*, esse parecer de Átila de Almeida foi refutado, pois o *Projeto de Difusão da Literatura de Cordel* teria mostrado o contrário. Segundo o caderno, o cordel não estaria morrendo devido à falta ou ao seu novo tipo de público, teria apenas alguns problemas em sua etapa de produção gráfica, como o alto custo de matérias-primas e a carência de tipógrafos. Mesmo superado, enquanto meio de informação, pelo rádio e a televisão, o cordel, quando criativo, poderia ainda ser bastante procurado no meio rural. Além disso, nas grandes cidades, universitários e turistas amparariam, de fato, a venda de folhetos (Ibid., p. 10-11).

Para Almeida, entretanto, haveria dois fatores principais a subverter a essência do cordel. O primeiro deles seria a crise financeira, iniciada na década de 1960, na impressão do cordel, que levava à redução ou à completa paralisação das atividades de importantes casas tipográficas especializadas nisso, como a Tipografia São Francisco, de José Bernardo da Silva. Em 1972, Zé Bernardo morreu, deixando, por anos, a herança de sua tipografia em um litígio familiar. No começo da década de 1980, a pequena empresa, rebatizada de Lira Nordestina, foi comprada pelo governo do Ceará e sua administração foi delegada à Academia Brasileira de Cordel, criada pelo jornalista Vidal Santos. A mudança de proprietário, confirmando o ceticismo de vários poetas populares na época, não conseguiu, por fim, recuperar os negócios da velha tipografia de José Bernardo (MELO, 2003, p. 187).

O declínio de tipografias como a São Francisco representaria uma ameaça para a impressão de folhetos e, por consequência, para a perpetuação da própria poesia popular escrita.

De fato, segundo o prognóstico de Almeida, a partir da década de 1990, apenas a poesia oral conseguiria sobreviver:

Antes de 1900 não havia folheto impresso e havia cultura popular. A França já imprimiu muitos folhetos em 1700, milhões de folhetos – tanto quanto o Brasil – deixou de imprimir em 1800, continuou a ter cultura popular e a ter cultura. O folheto pode desaparecer no Brasil na década de 90 e cultura popular continua. Acredito que o folheto desapareça e o espetáculo da oralidade continue [...] (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 21)

A ideia, endossada também por Sebastião Nunes Batista (Ibid., p. 23), demonstrava um apego a formas consideradas tradicionais do cordel, formas que, conforme previne Abreu (1999, p. 73), nada mais são do que convenções do meio cordelístico brasileiro do começo do século XX. Percebemos que Almeida, de modo mais inflexível, condicionava a existência do cordel à materialidade do livreto, questão, ainda hoje, bastante debatida, tendo em vista a divulgação de poemas populares através de páginas da internet. Diante das novas formas de edição dos cordeis, elaboradas, por exemplo, pela Editora Luzeiro, de São Paulo, o pesquisador paraibano tentava ainda se mostrar indulgente com alguns dos novos gostos populares:

É preciso a gente parar com a fantasia de pensar que o homem do povo gosta de xilogravura, mesmo a bonita, mesmo a profundamente artística. Ele não se encanta com isso, ele se encanta é com o postal, principalmente aquelas duas figuras de bicos juntos, como passarinhos ou dois corações entrelaçados e figuras de artistas. É uma espécie de arte kitsch, de encanto. Não há nada de mal nisso, não vejo o que isso represente alguma coisa contra o povo, **é a sua maneira de querer evoluir.** (LITERATURA POPULAR EM VERSO, 1982, p. 20, grifo nosso)

Fundada em 1952, por Arlindo Pinto de Souza, com o antigo nome de Editora Prelúdio, a Editora Luzeiro, durante a década de 1980, despontava como uma tipografia que ainda funcionava e mantinha bons índices de venda, entretanto, as inovações editoriais de seus cordeis, como o uso de um papel mais resistente, com ilustrações coloridas, levantaram suspeitas quanto a autenticidade desses folhetos, como as externalizadas por Luiz Tavares Júnior⁵² (Ibid., p. 32). Curiosamente, segundo Raquel Motta de Souza (1997), a Luzeiro prezava por uma “nordestinização” de seus cordeis, isto é, esforçava-se para ser fiel a um presumido estilo nordestino, reputado como o mais genuíno. Com a intermediação do poeta paraibano Manuel d’Almeida Filho, a editora privilegiou, por exemplo, o contrato com poetas e a escolha de temas nordestinos, além de, muitas vezes, adaptar o texto de poemas para a linguagem da região.

⁵² Luiz Tavares Júnior, mestre em Língua Portuguesa, era, no final da década de 1970, professor e chefe do Departamento de Letras Vernáculas da UFC, além de professor da Faculdade de Filosofia da Universidade Estadual do Ceará. A partir de pesquisas sobre a literatura de cordel, lançou, em 1980, o livro *O Mito na Literatura de Cordel*.

Os cordeis da Editora Luzeiro atendiam, substancialmente, ao contingente de nordestinos que migrava para São Paulo em busca de melhores condições de vida. Muitas vezes, esses cordeis, assim como os próprios nordestinos, eram enxergados como “desenraizados”, “desterritorializados”, com base em uma oposição identitária essencialista entre Nordeste e Sudeste. Este, por ser, por exemplo, o espaço da modernidade, da artificialidade, da imoralidade, do estrangeirismo, não teria capacidade para produzir o verdadeiro cordel, apenas aquele, espaço da tradição, da rusticidade, da ruralidade, do catolicismo. Diferentemente do que acreditavam alguns intelectuais, como Manuel Diégues Jr. e Raymond Cantel, o cordel, ao invés de estar se deformando, estaria, na verdade, conforme assinala Derigond (2019, p. 161-162), apenas se transformando, sob a influência da mistura de culturas de uma cidade cosmopolita como São Paulo.

Para Átila de Almeida, no entanto, a migração de nordestinos para grandes capitais, de modo geral, e o advento de um público consumidor mais urbanizado consistiriam em um segundo fator a macular a essência do cordel durante as décadas de 1970 e 1980. Esse novo público, de quem se esperaria, equivocadamente, uma recuperação das vultosas tiragens do cordel, pertenceria a classes sociais mais altas:

Bom, então depois do que ocorreu em 72 surge um público novo, o público universitário, um público de turistas comprando folhetos e um público impulsionado por um patriotismo, que eu considero um público ingênuo, pensando que salva a Pátria salvando o que tá morto e o que morrendo simplesmente não prejudica nem a cultura popular nem a Pátria, porque aquilo já cumpriu o seu destino, o seu curso. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 21)

O que parece estar sendo problematizado é a substituição de um consumidor ideal da literatura de cordel. Assim como a produção do cordel deveria seguir um padrão, o leitor/ouvinte ao qual ele serviria também seria típico, normalmente um sertanejo analfabeto ou semianalfabeto à procura de informação ou diversão. Esse público, entretanto, estaria sendo desbancado por outro, mais urbanizado, letrado e abastado, que transformaria o cordel em um objeto de pesquisa ou em um souvenir. O que percebemos, afinal, é uma rejeição à “popularização” dos folhetos, não no sentido de serem consumidos apenas pelas classes populares, mas de serem banalizados, inclusive midiaticamente, entre outras classes sociais.

Quanto à mudança do público do cordel, Átila de Almeida chegou, portanto, à constatação e demonstrou a mesma reprovação do Ceres. Os dois acreditavam que o novo público, formado por universitários e turistas, faziam uma apropriação indébita da literatura popular em verso. É significativo ainda, no excerto acima, a referência a um grupo que, “impulsionado por um patriotismo”, tentava salvar a “Pátria” protegendo o cordel. Essa

referência nos remete às políticas culturais da Ditadura Civil-Militar que se valiam da “cultura popular” a fim de forjar um nacionalismo, políticas também mencionadas pelo Ceres.

Os novos apreciadores, ao modificarem a finalidade do cordel, estariam ainda interferindo na sua qualidade poética. De acordo com Átila de Almeida, a década de 1980 assistia à aparição de uma leva pouco talentosa de poetas populares, inigualável a antigos poetas, como Sabino Batista. Os versos desses artistas feririam os próprios princípios do “povo”:

Estes [os novos poetas] não estão fazendo poesia popular que preste, aparecem essas coisas, esses chamarizes, alguns já estão derivando para a coisa fescenina, como se a imoralidade alguma vez tivesse interessado ao público de folheto. O poeta popular sempre foi profundamente conservador e profundamente moralista, ao ponto de se encontrar nas capas dos folhetos a advertência que aqueles folhetos são rigorosamente morais e que podem entrar em casa de qualquer família. (LITERATURA POPULAR EM VERSO, 1982, p. 22)

Aqui, a questão da ideologia do “povo” é tocada mais uma vez. Homogeneizando as classes populares, Almeida afirma que o pensamento delas seria, essencialmente, conservador e moralista. O meio popular, ao ser imaginado como o último baluarte dos bons costumes diante da decadência moral da sociedade, é estritamente associado ao passado. Com efeito, entre as produções dos novos poetas, os poemas “de contestação” seriam os mais espúrios, os que menos mereceriam a adjetivação de popular:

[...] o número de poetas populares quando aumenta é para o lado ruim, da péssima qualidade, cada dia piores e escrevendo uma falsa poesia, seja ela de contestação, que não interessa ao povo, porque quem entende de povo é Joãozinho Trinta, que diz que o povo não gosta de miséria, quem gosta de miséria é intelectual, é nós. Povo gosta de riqueza, quem nunca experimentou miséria é que vai gostar de miséria. (LITERATURA POPULAR EM VERSO, 1982, p. 22)

Mais do que ao teor contestatório dos novos poemas, Átila de Almeida dispara críticas a grupos intelectuais que o apoiariam e incitariam. Em sua perspectiva, alguns intelectuais, possivelmente de esquerda e pertencentes a classes mais altas, estariam, através de seus projetos e ações políticas, romantizando a pobreza e contrapondo-a à riqueza do sistema capitalista. O que esses sujeitos enxergariam na pobreza seria, afinal, um modo de vida exemplar, mais puro, orgânico, abnegado, altruísta, íntegro. É possível que Almeida aludisse a intelectuais influenciados por pensamentos religiosos de determinadas correntes católicas da época. Contrariando-os, entretanto, o “povo” teria aderido, de forma consciente, à ordenação social e à ideologia das classes mais poderosas da sociedade.

A repreensão não deixava de atingir, por certo, alguns intelectuais do Ceres, que acreditavam no papel revolucionário da literatura de cordel contra o capitalismo. Como vimos anteriormente, ao analisarmos o livro *Cultura Insubmissa*, Oswald Barroso, por exemplo, criticava aqueles que se fiavam na ideia de que a preservação da “cultura popular” equivaleria

à preservação da miséria da qual ela brotaria. As manifestações da “cultura popular”, tais como o cordel, não seriam “produto da miséria, mas da resistência do povo a esta miséria” (1982, p. 24).

Durante a mesa-redonda, Átila de Almeida dialogou, mais diretamente, com José Carlos Matos⁵³. Em sua fala, Carlos Matos reconheceu a crise das gráficas e o decréscimo das tiragens do cordel, porém, mais do que à situação econômica, imputou esses problemas à situação política do país, precisamente a instaurada em 1964. Sem alarde, o intelectual do Ceres argumentou que, nesse contexto, o cordel não morreria, apenas se transformaria:

Então precisamos compreender que a realidade histórica que permitiu essa fase áurea do cordel não existe mais, essa realidade histórica desapareceu. Vai desaparecer a poesia popular? Isso não é verdade, vai continuar, ela vai se renovar. Ao meu ver, a experiência da Luzeiro é uma experiência sintomática. O que em verdade existe é que a experiência está se renovando enquanto forma, enquanto meios, enquanto processos, porque as velhas já não interessam, elas são de alto custo, não funcionam. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 39)

Dessa forma, Carlos Matos procura situar o cordel em seu contexto histórico, enxergando-o não apenas como uma manifestação cultural tradicional, mas como um produto, que, para vingar, necessita de condições comerciais favoráveis. O cordel é apreendido, então, processualmente, seu modo de produção e consumo estaria em constante transformação e a experiência da Luzeiro seria o exemplo mais recente disso. Em termos gráficos, o cordel encontraria um jeito de se renovar, entretanto, o potencial de sua função no meio popular, plenamente alcançado antes, durante a década de 1950, ainda dependeria do fim do contexto político autoritário pelo qual atravessava o país:

Nessa experiência falta aquele fio, que vai dar a esse objeto que está sendo impresso, um interesse, que vai criar a necessidade social dele. Esse elemento não existe na vida nacional. O povo brasileiro está afastado da vida nacional há dezessete anos, as discussões da vida do país se perderam, não temos um projeto político, não temos um projeto de vida política nacional que conduza as coisas, capaz de dar unidade, capaz de catalisar os sentimentos, os anseios do povo brasileiro. [...] Então que venha a literatura popular, trazendo realmente o pensamento do povo e que a partir daí se dê o nascimento de um Projeto mais amplo e que evidentemente vai passar por grandes empresas e por grandes produções. Ao meu ver, isso só vai ocorrer no instante em que a vida deste país tomar rumo, porque enquanto ela continuar nesse beco sem saída não vamos ter para onde ir. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 39-40)

Com base em outras fontes históricas, como os textos do livro *Cultura Insubmissa* (1982), deduzimos que Carlos Matos se refere a uma função comunicativa do cordel entre os

⁵³ Nascido a 04 de novembro de 1949, na cidade de Russas – CE, José Carlos Bezerra de Matos, formado pelo Curso de Arte Dramática da UFC, tornou-se ator, diretor e dramaturgo. Ao longo de sua vida, Zé Carlos, como era mais conhecido entre os íntimos, contribuiu intensamente para a organização do campo cênico cearense e nacional, sendo, por exemplo, durante a década de 1970, presidente da Federação Estadual de Teatro Amador do Ceará e vice-presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador. Destacamos, aqui, a sua participação, em 1973, na fundação do Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), do qual provieram vários intelectuais do Ceres. O artista faleceu em um acidente aéreo na cidade de Pacatuba – CE, em 1982, quando regressava de São Paulo.

sujeitos populares. Como vimos, o cordel, para alguns intelectuais do Ceres, seria uma espécie de jornal, eminentemente popular, que serviria para a difusão de ideias, para a conscientização quanto às desigualdades e injustiças sociais. Imaginava-se, portanto, uma função predominantemente política para essa literatura. O contexto da Ditadura Civil-Militar, marcado pela perseguição e pela censura, inibiria as formas de expressão popular, contestatórias. O país seria redimido quando, ao término de todo esse autoritarismo, os grupos militantes conseguissem planejar um projeto de nação mais popular e democrático, inclusive através da literatura de cordel.

Diante de uma crise da literatura de cordel, logo foram debatidas, durante a mesa-redonda, propostas para a sua preservação. Átila de Almeida, ponderando que o cordel não estaria morto, mas, na verdade, “moribundo”, indicou a necessidade de registro e catalogação dessa manifestação cultural para que não fosse esquecida. Nesse sentido, Almeida mencionou o seu *Dicionário Bio-Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada* (1978), elaborado em parceria com o poeta José Alves Sobrinho:

Infelizmente não tenho nenhuma formula para salvar o cordel. Eu por convicção, acho que não está morto, está moribundo. Mas acho que é chegada a hora e nessa tarefa é que me empenho junto com o velho poeta que foi companheiro, de Siqueira do Amorim, que é José Alves Sobrinho. Me empenho em fazer o levantamento de tudo que houve para que não caia no ostracismo, como nos outros países. Então, evidentemente, há quatro anos que me meti nisto, larguei praticamente as minhas funções de professor de Matemática na Universidade e acredito que para se fazer isso não seja necessário um curso de especialização. E até então jamais lera um folheto. (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 24)

Átila de Almeida parece, portanto, ter compreendido seu *Dicionário* como uma missão salvacionista, sua abdicação a outras funções denota justamente isso. Mais uma vez, o cordel foi idealizado como um objeto que materializava uma “cultura popular” em decadência e que, assim, precisava ser recolhido de uma forma totalizante. Essa recolha, apesar de se desejar neutra e objetiva, estava sujeita às escolhas do pesquisador ou até mesmo a questões pragmáticas da pesquisa, como a insuficiência de dinheiro, relatada por Almeida, para pesquisas de campo em lugares mais distantes (Ibid., p. 25). Devido à sua urgência, o levantamento do intelectual paraibano prescindiu, aparentemente, de metodologias provenientes de algum “curso de especialização”, o que lhe deu, por certo, um caráter mais diletante, já tão criticado em estudos folclóricos.

Não obstante, acompanhando algumas das novas tendências das ciências sociais, Átila de Almeida não deixou, digamos, de dar uma maior representatividade para os próprios poetas populares, até mesmo como forma de respaldar e legitimar seu trabalho no meio intelectual. Antes de tudo, Almeida escolheu como coautor de seu livro um poeta paraibano,

José Alves Sobrinho, alguém que poderia guiá-lo e indicar-lhe materiais a serem pesquisados no meio popular. O intelectual figura, então, como um agente externo, que para alcançar as significações do cordel no meio popular precisaria de um mediador desse meio. Ademais, demonstrando interesse pelos produtores e, por conseguinte, pelos processos criativos das manifestações artístico-populares, Almeida incluiu em seu *Dicionário* a biografia de poetas populares.

A inventariação da literatura de cordel, sugerida por Átila de Almeida como forma ideal para a preservação dessa manifestação, foi contraposta a projetos de ajuda financeira ofertados a poetas populares pelas universidades. Nesse período, a UFPB, por exemplo, financiava novas impressões para títulos de cordeis, comprando os direitos autorais e repassando uma determinada quantidade desses livretos aos poetas. Almeida reprovou, então, a iniciativa das universidades por julgar que o artista popular se contentaria em arrecadar o dinheiro da venda de direitos autorais, desistindo de comercializar seus cordeis em espaços públicos (Ibid., p. 25 e 36). De modo complementar ao intelectual paraibano, Luís Tavares Jr. argumentou ainda que o cordel deveria, na verdade, sobreviver por si, sem meios artificiais (Ibid., 31-32).

As formas de preservação negadas por Átila de Almeida e outros intelectuais diz muito a respeito de suas concepções de cordel. Fundamentando-se na antiga dicotomia entre meio erudito e popular, esses sujeitos demonstraram um interesse de que a produção do cordel permanecesse intocada pelo meio acadêmico-universitário, sob pena de se descaracterizar. Durante a segunda metade da década de XX, todavia, as universidades assumiam um papel cada vez mais significativo no incentivo e na preservação da literatura de cordel brasileira:

As universidades não só acolheram a literatura de cordel como objeto de pesquisa, promovendo o seu (re)conhecimento e divulgação por meio de eventos acadêmicos, como também impactaram diretamente as condições de produção dos folhetos por meio de projetos extensionistas para seu fomento, contribuindo para a formação de coleções e arquivos que constituíram um lugar de memória da literatura popular em versos. (NOGUEIRA, 2020, p. 21)

Com efeito, além do Programa de Pesquisa em Literatura Popular, o próprio Átila de Almeida, junto ao poeta José Alves Sobrinho, colaborou para a composição da coleção de cordeis da antiga sede da UFPB de Campina Grande, atual Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). O que flagramos nas falas de Almeida, contudo, são dúvidas, no momento da chamada crise do cordel, quanto a esse papel das universidades na preservação dessa manifestação cultural popular, pois ele, apesar de contribuir com a constituição de acervos e promover debates, parece desconfiar de intervenções acadêmicas na produção cordelística.

Na mesma época, o Ceres, em convênio com a UFPB, executou projeto semelhante de auxílio a poetas populares, sobretudo a novos poetas populares. De acordo com o *Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará – 1980* (1981, p. 73-74), o órgão custeou novas impressões de cordeis, publicando, ao menos, sete cordeis de sete poetas⁵⁴. Esses folhetos, após serem publicados, foram enviados ainda para núcleos de pesquisa para que pudessem ser estudados. O projeto, assim, intencionava difundir e preservar a literatura de cordel investindo em sua produção e induzindo a formação de um público, inclusive acadêmico.

No transcorrer da mesa-redonda, de modo conflitante com o seu próprio colega da UFPB, Átila de Almeida, Neuma Fachine Borges⁵⁵ se posicionou favorável à ideia do amparo de universidades à impressão de novos cordeis, argumentando que mesmo intelectuais recorriam a essas instituições para a publicação de suas obras literárias. Borges, na condição de coordenadora do Programa de Pesquisa em Literatura Popular, pediu cautela diante de diagnósticos fatalistas para o futuro da literatura de cordel. Como esperança para a superação da crise dessa manifestação cultural, a pesquisadora mencionou mais uma ação da UFPB: a divulgação de folhetos em escolas da Paraíba. Nesse projeto educacional, as crianças receberiam um conjunto de folhetos que, ao final, seria lido/ouvido também por seus familiares (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p. 33-35).

O Ceres demonstra, dessa forma, que esteve associado e fundamentado pelo meio acadêmico da época, o que ajudaria a explicar sua crescente adesão às novas perspectivas culturais das ciências sociais. Na relação com a UFPB, o órgão cearense teve várias divergências e convergências, mesmo porque, como vimos, dentro da própria instituição paraibana coabitavam diferentes concepções a respeito do cordel e de sua preservação. Se, por um lado, Átila de Almeida apresentou concepções mais conservadoras, dicotômicas e evolucionistas, por outro, Neuma Fachine Borges, coordenadora do PPLP, apresentou concepções mais dinâmicas e híbridas, mais próximas, enfim, dos novos paradigmas de pesquisa antropológicos.

⁵⁴ A lista menciona os seguintes títulos: *A Visita do Papa ao Brasil*, de Raimundo Viana; *Visita do Papa ao Brasil*, de José Caetano da Silva e Raimundo Cassiano Filho; *O Reino do Catimbó e o Caboclo Mamador*, de Siqueira de Amorim; *Não Mate a Natureza*, de Alberto Porfírio; *Peleja de Raimundo Ferreira de Almofala com o Cego Mariano* e *A Cachaça e o Cachaceiro*, de J. Amaro; e o *Milagre de São Francisco* e *A Vitória de um Seringueiro*, de Joaquim Anastácio.

⁵⁵ Francisca Neuma Fachine Borges possuía graduação em Letras Neolatinas pela Faculdade de Filosofia de Campina Grande (1963), especialização em Literatura Portuguesa (1973) e mestrado em Letras (1979) pela Universidade Federal da Paraíba.

No encerramento do registro da mesa-redonda, Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes⁵⁶ interpôs opiniões sobre o cordel bastante semelhantes as de alguns dos principais membros do Ceres. Para ele, o cordel não estaria morrendo, apenas se transformando, e a compreensão dessa transformação passaria pela observação das condições socioeconômicas dos próprios sujeitos populares. Dirigindo-se diretamente a Luís Tavares Jr., Eduardo Diatahy criticou a atitude “museificadora” de intelectuais, representantes da “cultura dominante”, sobre a “cultura popular”:

Só que a atitude “museificadora” é exatamente um sintoma da morte de alguma matriz cultural. E toda matriz cultural, quer dizer, toda matriz criativa se dá correlacionada com matrizes sócio-culturais e sócio-econômicas. [...] Poeta não brota coisa nenhuma, não cai do céu não, isso é a ideologia da cultura dominante que imagina esse tipo de coisa. Como o Prof. Átila disse hoje de manhã, muito realisticamente, o poeta popular também tem quatro metros de tripa de intestino e um estômago pra se alimentar. De modo que ele produz e é produzido dentro de determinadas condições, de determinadas matrizes sociais. E essas matrizes foram destruídas, foram transformadas, é por isso que esta forma de manifestação está desaparecendo. Outras surgirão, estão surgindo. A reação da elite dominante, do ponto de vista cultural, diante das novelas de televisão é absolutamente saudosista e classista. (LITERATURA POPULAR EM VERSO, 1982, p. 41)

A provocação de Eduardo Diatahy a Luís Tavares é sintomática dos debates sobre a pesquisa e a preservação da literatura de cordel no interior da própria Universidade Federal do Ceará, local onde a mesa-redonda do Ceres acontecia. Entre o final da década de 1950 e o começo da de 1960, a instituição já constituía, por exemplo, sob o comando do pintor Floriano Teixeira, uma rica coleção de matrizes xilográficas do Cariri para a criação do seu Museu de Arte (MAUC). Essa coleção, estimulada não apenas pelos interesses do então reitor Antônio Martins Filho, mas também pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, desejava defender e divulgar a arte popular cearense, expressão da nossa cultura mais autêntica.

Em 1977, pouco tempo antes da realização do *II Ciclo da Literatura de Cordel*, portanto, a *Revista de Ciências Sociais* da UFC lançara um volume dedicado, exclusivamente, ao debate sobre a cultura popular e a literatura de cordel. Apresentando artigos de autores como Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, Luiz Tavares Jr., Antonio Fausto Neto, Antonio Augusto Arantes, Mauro William Barbosa de Almeida, Lélia Coelho Frota, Luiz Felipe Baêta Neves e Sylvia Porto Alegre, a edição da revista deu destaque, notadamente, para as novas perspectivas de pesquisa sobre a cultura popular, mais ligadas às renovações teórico-metodológicas da

⁵⁶ Nascido em 1935, na cidade de Fortaleza – CE, Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes possui graduação em Letras (1960) e Pedagogia (1965) pela Universidade Federal do Ceará (UFC), doutorado em Sociologia do Conhecimento (1976) pela Université de Tours e pós-doutorado em Antropologia Histórica (1987) pela École des Hautes Études en Sciences Sociales. Em sua vida profissional, Eduardo Diatahy tornou-se professor e ajudou a consolidar o atual Departamento de Ciências Sociais da UFC. De seu diversificado conjunto de obras, destacamos o livro, fruto de sua tese, *O Enigma do Jano Caboclo: Para Uma Leitura Antropossemiológica da Narrativa Popular em Verso* (2012).

Antropologia. Além disso, já demonstrava uma grande preocupação em analisar o próprio discurso dos campos de estudos a respeito da cultura popular, problematizando, assim, quem problematiza as manifestações populares.

Para ficarmos em um caso que se relaciona mais diretamente com o Ceres, mencionamos o artigo *Cultura de Massa e Cultura Popular – Questões Metodológicas*, de Sylvia Porto Alegre. Nesse texto, a autora analisa a relação entre a cultura popular e a comunicação de massa estabelecida pela obra *Cultura de Massa e Cultura Popular: Leituras de Operárias* (1973), da psicóloga Ecléa Bosi. Apesar de elogiar o esforço de Bosi em assimilar a perspectiva cultural de trabalhadores e discutir o possível papel de intelectuais diante disso, Porto Alegre (1977, p. 186 e 188) acusa a obra de ser metodologicamente inconsistente, ao recair, por vezes, em interpretações culturais sistemáticas e mecanicistas. Como proposta de abordagem do meio popular, a integrante do Ceres fala, de modo geral, em “apanhar os indivíduos em relações dinâmicas, dentro de estruturas coletivas” (Ibid., p. 195).

Mesmo que em suas análises sobre a literatura de cordel os intelectuais do Ceres tenham se referenciado no manancial teórico e metodológico de instituições e intelectuais precedentes, eles ainda se propuseram a incluir as concepções dos próprios sujeitos populares ligados ao meio cordelístico, pretendendo fazer disso, de fato, uma de suas particularidades enquanto grupo intelectual. Logo após o registro do debate do *II Ciclo da Literatura de Cordel*, o caderno *Literatura Popular em Questão* após depoimentos de poetas e editores populares cearenses sobre as mesmas questões discutidas entre os intelectuais para incrementar a avaliação do contexto histórico vivenciado pelo meio cordelístico. O resultado, de modo geral, foi de divergência entre as opiniões dos dois grupos, sobretudo no que concerne à apregoada morte do cordel.

Os depoimentos, recortes, na verdade, das entrevistas realizadas durante o *Projeto Literatura de Cordel*, apresentaram um pouco das perspectivas de Abraão Batista, Expedito Sebastião, João de Cristo Rei, Joaquim Batista de Sena, Manoel Caboclo e Silva, Pedro Bandeira e Stênio Diniz. Quanto à chegada de um novo público e ao futuro comercial do cordel, questões que mais inquietavam os intelectuais da época, os poetas e editores populares demonstraram um certo otimismo. Stênio Diniz, por exemplo, admite os turistas como uma das únicas possibilidades de recuperação do cordel, uma vez que os jovens estariam mais deslumbrados com as novas tecnologias de comunicação (LITERATURA POPULAR EM QUESTÃO, 1982, p 46-47). Indo mais longe, Expedito Sebastião afirma que o interesse de um público mais culto elevaria a própria reputação do cordel (Ibid., p. 49).

Os artistas populares concebiam a literatura de cordel, então, não apenas como uma manifestação cultural tradicional, mas também como um produto que, para se manter, precisaria se adaptar às circunstâncias da modernidade, nem sempre vistas de uma forma maléfica. A crescente atenção às ideias desses sujeitos, responsabilizados pela produção da “cultura popular”, refletia uma mudança no âmbito das pesquisas das ciências sociais brasileiras, certamente acompanhada pelo Ceres. Conforme já dissertamos, com base em Perruso (2008), durante as décadas de 1970 e 80, verificou-se em alguns grupos intelectuais uma tendência, fortemente inspirada em uma metodologia fenomenológica, de apreensão de uma determinada cultura através dos sentidos de seus integrantes. Essa tendência pressupunha uma reavaliação do próprio papel dos intelectuais na sociedade, pois estes, ao admitirem a autonomia dos sujeitos pesquisados, se desprendiam um pouco do seu caráter mais interventor e vanguardista.

No próximo tópico, analisaremos, justamente, a representação, pelo Ceres, dos artistas populares como produtores da cultura popular a partir da delimitação da autoria do poeta Zé Melancia. Ao ser descrito no estilo e nas temáticas de seus cordeis, Melancia foi definido como um artista moderno, dinâmico e até mesmo engajado politicamente. Conforme veremos, essa caracterização, refletindo uma mudança de concepções culturais, distinguiu-se bastante de outra, mais tradicionalista, feita por Eduardo Campos, integrante da Comissão Cearense de Folclore.

4.2 A Caracterização da Autoria e da Mestria Popular: O Caso do Poeta Zé Melancia

Na realização dos estudos folclóricos brasileiros, sobretudo durante o século XIX, muitos intelectuais defenderam a tese de que as manifestações artístico-culturais das classes populares seriam, eminentemente, anônimas, ou seja, não possuiriam criadores específicos, facilmente identificáveis. Em grande medida, essa tese fundamentou-se na ideia de que as classes populares, vivendo em ambientes rurais, mais propícios a uma sociabilização comunitária, produziriam suas manifestações de modo coletivo. Estas, portanto, seriam, no máximo, de responsabilidade da própria tradição.

Nessa idealizada tradição, de origens imemoriais, o “povo”, resultado da mistura de brancos, negros e indígenas, teria concebido suas expressões, a exemplo de cantos, contos e poesias, de maneira irrefletida, natural, espontânea. Após surgirem, tais expressões teriam sido transmitidas, com o passar do tempo, de geração em geração, através da oralidade. Por

moveram-se livremente, conforme os caprichos, as conveniências de inúmeras vozes, suas formas, mesmo preservando uma certa essência, não seriam fixas, imutáveis, mas sim inconstantes, variáveis. Eis aí uma das razões, em meio a uma modernidade considerada ameaçadora a antigos costumes, para o registro imediato dos fenômenos populares pelo campo folclórico.

Apesar de acreditarem na criação anônima, coletiva e espontânea da “cultura popular”, os folcloristas, de acordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013b, p. 75), influenciados por valores burgueses e modos eruditos de apreciação artística, dedicaram-se também à busca de autores, de indivíduos responsáveis pelas manifestações artísticas populares. Essa busca, por vezes incessante, associava-se, afinal, ao desejo de encontrar a versão original, verdadeira e imaculada de uma arte popular, ou seja, a sua autenticidade (Ibid., p. 101).

A ânsia das práticas folclóricas por definir a autoria de elementos artísticos populares contribuiu, significativamente, para mudar, no próprio universo popular, a noção de posse de uma manifestação cultural. Na tentativa, digamos, de resgatar os elementos artísticos populares da fluidez, da volubilidade dos meios orais, os folcloristas empenharam-se em determinar seus criadores originais, declarados, a partir de então, seus legítimos detentores, e suas formas oficiais, atribuindo-lhes, assim, interpretações e maneiras corretas de apropriação. Anteriormente, ainda de acordo com Albuquerque Júnior (2013b, p. 88), a compreensão da autoria em uma cantoria, por exemplo, estaria mais relacionada à performance e ao uso, pelo cantor, de cantos reconhecidos, afinal, como de domínio público, comunitário.

Nesse processo, o cordel, enquanto manifestação literária, despontou como um caso bastante singular de arte popular. Demonstrando estar articulada a procedimentos modernos de comercialização de produtos editoriais, essa manifestação, desde os trabalhos precursores de Leandro Gomes de Barros, no começo do século XX, preocupou-se com questões autorais, conforme demonstrou Quintela (2005). As evidências disso, podemos observar, por exemplo, na inserção, em folhetos, de acrósticos e de advertências contra cópias desautorizadas, bem como na venda de espólios e de direitos autorais entre poetas e editores.

Na literatura de cordel, entretanto, a noção de autoria ainda se distinguiria bastante da cultura erudita, pois, na primeira, o autor não é considerado, absolutamente, o único criador de sua obra, agraciado com um gênio sublime, inigualável, mas sim um sujeito que usufruiria de ideias, de saberes já antigos, possuídos, afinal, por toda a sua comunidade. De fato, a princípio, a autoria dos poetas de cordel se constituiu, consideravelmente, a partir da escrita de narrativas que circulavam oralmente e, com o decorrer do tempo, as boas histórias cordelísticas

não necessariamente precisaram estar marcadas, por exemplo, por tramas imprevisíveis, por ineditismos.

Durante as décadas de 1970 e 1980, o Centro de Referência Cultural do Ceará, pesquisando os processos criativos da “cultura popular cearense”, objetivou promover o nome dos inventores da literatura de cordel e de outras manifestações artísticas. Para isso, desde a etapa de seus registros do meio popular, os intelectuais do Ceres tentaram evidenciar a autoexpressão dos artistas, evitando, todavia, condutas paternalistas. Esse incentivo à fala direta, percebido, especialmente, nas documentações audiovisuais, pretendia se opor a práticas folcloristas que feriram a competência autoral, a autonomia dos sujeitos populares, a exemplo das correções, dos retoques de cantorias por Juvenal Galeno, em *Lendas e Canções Populares* (1965).

Nos dois volumes da *Antologia da Literatura de Cordel* (1978; 1980), como vimos, o Ceres, através de uma compilação de poemas populares, idealizou e almejou representar uma identidade cultural cearense/nordestina. Ao passo que apresentava esses poemas, o Ceres traçava uma biografia para seus respectivos autores, estabelecendo uma relação de causalidade entre vida pessoal e estilo artístico. Na *Antologia*, maior destaque foi dado, diga-se, a poetas populares atuantes no Ceará, sujeitos que, hoje, ainda são ou se tornaram bastante prestigiados no campo artístico nacional, como Abraão Batista, João de Cristo Rei, Expedito Sebastião da Silva, José Bernardo da Silva, Manoel Caboclo e Silva, Patativa do Assaré e José da Rocha Freire (Zé Melancia).

Neste tópico, investigamos, a partir do caso bastante exemplar do poeta José da Rocha Freire, a construção em geral da imagem dos poetas populares pelo Ceres, considerando as posições políticas e as concepções de “cultura popular” de seus intelectuais. Para esse fim, continuamos a historicizar o programa de publicações do Ceres, sobretudo a primeira edição do *Caderno de Cultura* (1979), cujo conteúdo veicula um texto específico sobre a trajetória Zé Melancia. A análise em particular das representações desse artista nos permitirá inferir a caracterização dos poetas populares como detentores de uma propriedade intelectual distinta, formada por saberes tradicionais, e mantenedores do etos de suas comunidades. A cultura criada por esses sujeitos é considerada, afinal, a mais legítima do Ceará e do Nordeste.

Para serem melhor apreendidas, as representações de José da Rocha Freire serão comparadas a outras, feitas por Eduardo Campos, integrante da Comissão Cearense de Folclore (CCF). Desse jeito, desejamos comparar as concepções culturais do Ceres com as de um dos maiores representantes de então do campo de estudos folclóricos cearense. Para além de divergências, haja vista a pretensão do Ceres em se distinguir desse campo folclórico, nos

depararemos aí com muitos pontos de proximidade, pois, conforme constatamos, o Ceres fundou seus trabalhos, na realidade, em cima de várias referências da CCF. Dentre os escritos de Eduardo Campos a serem comparados aos do primeiro número do *Caderno de Cultura*, trouxemos, principalmente, aqueles contidos na obra *Cantador, Musa e Viola*, de 1973.

Previsto desde o Projeto Artesanato⁵⁷, a série *Caderno de Cultura* foi o principal meio de divulgação dos trabalhos em geral do Ceres. Em suas três edições, publicadas, respectivamente, em 1979, 1987 e 1989, encontramos artigos, assinados por membros efetivos ou não do Ceres, acerca das diversas artes populares cearenses. Dentre esses artigos, nos deparamos com alguns dedicados à poesia popular, que discorrem novamente sobre questões ideológicas do cordel, reproduzem poemas ou apresentam, por vezes, de maneira mais alongada do que na *Antologia*, a vida e a obra de poetas populares.

É pertinente enfatizarmos que as três edições do *Caderno de Cultura* foram lançadas em fases muito distintas do Ceres. A primeira edição, apesar de já ter sido programada junto a, pelo menos, mais duas, tornou-se a única a ser publicada no final da década de 1970, isto é, em um momento mais intenso de atividades do Ceres, entre a divulgação de resultados e o planejamento de novas ações para o Projeto Artesanato e o Projeto Literatura de Cordel. Coordenada pela antropóloga Sylvia Porto Alegre, a equipe de pesquisa do primeiro número do *Caderno de Cultura*, composta por Angela Linhares, Carlos Lázaro, Edvar Costa, Jô Abreu, José Carlos Matos, Oswald Barroso, Rocélia Costa e Socorro Noronha, concebeu um material dedicado a apresentar, exclusivamente, as manifestações artístico-populares de Aracati, município cujo potencial turístico, a propósito, estava destinado a receber investimentos do Plano de Desenvolvimento do Estado do Ceará - PLANDECE (CEARÁ, 1975, p. 65).

Na introdução do primeiro *Caderno de Cultura*, Sylvia Porto Alegre explica os objetivos de tal série de publicações. De acordo com a antropóloga, a finalidade do *Caderno* seria não apenas veicular informações sobre a arte popular cearense para estudiosos do assunto, mas vislumbrar, com base, diga-se, na compreensão de uma “cultura popular” dinâmica e moderna, as condições de vida e os processos criativos dos próprios artistas populares cearenses:

Através da divulgação periódica e sistemática do acervo de pesquisa e documentação do Centro de Referência Cultural, da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, a proposta do “Caderno de Cultura” é não apenas a reflexão, a análise e a troca de informações entre estudiosos e interessados na arte e na cultura de uma importante parcela da nossa população, mas também a **expectativa de que se volte mais atenção para o homem que a cria, para que se escute sua voz, se veja sua pessoa e se sintam e se pense sua existência.** (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 6, grifo nosso)

⁵⁷ Projeto de Cadastramento, Pesquisa e Registro Audiovisual. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará, 18 jan. 76.

Com esse intuito, portanto, de dar maior visibilidade aos produtores da “cultura popular cearense”, o primeiro *Caderno de Cultura* reuniu artigos sobre as expressões artístico-populares de Aracati. Escritos, somente, por Oswald Barroso e Edvar Costa⁵⁸, esses artigos abordaram a produção de artesanatos, como os de areia colorida em garrafa, os de renda de labirinto e os de palha, a execução do coco-de-praia e a vida do poeta jangadeiro José da Rocha Freire, popularmente conhecido como Zé Melancia. Visto que este artista havia falecido recentemente, em 1977, contando 68 anos de idade, o texto do *Caderno de Cultura* se tratava de mais uma homenagem póstuma. Antes disso, o primeiro volume da *Antologia da Literatura de Cordel*, é importante destacarmos, já havia sido todo dedicado à sua memória.

O artigo *Zé Melancia – Poeta Popular* foi escrito por Edvar Costa. Nele, o autor objetiva, ao retratar a vida do poeta, denunciar as dificuldades editoriais enfrentadas por este:

A disparidade entre o pouco publicado e a quantidade de poesias inéditas é de admirar e suscitar a indagação dos motivos pelos quais esse homem, alvo de tanta admiração, **matéria para tantos comentários em revistas, jornais e livros**, ultimamente **figurando até nos catálogos de promoção turística**, teve tão pouca oportunidade de divulgar e se beneficiar daquilo que motivou sua fama. (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 19, grifo nosso)

Essas dificuldades editoriais teriam sido ocasionadas, entre outras razões, pela distância do poeta em relação a Juazeiro do Norte, “maior pólo de cultura popular e de produção da poesia popular oral e escrita do Estado” (Ibid., p. 19), pela falta de dinheiro para as despesas e pelo desconhecimento dos esquemas de distribuição entre vendedores. Após a morte do poeta, o desrespeito de editoras aos seus direitos autorais, teria agravado o desamparo de sua família, que, sem nenhum tipo de herança, estaria sobrevivendo miseravelmente.

Filho do pescador Manoel da Rocha Freire e da labirinteira Rosa Nunes Carneiro, José da Rocha Freire, nascido, portanto, em um seio considerado eminentemente popular, é descrito como alguém que, desde a infância, apaixonou-se pela poesia. Decorando, a princípio, romances de feira, José rapidamente teria começado a produzir versos e a glosar motes, chegando, inclusive, a ser bastante procurado para desafios, por cantadores e repentistas. Para o *Caderno de Cultura*, Zé Melancia não faria parte, entretanto, de um cânone da literatura de cordel. A importância de sua poesia estaria, mais exatamente, no relato do cotidiano:

Zé Melancia **não está localizado na galeria dos gênios da poesia popular**. Não possui o estilo brilhante nem a profusão imagística do clássico Leandro [Gomes de Barros]. Tampouco é do seu feitio a desenfreada imaginação de um Zé Limeira. Sua poesia quase sempre **se liga aos acontecimentos banais de cada dia** e caracteriza-se

⁵⁸ José Edvar Costa de Araújo graduou-se em Letras, em 1982, pela Universidade Estadual do Ceará. Nas décadas seguintes, tornou-se mestre (1994) e doutor (2009) em Educação pela Universidade Federal do Ceará. Atualmente, é professor adjunto do curso de Pedagogia da Universidade Federal Vale do Acaraú – UVA/ Centro de Filosofia Letras e Educação. Dentre seus escritos, destacamos o livro *A Festa do Pau da Bandeira de Barbalha* (2018).

pela regularidade da composição. Ainda assim, e por certo devido a isso, Melancia ocupa posição destacada entre os mais importantes poetas populares.

Tal conceito se assenta sobre dois pilares: o largo período de tempo durante o qual sempre esteve o poeta em atividade e a amplitude do leque de temas abordados. [...] (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 20, grifo nosso)

De acordo com Bruna Paiva de Lucena (2010, p. 42), na diligência para a constituição de uma Literatura Brasileira, os cânones da literatura de cordel foram, em grande medida, definidos por grupos intelectuais, em trabalhos como os da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB). Sem motivos autoevidentes, portanto, poetas e poemas populares foram consagrados a partir das críticas literárias desses intelectuais, fundamentadas amiúde em parâmetros grafocêntricos e eruditos. Ao longo do século XX, os cordeis mais aclamados foram, comumente, aqueles que, de algum jeito, melhor teriam retratado o Brasil (Ibid., p. 43).

Dessa forma, Edvar Costa parece adotar ou instaurar algum cânone da literatura de cordel brasileira, no qual, aparentemente, Zé Melancia não teria lugar. O poeta não se encontraria “na galeria dos gênios da poesia popular”, provavelmente, por ter imprimido poucos, mas, certamente, por seus folhetos sobreporem uma função documental à de deleite estético. O Ceres, afinal, não reconheceu Melancia tão somente pelos aspectos artísticos, estilísticos, mas também pelo pretense valor de documento histórico de seus trabalhos poéticos.

Zé Melancia teria, por certo, habilidade para relatar a vida de sua comunidade, de sua gente. Nesse relato, ele revelaria, mais particularmente, os problemas sociais que prejudicariam as classes populares, a exemplo de desastres ambientais, como secas ou enchentes. Melancia, assim como outros poetas populares, seria, para o Ceres, uma espécie de jornalista a vivenciar e documentar o seu contexto histórico. De modo mais profundo, na verdade, seria, mesmo sem muita instrução escolar, um pensador da realidade com a qual estabelece contato:

Nesse mundo é importante verificar a atitude assumida pelo poeta ante o quadro social e humano de que fazia parte. **É observador e pensador das observações.** Por isso, de sua veia poética vertem descrições, comentários e interpretações da atividade humana nos mais variados aspectos. É interessante que um homem sem instrução metodizada tanto se interesse pelas atividades econômicas exercidas pelo homem de seu tempo e espaço [...] (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 20, grifo nosso)

Enquanto documentador de sua comunidade, é plausível depreendermos que Zé Melancia exerceria igualmente um papel de guardião da memória, conectando o presente ao passado, com vistas ao futuro. A sua poética, consubstancializada oral e graficamente, forneceria referências, conhecimentos, e orientaria as novas gerações perante os desafios do mundo moderno. Toda a identidade da comunidade, fundamentada por uma tradição, seria, com efeito, expressa e fortalecida pelos versos do poeta popular. Foi exatamente com essa

perspectiva que o Ceres qualificou os poemas e, de forma relativa, o próprio Melancia como um patrimônio cultural.

Nas primeiras apreciações a respeito de Zé Melancia, o Ceres demonstrou, novamente, uma compreensão, digamos, mais funcionalista quanto ao cordel. Por meio da escrita de Edvar Costa, o primeiro *Caderno de Cultura* (1979), em consonância com ideias já apresentadas no primeiro volume da *Antologia* (1978), compreendeu o cordel como um registro do meio popular, a refletir toda a vivacidade e atualidade do povo. No pensamento das chamadas novas esquerdas das décadas de 1970 e 1980, conforme analisamos no capítulo anterior, esse registro, tão fidedigno, posto que seria feito pelo próprio povo, serviria para contar outras versões da História, a partir do ponto de vista dos “de baixo”. O interesse pela literatura de cordel passava, por vezes, portanto, pela necessidade de revisar a historiografia oficial e, assim, reescrever a própria História.

Por essa lógica, o cordel seria também um meio de comunicação, eminentemente popular. Relutantes a noções culturais generalizantes, como a de “cultura nacional”, estimuladas pela massificação da indústria cultural, os novos grupos de esquerda vislumbraram no cordel a externalização de uma cultura alternativa. Essa cultura, concomitantemente regional e universal, seria contrária à padronização cultural imposta por um nacionalismo autoritário. Ao transmiti-la, o cordel ainda despertaria, entre as próprias classes populares, uma consciência política antagônica ao poder das classes mais altas da sociedade.

As concepções mais específicas de Edvar Costa, compartilhadas com outros membros do Ceres, podem ser melhor compreendidas se contextualizarmos sua formação, relacionada, inicialmente, a movimentos artísticos de esquerda, movimentos de instrumentalização política da arte, inspirados, em parte, na “geração 60”. No começo da década de 1970, Edvar integrou o já mencionado Grupo Independente de Teatro Amador (GRITA), do qual, segundo ele, em entrevista de 2017, proveio vários idealizadores do Ceres, a exemplo de Oswald Barroso⁵⁹. Funcionando, aproximadamente, entre 1973 e o final da década de 1980, o GRITA, acreditando na transformação da sociedade pela arte, propôs a montagem de peças teatrais, de vertente popular, que conscientizassem acerca de problemas das camadas mais pobres. Entre um ensaio e outro, o grupo teatral teria realizado reuniões para debater teorias acadêmicas acerca da “cultura popular”. Foram esses estudos, então, que, de maneira significativa, teriam influenciado o pensamento do jovem Edvar Costa:

Na verdade, eu tinha feito vestibular e não tinha passado, estava sem estudar e tinha me ligado a um grupo de teatro na cidade, que era o Grupo Independente de Teatro

⁵⁹ COSTA, Edvar. PIBIC: Depoimento. [24 mar. 2017]. Acervo – GEPPM/UFC.

Amador (GRITA), cuja pessoa assim, que era a liderança, que teve um papel enorme e morreu quando estava começando, inclusive, a ganhar uma dimensão nacional, era uma pessoa que teria sido uma figura, talvez, uma das maiores na cultura cearense, que era o José Carlos Mattos. Então, no GRITA, a proposta naquele momento, estou falando de 1972-1974, nesse período aí eu estava frequentando o GRITA, quando eu digo frequentando é que nós tínhamos ensaios todas as noites e parte dessas sessões eram pra discutir, ler, quer dizer, era uma universidade, um grupo de estudo. A proposta do José Carlos, naquele momento, era sair do teatro que era muito valorizado, o teatro clássico, e pensar em encenar obras, textos brasileiros e nordestinos, enfim, se voltar para a cultura nossa para entender o país, a sociedade, o papel do teatro e também do ponto de vista estético, como é que incorporaria, ele tinha uma experiência anterior de adaptações do *Pavão Misterioso*, que tinha sido um... tinha voltado para o teatro clássico e aí dava uma outra guinada.⁶⁰

Espelhando suas próprias aspirações políticas, o GRITA, associado aos crescentes movimentos sociais urbanos, orientou a sua organização, o seu “fazer teatral”, por princípios democráticos, em uma perceptível oposição ao autoritarismo ditatorial da época, conforme Moreira (2017, p. 3). Assim, as produções cênicas do grupo, autodeclaradas destoantes das de caráter mais mercadológico, permitiriam, por exemplo, a inclusão de atores não profissionais e proibiriam hierarquias entre seus membros. Por sua vez, as apresentações dessas produções ocorreriam em espaços públicos e se destinariam, sobretudo, às periferias da cidade de Fortaleza.

Esse ideal de igualdade, de democracia, cada vez mais apregoado, afinal, na cultura política das esquerdas brasileiras durante a distensão da Ditadura Civil-Militar, parece ser o mesmo que teria fundamentado as relações entre os integrantes do Ceres e os sujeitos da “cultura popular”, conforme evidencia o livro *Cultura Insubmissa* (1982), analisado no capítulo anterior. Enquanto intelectuais, os integrantes do Ceres intencionavam não sobrepujar, deturpar ou explorar os saberes e os sujeitos da “cultura popular”. A almejada paridade, entretanto, não impediu esses intelectuais, por exemplo, de opinarem discordantemente acerca de alguns aspectos da arte do povo, na intenção de articular uma cooperação entre classes.

Em um trecho do primeiro *Caderno de Cultura* (1979), em que o Ceres julga os trabalhos de artistas populares, Edvar Costa desaprova as interpretações de Zé Melancia concernentes aos problemas enfrentados pelas classes mais baixas. Quando não estaria ocupado com poemas de amor, com “trovas ingênuas”, Melancia, no papel de “repórter e comentarista” (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 21), estaria, de maneira equivocada, isto é, a partir de explicações sobrenaturais, versejando, por exemplo, sobre as estiagens ou as inundações entre o médio e o baixo Jaguaribe:

Essa vontade compulsão [de explicar a grande miséria social] se realizou, **muito embora de modo incorreto**. O poeta acabou sempre por **apelar para a fatalidade, as intervenções castigadoras da vontade divina, para as explicações de cunho**

⁶⁰ Ibid., p. 02.

moral repressivo. Preencheu temporariamente a lacuna, **sem entretanto descobrir a chave para a compreensão dos fatos** a toda hora presentes e como humanamente incompreensíveis. (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 20, grifo nosso)

Edvar Costa reprova não a religião como um todo, mas uma religiosidade de tendência conservadora, moralista, aparentemente averiguada em Zé Melancia. Nesse trecho, essa forma de religiosidade é caracterizada como uma espécie de entorpecente do povo, a justificar os problemas e as desigualdades sociais. Acreditando em uma ação revolucionária, na capacidade e no dever dos homens, sobretudo dos subalternos, de transformarem, com urgência, a realidade social, Edvar rejeita qualquer determinismo ou resignação religiosa. Melancia, enquanto pensador do meio popular, ainda precisaria, aparentemente, aprimorar sua percepção das relações sociais.

No capítulo anterior, ao falarmos sobre as representações do Caldeirão pelos trabalhos artísticos do GRITA, percebemos em Oswald Barroso e Rosenberg Cariry, intelectuais pertencentes também ao Nação Cariri, uma simpatia por uma religiosidade popular, que fugia da ordem do catolicismo oficial. Tocados pela Teologia da Libertação, os dois, ao reverenciarem essa religiosidade popular, demonstraram, por vezes, uma visão teológica da própria História (FONTELES, 2021, p. 108). Em suas interpretações, experiências como as do beato José Lourenço, marcadamente tradicionais, coletivas e fraternais, seriam gérmenes dos recentes sindicatos e movimentos sociais, organizações políticas que, em um futuro próximo, acabariam com o sistema dominante e trariam redenção para as classes populares.

Não obstante os equívocos apontados por Edvar Costa nas análises sociais de Zé Melancia, o *Caderno de Cultura* define como características principais do poeta a sua consciência de classe e atuação política junto aos pescadores de Canoa Quebrada, em Aracati. Ao longo de sua vida, Melancia se engajou nas lutas e auxiliou seus companheiros de profissão fundando entidades beneficentes e assumindo, por duas vezes, a presidência da Colônia de Pescadores. Todo esse envolvimento político é considerado, com efeito, o fator mais determinante de sua obra. As temáticas prevalentes em seus poemas se voltariam, justamente, para os “aspectos da atividade de pesca, da vida do pescador, para o que se passa cotidianamente numa aldeia de pescadores” (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 21).

Assim sendo, Zé Melancia corresponderia e serviria como um dos maiores exemplos para a concepção de cultura popular de Edvar Costa e de outros importantes integrantes do Ceres. Como vimos, essa cultura seria tradicional, mas também dinâmica, atual e politizada. Melancia, enquanto protetor e guia de sua comunidade, se coadunaria ao passado, ao guardar memórias, transmitir conhecimentos, definir a identidade de sua gente. Para além disso, entretanto, Melancia, envolvido com o presente, chamaria, de modo visionário, o povo

para o futuro, tempo em que os desmandos e as injustiças contra os pobres cessariam. Com esse chamado se identificariam alguns intelectuais, como os do Ceres, dispostos a se agregaram às classes populares e a lutarem também por uma transformação anticapitalista da sociedade.

Na guerra contra o sistema político dominante, os poemas de Zé Melancia seriam, como já dito, importantes ferramentas, visto que, enquanto jornais populares, eles conscientizariam o povo acerca de seus problemas sociais. Por essa lógica, renegando intervenções academicistas e acreditando no potencial da poesia para se atingir a mente e o coração das pessoas, os intelectuais do Ceres enxergaram Melancia como um sensibilizador, um mobilizador de sua gente. Na condição de poeta-jornalista, Melancia seria ainda um tradutor, a explicar e instruir sobre questões externas à sua comunidade, e não apenas internas.

A forma como o primeiro *Caderno de Cultura* molda o poeta Zé Melancia é bastante sintomática, portanto, do ideário e dos projetos das novas esquerdas da década de 1980 que visavam o protagonismo político popular. Essas esquerdas, vivenciando a distensão da Ditadura Civil-Militar, enchiam-se de esperança e apostavam na reconstrução da sociedade brasileira a partir dos crescentes movimentos sociais populares. Nesse processo, os grupos intelectuais, alguns engajados em partidos políticos, como o Partido dos Trabalhadores (PT), posicionaram-se de maneira menos pretensiosa ao lado das classes populares, na tentativa de evitar condutas populistas e dirigistas da década de 1960 (PERRUSO, 2008). Em 2017, ao rememorar sua atuação no Ceres, junto aos artistas populares, e reavaliar suas antigas concepções de “cultura popular”, Edvar Costa indica, contudo, a persistência de ideias e práticas que almejavam ser combatidas naquela época:

Então, pra mim, foi algo, uma oportunidade assim de desmitificar, né? Essa ideia que é muito forte, inclusive do grupo, do nosso grupo de teatro, da cultura popular como algo... Primeiro, que era algo que existia por si própria, né? Com uma grande autonomia, né? Pois então, eu comecei a pisar no chão, comecei a ver o que é essa história de cultura popular, de se fazer uma fé. Como se fosse uma coisa de outro mundo. Era uma fé pungente que falava de coisas terrenas iguais a isso. Então, pra mim, foi muito importante desse ponto de vista, né? Agora, no grupo de teatro, eu acho que não só nessa época, mas pude observar que, por exemplo, quando o Oswald Barroso e depois, anos depois, o Rosemberg passa por lá e eles vão ter uma parceria muito forte, né? Inclusive com a revista, né? A visão que nós, sobretudo a que adquirimos lá do grupo de teatro, da militância, era uma visão, do meu ponto de vista, uma visão bastante idealizada de cultura popular. O povo e a cultura popular. A ponto... Pra mim o máximo dessa idealização são textos que o Rosemberg vai escrever no Nação Cariri, né? Vendo a cultura popular como revolucionária, no sentido de através dela você fazer a revolução (risos). De conquistar o poder, né? Então, parece que, por um lado, isso animava todo mundo, sobretudo naquele ambiente que era extremamente sufocante, que sufocava, no ambiente da ditadura.⁶¹

⁶¹ COSTA, Edvar. PIBIC: Depoimento. [24 mar. 2017]. Acervo – GEPPM/UFC.

Para além de um motivo mais político-ideológico por parte de alguns membros do Ceres, acreditamos que, de resto, Zé Melancia teria sido destacado também em virtude dos interesses das políticas de turismo do Ceará. Isso porque, segundo Oliveira (p. 135-136), o setor turístico do estado, investindo, sobretudo a partir da década de 1970, na atração de viajantes para os litorais, propagandeou, cada vez mais, a chamada cultura cearense através da figura do jangadeiro. Dessa forma, sendo também um jangadeiro, o poeta Melancia serviu, possivelmente, como um atrativo, uma mostra da riqueza de Aracati, outra área litorânea bastante estimada pelo mapa turístico estadual.

Na enunciação da autoria de Zé Melancia, Edvar Costa, apesar de distinguir a sua individualidade criativa, representa-o como o porta-voz do povo. Para o integrante do Ceres, os trabalhos poéticos de Melancia seriam criados a partir de e expressariam as experiências e os conhecimentos do próprio povo. Nessa direção, o poeta popular de Aracati estaria subsumido à sua comunidade:

Convém ler o acervo poético de José Melancia com o rico documentário de um espaço e de uma época. E se sua poesia não reflete os mais legítimos interesses daquela gente que a inspirou, pelo menos essa gente sempre está colocada como personagem principal, como ator presente.

[...]

Para garantir a sobrevivência própria e da família, José Melancia sempre fez igual aos outros moradores de Canoa Quebrada. Enfrentou os perigos do mar, noite e dia. O que fez a diferença entre esse pescador e seus companheiros foi um certo interesse pela história do lugar, algumas iniciativas como a de fundar sociedades beneficentes e sobretudo os versos que gostava de fazer e onde falava daquele universo, dos gostos, das esperanças, dos costumes, de tudo afinal que vinha daquela gente. (CADERNO DE CULTURA, 1979, p. 22)

Para o Ceres, portanto, a poesia popular seria concebida por vates distinguíveis, mas, ainda assim, não se desprenderia de seu substrato coletivo. Essa poesia, diferentemente do que pensariam antigos folcloristas, mesmo ancorada na tradição, não deixaria de exprimir as marcas do tempo presente, pois seria composta a partir de demandas do seu contexto histórico. Seus versos, em defesa das causas populares, não seriam elaborados de maneira avulsa e irrefletida, mas sim com e para a consciência política do seu público leitor/ouvinte.

Ao escrever sobre a vida e a obra de Zé Melancia e denunciar as dificuldades editoriais que ele enfrentou, Edvar Costa demonstrou, afinal, preocupação com a transmissão dessa poesia popular. A preocupação, notemos, se justificaria pelas péssimas condições econômicas de poetas populares, que interromperiam a publicação de seus trabalhos poéticos, e não porque o cordel fosse uma arte ameaçada de extinção e Zé Melancia um dos seus últimos guardiões. Em seu parágrafo final, o integrante do Ceres saúda a solidariedade de amigos e

admiradores oferecida à família de Melancia e, ao alertar sobre a situação precária de tantos outros poetas, parece deixar um apelo para as instituições governamentais.

O artigo de Edvar Costa, escrito para o *Caderno de Cultura* (1979) do Ceres, não foi o primeiro trabalho a retratar a vida de José da Rocha Freire. Na verdade, esse texto surgiu na sequência de outros, que, igualmente, tomavam o poeta como uma personificação da cultura cearense. A principal referência, mesmo sem ter sido diretamente citada, foi o livro *Cantador, Musa e Viola* (1973), de Eduardo Campos⁶², conforme revela entrevista do próprio Edvar Costa. A propósito, a ausência de menção parece ter provocado aborrecimento em Campos, então secretário de Cultura do Ceará⁶³.

O livro de Eduardo Campos, explorando temas da literatura popular, tanto da prosa quanto da poesia, objetivava “contribuir para uma maior compreensão do folclore cearense” (CAMPOS, 1973, p 7). Em sua primeira parte, dedicada à poesia popular cearense, encontramos um texto sobre o “cantador da lagosta”, Zé Melancia. O epíteto, que vincula o poeta à arte da cantoria, remeteria, afinal, a outra de suas funções: a de historiador. Melancia, através dos seus poemas, registraria o modo de vida relacionado à pesca artesanal, atividade ameaçada, cada vez mais, pelo desenvolvimento da indústria pesqueira. Na escrita de Eduardo Campos, o poeta-pescador, assim como aquilo que documenta em seus versos, parece pertencer a um mundo antigo, em decadência.

De fato, logo no começo de seu texto, Eduardo Campos evoca a dualidade entre antigo e moderno, em que Zé Melancia se vincularia, principalmente, a tempos remotos. À maneira de folcloristas com perspectivas culturais mais tradicionalistas, portanto, Melancia é representado como um remanescente do passado, e seus poemas, ao retratarem os problemas de sua comunidade, seriam provas do seu descompasso com o presente. O tom saudosista da escrita de Campos é elevado ainda pela referência à debilitada saúde do poeta, a partir de versos em que o próprio artista assume, melancolicamente, seu abatimento físico. Em um mundo moderno, marcado pela urbanização, industrialização e globalização, Zé Melancia é associado, até mesmo por sua profissão de pescador, ao âmbito da natureza, ao mar, espaço onde parece refugiar-se (CAMPOS, 1973, p. 56).

⁶² Formado em Ciências Jurídicas e Sociais, pela Faculdade de Direito do Ceará, Manuel Eduardo Pinheiro Campos (1923-2007), mais conhecido entre os íntimos como Manuelito, possuiu uma carreira profissional bastante diversa, contribuindo, sobretudo, para o campo da Comunicação e o da Cultura do Ceará. Neste, Eduardo Campos, por exemplo, ajudou a fundar o Grupo Clã, em 1943; participou da Comissão Cearense de Folclore (CCF), a partir da década de 1950; integrou o Conselho Estadual de Cultura (CEC), em 1966; presidiu a Academia Cearense de Letras (ACL), entre 1965 e 1974; e chefiou a Secretaria de Cultura do Ceará (Secult), entre 1979 e 1982. No âmbito dos estudos folclóricos, Eduardo Campos produziu os livros *Estudos de Folclore Cearense* (1960), *Folclore do Nordeste* (1960), *Medicina Popular do Nordeste* (1967) e *Cantador, Musa e Viola* (1973).

⁶³ COSTA, Edvar. PIBIC: Depoimento. [24 mar. 2017]. Acervo – GEPPM/UFC.

Dentro de sua comunidade, Zé Melancia, além de produzir poemas, desempenharia a função de “conselheiro dos pobres”. Lidando, principalmente, com “problemas de ordem moral”, ele seria, mesmo sem uma educação formal, detentor de conhecimentos primordiais para o etos da comunidade:

José da Rocha Freire, líder da comunidade a que pertence, funciona também como conselheiro dos pobres. Tem a palavra ouvida em todas as ocasiões, principalmente quando existem problemas de ordem moral. É deficiente em estudos, mas inteligente. Escreve com dificuldade, mas se expressa firme. É curioso como, amiúde, está implorando a proteção dos deuses e das circunstâncias para escrever versos [...] (CAMPOS, 1973, p. 57-58)

Zé Melancia seria, portanto, uma espécie de sábio, assim como outros poetas populares da região Nordeste que, como demonstra a pesquisa de Arantes (1982, p. 39), cumpririam esse papel com base em conhecimentos da Bíblia ou de ciências ocultas. A liderança de Melancia seria exercida através de preceitos religiosos católicos, em razão dos quais assumiria um caráter político mais conservador. No texto de Eduardo Campos, o poeta é descrito, também, como um sujeito inconformado com a realidade social que vivenciava, entretanto, essa insatisfação, apresentada como característica marcante de sua obra poética, recairia, principalmente, sobre os costumes da modernidade, julgados desordeiros, a exemplo das novas modas de roupas, associadas ao comunismo (Ibid., p. 61)!

Nesse ponto, nos deparamos, então, com uma das principais discrepâncias entre os textos de Edvar Costa e Eduardo Campos, pois, enquanto este destacou o caráter conservador e moralista de Zé Melancia, chegando, inclusive, a demonstrar concordância com seus pensamentos, aquele, como vimos, criticou esse conservadorismo ligado a determinadas crenças religiosas. Edvar Costa, se apropriando da figura de Melancia para o campo da esquerda, apresentou-o como um artista popular envolvido com o tempo presente, comprometido com as lutas dos pescadores, seus companheiros. Com o poeta de Aracati, Edvar exemplificou, com efeito, a atualidade, o dinamismo e a politização do conceito de cultura popular dos idealizadores mais importantes do Ceres.

Em que pesem as divergências a respeito do poeta Zé Melancia, é possível identificarmos algumas consonâncias entre Eduardo Campos e Edvar Costa quanto a significação da literatura de cordel. Para Eduardo Campos, o cordel, cujas origens se remeteriam às cantorias do século XV, na Europa, representaria, também, uma antiga forma de diversão para pessoas com modos de vida tradicionais, marcados pela repetitividade, monotonia. O cordel, especialmente os “de acontecimentos”, que reverberam fatos do cotidiano, teriam, além disso, a importante função de informar e, por conseguinte, de instruir:

Não só o sentido mórbido pelas tragédias e dramas, mas a curiosidade natural por acontecimentos que surpreendem e quebram a rotina, certamente contribuem, de forma decisiva, para que o povo, em sua ingenuidade, recorra às narrações fantasiosas que um ou outro autor popular transfere para a literatura de cordel. A sede de notícias, a necessidade da informação, vem de séculos atrás, mas no verso popular dos folhetos vendidos à porta de mercados ou feiras, o homem do povo, não encontra apenas o ‘avvisis’, mas o cenário, a coloração, a ação do fato que repercute na comunidade. (CAMPOS, 1973, 67-68)

Por essa lógica, a função utilitarista dos folhetos antecederia, novamente, a de fruição estética. Esses folhetos, apesar de não serem produtos da crescente indústria cultural, se inspirariam e seriam semelhantes a jornais, noticiando, com informações pormenorizadas, assuntos de repercussão nacional ou internacional, assuntos que, enfim, despertassem interesse na comunidade, como aqueles sobre esporte, religiosidade, crimes, tragédias naturais ou política (Ibid., p. 68). Ao poeta popular seria permitido, aparentemente, tratar de qualquer assunto, como se as peias de qualquer censura não o atrapalhassem.

O poeta, qualificado como historiador, teria um compromisso de registrar, fidedignamente, a realidade. Com efeito, para Eduardo Campos, a “autenticidade” do verzejador estaria relacionada à sua capacidade de compilar informações verdadeiras e, assim, com o poder de suas palavras, evocar, presentificar, fazer sentir o contexto social descrito (Ibid., p. 70). À diferença de jornalistas convencionais, entretanto, o poeta sempre colocaria suas opiniões em seus relatos, o que demonstraria, afinal, seu interesse em se posicionar sobre os problemas da atualidade (Ibid., p. 72).

O caráter noticioso, documental, da literatura de cordel seria, talvez, o que Eduardo Campos compreendia como a “funcionalidade” da Cultura, sem a qual as manifestações desta não conseguiriam se manter ou se recriar. Em 1980, na *Revista Aspectos*, editada pela Secretaria de Cultura e Desporto do Ceará, Campos definiu sua concepção de Cultura da seguinte forma:

A Cultura obedece a um processo constante de elaboração. Nunca se dá por satisfeita quanto ao que propõe. Está sempre em gestação; e móvel, isto é, tem movimento, alcança a todos, até acabar por constituir-se patrimônio que, em certo momento, define uma comunidade, um povo, fazendo-o distinto ou diferente dos outros. (CAMPOS, 1980, p. 10)

Embora se renovassem, as manifestações dessa Cultura, sobretudo as folclóricas, estariam ainda vulneráveis a “influências negativas” (Ibid., p. 10). Demonstrando, assim, uma perspectiva cultural essencialista, o autor identificou, em seu contexto histórico, as maiores ameaças à identidade cearense: os meios de comunicação. A sua escrita, com o objetivo de orientar as políticas culturais dos municípios cearenses, clamou, afinal, contra a perda das tradições.

Pois bem, é esta uma hora de responsabilidade; melhor poderíamos dizer, de atitude responsável em face de confrontos e alternativas [culturais] que não só as sociedades interioranas, mas as metropolizadas, do litoral (analisadas sob perspectiva também

geográfica), sofrem, ou começam a sofrer, ante o impacto dos meios de comunicação, paradoxalmente abençoados e satânicos, ajudando o mundo a cultivar a mesma gramática do imediatismo, pondo-nos o conhecimento, o progresso, os prazeres, a uso generalizante, comum a todos, do mesmo modo que a muitos ou a quase todos, falam por uma só mão de direção, mandando-lhes mensagens que não ajudam a particularizar nossa maneira de ser, de existir, mas que a comprometem pela falta de reciprocidade da outra mão de direção, de comunicação -, para o envio de nossa mensagem. (CAMPOS, 1980, p. 11)

Baseado em análises do livro *Cultura de Massas no Século XX*, de Edgar Morin, Eduardo Campos afirma que, no presente, antigas matrizes culturais estariam se deteriorando, gerando, dessa forma, um caos na sociedade. Idealizando e enaltecendo um determinado passado, Campos relata uma situação social em que as coletividades, sem cultivar memórias, sejam familiares ou aquelas relacionadas a grandes heróis e acontecimentos históricos, viveriam inseguras e desorientadas em meio a celeridade e a efemeridade do mundo moderno. Nesse contexto, os elementos folclóricos, considerados as expressões mais autênticas do passado, estariam morrendo, vitimados por modismos da indústria cultural (Ibid., p. 13-14).

Como fator agravante desse problema, o da perda de referências do passado, Eduardo Campos acusou o êxodo rural enfrentado na época, provocado pela seca mais recente a assolar o interior do Ceará, iniciada em 1978:

Em face dessa contingência, surgente e inquietadora, temos de necessariamente ter em conta que, toda vez que o homem hinterlândico migra para o urbano das grandes cidades, **deixa de ser causa e efeito do fenômeno cultural em seu próprio meio ambiente**. E, por igual, seu cenário, sua amplitude ecológica, suas aspirações, sua mítica, suas artes, sua fé, **tudo isso se exaure de seu pensamento**, não se perdendo apenas a essas horas o espectador, mas o próprio “artista”; o seu principal animador. (CAMPOS, 1980, p. 11-12, grifo nosso)

Dessa forma, o sertanejo, inserido, de fato, em seu “meio cultural”, o sertão, seria a fonte da cultura mais legítima, assim como o foi, tantas vezes, em outros textos, de outros autores, a pensarem as identidades regional e nacional. Esse sertanejo, ao ser expulso de sua terra pela seca e migrar para as grandes cidades à procura de melhores condições de vida, abandonaria suas práticas culturais tradicionais e, ingênuo, indefeso e inconsciente, sucumbiria aos meios modernos de comunicação, tornando-se um mero espectador de culturas alheias (Ibid., p. 15).

De questões socioeconômicas, suscitadas pela estiagem e o crescimento da população urbana, Eduardo Campos acalorou, portanto, mais uma vez, durante o século XX, os debates sobre a cultura brasileira. Em seu texto, o autor critica aqueles que se preocupariam e se compadeceriam apenas com os problemas materiais dos imigrantes rurais, defendendo, inclusive, revoluções e reformas agrárias, sem, contudo, se atentarem para a perda dos rudimentos culturais destes sujeitos:

Procuram todos tratar o homem, mas é ao seu corpo que buscam. E lhe dão alimento, oportunidades de trabalho e até educação, possivelmente. **Mas nada disso é pertinente, próprio ao espírito dos que assim se vão ancorar nas grandes cidades, onde não mais terão direito ao desfrute, ao uso dos seus elementos constitutivos, do lúdico, do fantástico, do místico, do trágico, coordenadas naturais de sua maneira de viver, e dali por diante terrivelmente ameaçada.** (CAMPOS, 1980, p. 13, grifo nosso)

Sem sugerir nenhuma medida econômica, Eduardo Campos indicou, então, que, idealmente, para solucionar o problema migratório e o da conseqüente perda da tradição cultural, seria necessário “não deixar escapar o homem ao seu meio cultural” (Ibid., p. 15). Ainda assim, caso não se impedisse o deslocamento desse homem interiorano, seria crucial, de antemão, fortificar sua identidade cultural contra as alienações do meio urbano. Nesse sentido, caberia aos governos municipais cearenses, por intermédio, sobretudo, de seus setores educacionais, “sublinhar os fundamentos da cultura nordestina, particularmente a do Ceará” (Ibid., p. 17).

A proposta de Eduardo Campos, enquanto secretário estadual de Cultura, seria, afinal, um levantamento “da disponibilidade de entretenimentos tradicionais, cívicos e folclóricos” (Ibid., p. 17) para seu posterior revigoramento, através, por exemplo, da promoção de eventos e exposições. Nessas ações, um importante papel estaria reservado aos produtores de algumas manifestações culturais tradicionais, considerados “mestres”:

Incentive-se os possíveis orientadores ou “mestres” dessas apresentações ou folguedos, a se organizarem sob estímulo da credibilidade municipal. Por emulação, efetivar nas escolas a exibição de reuniões festivas, de caráter regional, e que não lhes falte a culinária típica, - comidas e bebidas de vigir (sic) popular; e guloseimas decorrentes do milho, da farinha de mandioca, e bebidas obtidas de frutas da região, e o próprio aluá. (CAMPOS, 1980, p. 17)

Mais do que verificar a constituição da autoria de José da Rocha Freire analisando, estritamente, a forma e o conteúdo de sua obra poética, investigamos a moldagem dessa autoria a partir de suas diferentes apropriações, incitadas por diferentes razões políticas, em uma historiografia da chamada literatura popular cearense. Nisso, constatamos, portanto, representações bastante discrepantes da autoria, e também da mestria, do poeta Zé Melancia entre alguns integrantes do Ceres e Eduardo Campos, tomado aqui, antes de tudo, como um dos representantes da Comissão Cearense de Folclore (CCF). Mesmo estando sob comando da Secretaria de Eduardo Campos, entre 1979 e 1982, período de lançamento, justamente, da primeira edição do *Caderno de Cultura*, o Ceres, de fato, apresentou visões bastante conflitantes.

Conforme analisamos acima, Eduardo Campos, a partir de concepções culturais mais tradicionalistas, e por que não dizer mais elitistas, apresentou Zé Melancia, notadamente, como o reprodutor oral de uma arte poética surgida, em um tempo e espaço longínquos, coletiva

e espontaneamente. Estando essa arte em declínio, ameaçada pelo passar do tempo, um tempo compreendido como linear, destrutivo e homogeneizador, Melancia seria, ainda, seu guardião. Dentro de sua comunidade, o poeta, ao registrar, por meio dos seus versos, a vida cotidiana, especialmente a atividade pesqueira, desempenharia a função de historiador, no sentido de armazenar memórias. Zé Melancia, dotado dos mais nobres valores, advindos do passado, orientaria seu povo contra os males da modernidade.

Sem desejarmos estabelecer qualquer tipo de maniqueísmo, ou até mesmo de evolucionismo, percebemos que, por sua vez, alguns integrantes do Ceres, a exemplo de Oswald Barroso e Edvar Costa, a partir de perspectivas culturais mais congruentes com as atualizações do campo antropológico, reelaboraram as representações de Eduardo Campos a respeito de José da Rocha Freire. Como vimos, o *Caderno de Cultura* deu maior destaque à autoria, isto é, à criatividade individual de Zé Melancia, ao apresentá-lo, inclusive, não apenas como cantador, mas como cordelista. O poeta seria, sim, o continuador de uma arte tradicional, mas que, nem por isso, deixaria de se renovar.

O cordel, para o Ceres, seria útil no tempo presente: informaria, tal qual um jornal, as classes populares acerca dos problemas sociais do Brasil. Dessa forma, enquanto cordelista, Melancia atuaria como um intérprete do mundo moderno e um conscientizador, um mobilizador contra as injustiças do sistema capitalista. Em uma perspectiva temporal bastante distinta da de Eduardo Campos, portanto, o poeta, sem deixar de se referenciar no passado, convocaria o seu povo para agir e construir um futuro de bonanças. De toda forma, parece haver uma insatisfação com o presente e uma aposta no retorno ou na chegada de um outro tempo.

Os jovens pesquisadores do Ceres, ao salientarem a autoria, o processo criativo, do cordel e, em geral, das manifestações artístico-populares, demonstraram a mesma tendência de intelectuais e militantes de esquerda que, a partir de mudanças no campo das ciências sociais, durante as décadas de 1970 e 1980, se preocuparam, de forma mais acentuada, com as singularidades, as subjetividades das classes populares (PERRUSO, 2008, p. 38). Esses sujeitos, repensando as suas próprias estratégias de luta política em prol de um Estado democrático, valorizaram, cada vez mais, os “saberes populares”, sobretudo aqueles emanados pelos novos movimentos sociais e sindicais.

Nesse contexto, os “saberes populares”, compreendidos, na maioria das vezes, como “conhecimentos tradicionais”, perfaziam ainda as expressões culturais que, paulatinamente, passaram a ser qualificadas como e ampliaram o conceito de patrimônio cultural do Brasil. Conforme já discorremos, as políticas patrimoniais brasileiras, em suas primeiras décadas, privilegiaram manifestações culturais materiais, alusivas, principalmente,

ao passado europeu e colonialista da nação. A partir da segunda metade do século XX, entretanto, a nossa categoria de patrimônio passou, aos poucos, a englobar manifestações culturais classificadas, até então, marcadamente, como folclóricas, manifestações culturais intangíveis, concernentes à história de grupos étnicos e populares marginalizados. Um dos marcos dessa mudança foi a Constituição de 1988, com seus artigos 215 e 216.

A preservação desse “novo patrimônio” brasileiro, instituída, de fato, somente no ano de 2000, foi motivada, de modo similar, por uma “retórica da perda”, como diria José Reginaldo Gonçalves (2002). A crença de que elementos da modernidade, a exemplo dos meios de comunicação, ameaçavam formas de vida tradicionais e, por conseguinte, os próprios “conhecimentos tradicionais”, fizeram com que estes fossem submetidos a registros e inventários. Em âmbito internacional, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), através da *Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular*, de 1989, seguiu na mesma direção:

A conservação se refere à proteção das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular e de seus portadores, segundo o entendimento de que **cada povo tem direitos sobre sua cultura** e de que sua adesão a essa cultura pode perder o vigor sob a **influência da cultura industrializada difundida pelos meios de comunicação de massa**. Por isso é necessário adotar medidas para **garantir o estado e o apoio econômico das tradições** vinculadas à cultura tradicional e popular, tanto no interior das comunidades que as produzem quanto fora delas. (UNESCO, 1989, p. 4)

O cuidado com essas manifestações culturais implicava o discernimento de que eram realizadas por pessoas, detentoras dos “conhecimentos tradicionais”. No Brasil, durante as décadas de 1970 e 1980, essas pessoas, individual ou coletivamente, passaram, pouco a pouco, a ser, por si, alvos de proteção, inclusive financeiramente. Não à toa, em seus trabalhos, o Ceres se preocupou também com as condições socioeconômicas dos artistas populares cearenses. Esses sujeitos começavam, afinal, a se transformar no que, apenas no decorrer dos anos 2000, as leis de preservação do patrimônio imaterial brasileiro definiram como “mestres da cultura popular”, “tesouros humanos vivos”, etc. Ao menos desde a década de 1950, no entanto, vários países orientais, notadamente o Japão, já possuíam instrumentos governamentais de reconhecimento e preservação de saberes tradicionais de suma importância para suas culturas, portados por determinados indivíduos ou grupos.

A patrimonialização dos “conhecimentos tradicionais” se fundamentou e corroborou os “direitos coletivos” das “populações tradicionais”, de acordo com Regina Abreu (2013, p. 20). A gradativa admissão desses direitos, refletida, inclusive, na esfera jurídica, pretendia reparar e combater as desigualdades entre os grupos socialmente marginalizados e os historicamente privilegiados do Brasil. Tratando-se dos direitos culturais, a valorização das

manifestações tradicionais de grupos específicos, sejam étnicos ou populares, contribuiu para fissurar a ideia, bastante generalizante, de identidade nacional brasileira, imposta desde a formação do Estado moderno brasileiro.

Dentre os principais direitos defendidos pelas “comunidades tradicionais” encontrava-se ainda o de direito autoral. A partir da década de 1980, ainda conforme Abreu (2013, p. 12), os “conhecimentos tradicionais” tornaram-se, cada vez mais, objetos de disputas de interesses comerciais, passando, então, entre várias dificuldades, a ter sua propriedade intelectual normatizada por agências nacionais e internacionais, a exemplo da UNESCO e da Organização Mundial do Comércio (OMC). O motivo dessas disputas comerciais foi, principalmente, a obtenção dos recursos genéticos de determinados países, recursos relacionados, muitas vezes, a saberes de grupos étnicos tradicionais. A regulamentação da propriedade intelectual dos “conhecimentos tradicionais” tornou-se, portanto, uma preocupação maior e foi engendrada, durante as últimas décadas, devido à sua exploração pela indústria farmacêutica, por exemplo, e a reivindicações pela conservação ambiental no mundo.

No Brasil, ao longo da década de 2000, segundo Carla Belas (2016), a salvaguarda de expressões artísticas tradicionais recorreu bastante a esse arcabouço legal proveniente das ações de proteção à biodiversidade global, ainda que alcançando resultados limitados, visto que ele, desde o princípio, ao arriscar transpor a lógica da propriedade intelectual de “conhecimentos científicos” para a de “conhecimentos tradicionais” gerou grandes impasses. Com efeito, a própria discussão a respeito do que seja “ciência” foi reacendida. O “conhecimento científico”, pretensamente universal, mas, afinal, hegemônico, caracterizado pela ideia de novidade, originalidade e titularidade, dissociava-se do caráter local, ancestral, sensorial e, às vezes, coletivo dos “conhecimentos tradicionais”.

Acompanhando as vicissitudes de toda essa conjuntura, as ciências sociais se renovaram e passaram a refletir também sobre o papel dos agentes populares, nomeados, comumente, de “mestres da cultura popular”, na constituição do chamado patrimônio cultural imaterial. Em artigo de 2007, intitulado *Melancia e Expedito: Cordel na Fala e na Escrita*, a linguista Martine Kunz, utilizando publicações e entrevistas do Ceres, rememora e reanalisa a atuação de Zé Melancia, o “poeta das dunas”. Para a autora, a chave de compreensão dos trabalhos poéticos de Melancia seria, de modo geral, a consideração de sua essência eminentemente coletiva:

O coletivo suplanta o individual. A manifestação alheia é presente na obra única que, por sua vez, passa do plano pessoal ao coletivo, pelo seu poder de comunicação. Obra, público e autor ficam envoltos no mesmo processo de circulação literária. Nem um nem outro poeta usava esta designação como enfeite ou insígnia honorífica.; eles

sabiam que não se tratava de negócio ou adorno; era mais; era o sentido da vida, o sentido da vida em uma determinada sociedade. (KUNZ, 2007, 77-78)

Kunz renova, assim, instigada, inclusive, por diálogos informais com Gilmar de Carvalho, algumas perspectivas de análise já, relativamente, preconizadas pelo Ceres. Para ela, Melancia, até mesmo devido às suas dificuldades para imprimir folhetos, versejou, especialmente, através da palavra oral, o que fez dele um exímio memorizador e guardião de histórias da sua comunidade. Sendo discípulo de um violeiro, chamado Raimundo Lopes da Rocha, também de Aracati, o poeta, mesmo em seus cordeis, de fato, criou uma escrita inspirada na cantoria, uma escrita que, por vezes, fugia das métricas determinadas pelo meio cordelístico (Ibid., 84).

Melancia, tão unido à sua comunidade, e mesmo à natureza de Canoa Quebrada, é descrito, novamente, como um historiador e seus poemas como documentos a revelar micro-histórias, versões não oficiais da História, sobretudo o penoso cotidiano da pescaria artesanal. Para a pesquisadora, ainda que tivesse essa importante função documental, a obra de Melancia não perderia seu valor artístico-literário, valor reconhecido, afinal, pelo seu próprio povo. Este, ao enxergar sua realidade social nos versos do poeta, sentiria o prazer, o impacto emocional que a arte proporciona (Ibid., 86). Em conclusão, Kunz acredita que Zé Melancia seria, afinal, um intelectual, não ao modo convencional do Ocidente, mas sim um em que o individual e o coletivo, bem como a oralidade e a escrita, não se distinguiriam (Ibid., 88).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Centro de Referência Cultural do Ceará (Ceres) surgiu, portanto, em meio à longa trajetória do campo de estudos folclóricos do Brasil, na qual a chamada cultura popular, apropriada por determinados projetos políticos, passou por diferentes significações. Os trabalhos do Ceres, como vimos, aderiu às novas concepções e abordagens culturais da Antropologia, mais focadas na compreensão de uma cultura a partir do pensamento de seus próprios produtores, considerados, então, modernos, autônomos, dinâmicos e interculturais. Essa adesão às novas concepções culturais antropológicas contrapunha-se, notadamente, àquelas tachadas de “folclóricas”, em que os sujeitos da cultura popular seriam interpretados como primitivos, ingênuos, exóticos e parados no tempo.

Apesar do desejo de distinção, o Ceres pôs em prática, afinal, uma pesquisa sobre o Ceará baseada na tradição do campo folclórico. Alarmando o fim da cultura popular diante

da modernidade, seus intelectuais, a partir do Projeto Artesanato e do Projeto Literatura de Cordel, percorreram o litoral e o interior do Ceará e registraram as manifestações artístico-populares cearenses. No cerne dessa ação, existia mais um projeto identitário regionalista, que pretendia salvar a cultura cearense através da recolha completa de manifestações que melhor a representassem. Os intelectuais do Ceres, ainda que aí possuíssem a intenção de objetividade e imparcialidade, agiram, por certo, a partir de seleções, exclusões, valorações e hierarquizações.

Foi nesse sentido que a *Antologia da Literatura de Cordel* foi lançada, uma das obras mais ambiciosas do programa de publicações do Ceres. Na esteira de coleções como as da Casa de Rui Barbosa, a *Antologia* se propôs a representar e salvaguardar a cultura cearense/nordestina a partir da seleção de poemas populares, manifestações literárias que melhor expressariam o pensamento do povo. Ao apresentar poemas com determinadas temáticas, como a seca, o cangaço, o messianismo e até mesmo de crítica social, o Ceres reconstruiu memórias e imagens acerca do território cearense/nordestino.

Além de interesses eminentemente simbólicos, que culminavam em interesses políticos, o Ceres atendia a demandas de políticas econômicas que, desde a década de 1960, exploravam o potencial financeiro do meio cultural do país (NOGUEIRA, 2020, p. 7). Dessa forma, ao pesquisar o processo de produção das manifestações artísticas populares, o Ceres, além de assimilar os significados atribuídos pelos próprios artistas populares, pretendia possibilitar seu investimento financeiro por parte do governo estadual. Produtos como o artesanato, e até mesmo a literatura de cordel, foram inseridos em um circuito comercial mais amplo, como o do crescente turismo cultural.

Em sua atuação, os principais integrantes do Ceres, tais como Oswald Barroso e Rosemberg Cariry, assemelharam-se bastante às chamadas novas esquerdas intelectuais, surgidas no final da década de 1970. A partir da eleição de novos objetos de estudo dentro das ciências humanas e sociais, esse novo grupo passara a pesquisar a ação política das classes populares, dos subalternizados, através, principalmente, da reorganização dos movimentos sociais da época. Distanciando-se, entretanto, de antigas abordagens universalistas, que primavam pela aplicação de ideias preconcebidas, suas pesquisas procuravam compreender a subjetividade dos sujeitos e as circunstâncias sociais específicas dos movimentos políticos investigados.

A mudança do objeto e dos métodos de estudo pressupôs, assim, uma nova concepção e conduta intelectual, que afetava, inclusive, a sua forma de engajamento político junto às classes populares. De fato, criticando os antigos militantes do Partido Comunista Brasileiro, acusados de serem populistas, dogmáticos, a nova esquerda defendia uma

aproximação menos pretensiosa e mais horizontal, em que o intelectual não se colocasse como guia das lutas populares. Nesse contexto, o que mudava, afinal, era a própria concepção de povo, visto de forma mais autônoma e até mesmo mais diversa diante de suas novas mobilizações por direitos no período final da Ditadura Civil-Militar.

Em duas obras, mais especificamente, pudemos constatar essa mudança de postura intelectual por parte do Ceres: na primeira edição do *Caderno de Cultura* (1979) e no caderno *Literatura Popular em Questão* (1982). Na primeira, em texto escrito por Edvar Costa, examinamos a caracterização da vida e da obra do poeta Zé Melancia, da cidade de Aracati. O artista popular foi caracterizado, antes de tudo, como um guardião das memórias de sua comunidade pesqueira, mas também como um sujeito politicamente engajado e detentor de um conhecimento especial. Tal percepção se diferenciou bastante da do folclorista Eduardo Campos, que descrevera Melancia, notadamente, como um sujeito rudimentar, excêntrico, supersticioso, conservador e moralista.

O Ceres vislumbrava, cada vez mais, os artistas populares como sujeitos detentores de um conhecimento tão importante quanto ou até mesmo mais importante do que o de intelectuais acerca da cultura popular. Foi nesse sentido que a primeira mesa-redonda do *II Ciclo da Literatura de Cordel* (1981), registrada pela segunda obra a qual nos referimos, colocou, lado a lado, poetas e intelectuais para discutir a situação e os problemas contemporâneos da produção cordelística. Verificava-se um momento em que parte do meio universitário abria-se para o saber popular tradicional, fundamentado não na escrita, em formulações teóricas, mas na experiência, na oralidade.

A pesquisa aqui desenvolvida buscou, portanto, contribuir para a compreensão da constituição do campo de estudos sobre a cultura popular cearense, após ter analisado, mais especificamente, como este incorporou concepções culturais antropológicas durante a segunda metade do século XX. De modo subjacente, sua relevância encontra-se na possibilidade de conhecermos melhor a formação intelectual e profissional de antigos integrantes do Ceres, sujeitos que, ainda hoje, alimentam o campo de estudos sobre a cultura popular cearense e possuem grande influência no meio artístico-cultural do Ceará. Tendo como base, justamente, a experiência do Ceres, Oswald Barroso, por exemplo, passou a se dedicar ao Reisado; Edvar Costa, à Festa do Pau da Bandeira; Otávio Menezes e Gilmar de Carvalho, à Literatura de Cordel.

Atentos à atuação desses intelectuais, intencionamos ainda contribuir para uma apreensão mais aprofundada das políticas de preservação do que, hoje, chamamos de patrimônio cultural imaterial do Ceará, visto que alguns deles colaboraram, decisivamente, para

sua formulação. Na verdade, não apenas colaboraram para a formulação dessas políticas patrimoniais, como também influíram na definição das manifestações culturais que seriam contempladas por elas. No começo do século XXI, o Ceará foi pioneiro na criação de uma lei que protegia os detentores de saberes populares tradicionais: a Lei nº 13.351, denominada de *Lei Mestres da Cultura Tradicional Popular*.

Criada em 27 de agosto de 2003, a lei surgiu no rastro do Decreto nº 3.551/2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial. Dentre seus objetivos, havia os de identificação, subvenção e divulgação das manifestações artístico-culturais dos chamados “mestres da cultura popular”, consideradas símbolos autênticos da cultura cearense. Com a ampliação proposta pela Lei 13.842, de 27 de novembro de 2006, grupos e coletivos populares, e não mais apenas indivíduos, passaram a ser alvo de proteção por parte do governo estadual:

Poderão ser reconhecidos como Tesouros Vivos da Cultura as pessoas naturais, os grupos e as coletividades dotados de conhecimentos e técnicas de atividades culturais cuja produção, preservação e transmissão sejam consideradas, pelos órgãos indicados nesta Lei, representativas de elevado grau de maestria, constituindo importante referencial da Cultura Cearense. (CEARÁ, 2006)

Os fundamentos dessa política remontam, assim, aos projetos do Ceres, quando, cada vez mais, se considerava alguns sujeitos populares como detentores de um conhecimento especial, do tipo tradicional, de cuja salvaguarda dependeria a própria cultura cearense. O Ceres, no final da década de 1970, já demonstrava uma preocupação com as condições socioeconômicas dos artistas populares, por entender que, sem recursos financeiros, todo o processo criativo da arte popular estaria prejudicado. Previsto na época pelo governo estadual, o investimento na produção das manifestações artístico-populares representaria, afinal, uma medida de preservação de um patrimônio cultural do Ceará.

Em seus métodos de preservação cultural, as atuais políticas patrimoniais do Ceará são antecedidas ainda pelos trabalhos do Ceres de registro das expressões populares cearenses. Esse registro, já realizado também através de suportes audiovisuais, objetivava guardar manifestações culturais compreendidas como mutáveis ao longo do tempo. Dessa forma, portanto, a técnica de preservação do órgão se diferenciava da do tombamento, utilizada, notadamente, em patrimônios de natureza material. É importante percebermos, além do mais, que as concepções culturais antropológicas dos registros do Ceres estão ainda hoje presentes na salvaguarda do patrimônio imaterial do Ceará.

Os projetos do Ceres representaram um esforço de reparação social para grupos historicamente renegados, ao reconhecerem, registraram e divulgarem manifestações artístico-

culturais de pessoas negras, indígenas, populares. Na definição da nossa identidade nacional de hoje, essa perspectiva ainda se encontra na escolha dos patrimônios imateriais brasileiros. Em um contexto político, entretanto, de desmonte das políticas públicas de valorização da cultura dos grupos marginalizados do Brasil, a atuação dos intelectuais do Ceres nos lembra da importância da diversidade cultural.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. **Histórias de Cordeis e Folhetos**. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.

ABREU, Martha. **Cultura popular**: um conceito e várias histórias. *In*: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (org.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 83-102.

ABREU, Regina. **A Memoração da Prática Antropológica no Campo Patrimonial Brasileiro**: Articulando Passados e Futuros. *In*: *Patrimônios e Museus: Inventando Futuros*. Brasília, DF: ABA Publicações, 2022.

ABREU, Regina. Os Embates em Torno da Categoria Conhecimento Tradicional e o Tema dos Direitos Coletivos. **Vivencia** (UFRN), v. 1, n.42, p. 11-25, 2013.

ABREU, Regina. **Patrimonialização das Diferenças e os Novos Sujeitos de Direito Coletivo no Brasil**. *In*: TARDY, C. (org.); DODEBEI, Vera (org.). *Memória e novos patrimônios*. 1. ed. Marseille: OpenEdition Press, 2015. v. 1, p. 67-93. 2015

ABREU, Regina. **Tesouros Humanos Vivos ou Quando as Pessoas Transformam-se em Patrimônio Cultural** - Notas Sobre a Experiência Francesa de Distinção do Mestre da Arte. *In*: Abreu, Regina; Chagas, Mario. (org.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ed. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2009, v. 1, p. 81-94.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 3. ed. Recife, PE: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, São Paulo, SP: Cortez, 2006. 338p.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **“O Morto Vestido Para Um Ato Inaugural”** – Procedimentos e Práticas dos Estudos de Folclore e de Cultura Popular. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Feira dos Mitos - A Fabricação do Folclore e da Cultura Popular (Nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

ALEGRE, Sylvia Porto. *Cultura de Massa e Cultura Popular – Questões Metodológicas*. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, vol. 8, nº. 1 e 2, 1977.

ALMEIDA, Renato. **Manual de Coleta Folclórica**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

ANTOLOGIA da Literatura de Cordel. Fortaleza: SECULT. Volume I, 1978. 269p.

ANTOLOGIA da Literatura de Cordel. Fortaleza: SECULT. Volume II, 1980.

ARANTES, A. A. **O Trabalho e a Fala**. 1. ed. São Paulo e Campinas: Kairós/FUNCAMP, 1982. 191p.

ARAÚJO SÁ, A. F. de. O Cangaço e a Literatura Popular em Versos: a Tradição na Pós-Modernidade. *Artcultura*, vol. 22, n 41, 2020, p. 148-163.

BARBALHO, Alexandre. **Relações Entre Estado e Cultura no Brasil**. Ijuí, RS: UNIJUI, 1998. 224p.

BARROS, Ewerton Wirley Silva. **Nos Enredos do Folclore: Luís da Câmara Cascudo no Movimento Folclórico Brasileiro (1939-1963)**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2018.

BARROSO, Oswald. Cordel: Novos Problemas e Velhos Preconceitos. **Jornal O Povo**, Fortaleza, jul. 1983.

BELAS, Carla A. **Propriedade Intelectual**. In: GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 2. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2016.

BELTRÃO, Luiz. **Comunicação e Folclore: Um Estudo dos Agentes e dos Meios Populares de Informação de Fatos e Expressões de Idéias**. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

BESERRA, Concy. Oswald Lança em Livro Outra Versão da História do Ceará. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 21 nov. 1986.

BEZERRA, Cícera Patrícia Alcântara. **Um Celeiro de (Re)Encenações: Cartografias e Arquiteturas de um Cariri Folclórico no Sul Cearense (1950-1970)**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2017.

BEZERRA, Jocastra Holanda. **O Popular e a Política Cultural no Brasil Contemporâneo**. Fortaleza: Premium, 2018. 189p.

BRASIL. **Conclusões do Encontro de Secretários de Cultura**. Brasília: MEC, 1976.

BRASIL. **Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. **Diretrizes para Operacionalização da Política Cultural do MEC**. MEC, 1981.

BRASIL. **III Plano Setorial de Cultura, Educação e Desporto**. MEC, 1980.

BRASIL. **Política Nacional de Cultura**. Brasília: MEC, 1975.

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

CADERNO de Cultura. Fortaleza: SECULT. Ano I, 1979.

CADERNO de Cultura. Fortaleza: SECULT. Ano II, 1987.

CADERNO de Cultura. Fortaleza: SECULT. Ano III, 1989.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009. 141 p.

CAMPO, Yussef Daibert Salomão de. A Constituinte e a Constituição como Instâncias do Patrimônio Cultural. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, vol. 24, nº 2, 2018.

CAMPOS, Eduardo. **Cantador, Musa e Viola**. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL, 1973.

CAMPOS, Eduardo. **Cultura: Definição, Problemática e Proposta Para Sua Vigência Municipal**. Revista Aspectos, Fortaleza, nº 18, p. 09-19, 1980.

CAMPOS, Renato Carneiro. **Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste**. Recife: MEC, INEP, Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1959.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2011.

CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. 1. ed. 2 reimp. – São Paulo: Contexto, 2014.

CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. **Cultura Insubmissa: Estudos e Reportagens**. Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982. 261 p.

CARTA do Folclore Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. De 22 a 31 de agosto de 1951. Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro, 1951.

CARTA do Folclore Brasileiro. In: VIII Congresso Brasileiro de Folclore. De 12 a 16 de dezembro de 1995. Salvador, 1995.

CARVALHO, Gilmar de. Indústria Cultural e Produção Popular Nordestina (I). **Jornal O Povo**, Fortaleza, 20 set 1987.

CARVALHO, Gilmar de. Indústria Cultural e Produção Popular Nordestina (II). **Jornal O Povo**, Fortaleza, 27 set 1987.

CARVALHO, Gilmar de. **Lyra Popular: O Cordel do Juazeiro**. Fortaleza, CE: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceara, 2006. 99 p.

CARVALHO, Gilmar de. **Publicidade em Cordel: O Mote do Consumo**. São Paulo: Maltese, 1994. 205p.

CATENACCI, Vivian. **Cultura Popular: Entre a Tradição e a Transformação**. São Paulo: Perspectiva, abril/junho. 2001, vol. 15, nº 2, p. 28-35.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro *et al.* **Os Estudos de Folclore no Brasil**. In: SEMINÁRIO Folclore e Cultura Popular. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Reconhecimentos: Antropologia, Folclore e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luís Rodolfo. Traçando Fronteiras – Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, p. 75-92, 1990

CEARÁ. **I Plano Quinquenal de Desenvolvimento do Estado do Ceará – PLANDECE 1975-1979**. Fortaleza, 1975.

CEARÁ. Lei 13.842, de 27 de novembro de 2006. Lei dos Tesouros Vivos da Cultura. **Diário Oficial do Estado**: 30 nov. 2006.

CEARÁ. Secretaria de Cultura e Desporto. **Relatório de Atividades da Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará - 1980**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

CEARÁ. Secretaria de Cultura. **Projeto de Diagnóstico Sobre a Situação da Literatura de Cordel no Ceará**. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult, 22 mar 1976.

- CEARÁ. Secretaria de Cultura. **Projeto de Difusão da Literatura de Cordel**. Fundo Secretaria de Cultura do Estado do Ceará. Arquivo Público Intermediário do Estado do Ceará. Fortaleza: Secult, 15 dez 1978.
- CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. Campinas: Papirus, 1995.
- CHARTIER, R. "Cultura popular: Revisitando um Conceito Historiográfico". **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995, pp. 179-192.
- CHAUÍ, Marilena de Sousa. **Conformismo e Resistência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2014. – (Coleção Escritos de Marilena Chauí, 4)
- CHUVA, Márcia. **Da Referência Cultural ao Patrimônio Imaterial**: Introdução à História das Políticas de Patrimônio Imaterial no Brasil. *In*: REIS, Alcenir; FIGUEIREDO, Betânia. *Patrimônio imaterial em perspectiva*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015
- CHUVA, Márcia. Por uma História da Noção de Patrimônio Cultural no Brasil. **Revista do Patrimônio**, n. 34/2012. Rio de Janeiro: IPHAN.
- CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. **Revista do Patrimônio**, nº 23/1994. Rio de Janeiro: IPHAN.
- CULTURA é Homenageada em Disco de Patativa do Assaré. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 06 jan. 1986.
- CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **MANA**, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004.
- DERIGOND, Solenne. São Paulo, Capital Cultural do Nordeste. *In*: ANANIAS, Mariana do Nascimento; IUMATTI, Paulo Teixeira; DERIGOND, Solenne (org.). **Cultura Nordestina no Contexto Urbano do Sudeste**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 2019. (Cadernos do IEB, vol. 11, 2019).
- DIAS, Carlos Rafael. **Encantamento e Civilização**: Construções Discursivas de Uma Região (O Cariri Cearense). Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, 2019.
- EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- FILHO, Rogaciano Leite. A Cultura e a Comunicação de Massa. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 08 set 1980. Caderno 2
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Da Modernização à Participação: A Política Federal de Preservação nos Anos 70 e 80. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n. 24, p. 153-163, 1996.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: Base para Novas Políticas de Patrimônio. *In*: IPHAN. **Inventário Nacional de Referências Culturais**: manual de aplicação. Brasília: IPHAN, 2000, p. 11-21.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em Processo**: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro, RJ: UFRJ, 2009. 294p.
- FONTELES, Kalil Tavares. **Preto e branco, azul e vermelho**: cultura popular, tempo e literatura no Jornal Nação Cariri (1980-1987). Orientador: Kleiton de Sousa Moraes. 2021. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021.
- FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. **Literatura Popular em Verso**: Catálogo. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1961.

- FURTADO FILHO, João Ernani. **O Conceito de Popular: Apontamentos Historiográficos.** *In:* Manoel Luiz Salgado Guimarães; Francisco Régis Lopes. (org.) *Futuro do Pretérito. Escrita da História e História dos Museus.* Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010, p. 118-140.
- GALENO, Juvenal. **Lendas e Canções Populares.** 3 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel – Leitores e Ouvintes.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Alexandre Oliveira. **O Torém Entre o Folclore e a Antropologia: Pesquisas de Campo e Escrita da História Entre os Tremembé de Almofala (1940-1955).** *In:* SIMPÓSIO DE NACIONAL HISTÓRIA, 26., 17-22 jul. 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Nacional de História, 2011.
- GOMES, Ângela Maria de Castro; HANSEN, Patrícia Santos. **Intelectuais Mediadores: Práticas Culturais e Ação Política.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GONÇALVES, José Reginaldo. **A Retórica da Perda: Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, Memória e Ideologias Nacionais: o Problema dos Patrimônios Culturais. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, 1988, p. 264-275.
- GONÇALVES, Marco Antônio. **Imagem-Palavra: A Memória e o Verso no Cordel Contemporâneo (Nordeste do Brasil).** *In:* FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo. *Palavras Em Imagens – Escritas, Corpos e Memórias.* Brasil/França: OpenEdition Press, 2016.
- GOVERNO Concede Pensão a Noza. **Jornal o Povo**, Fortaleza, 29 nov. 1976.
- GRAMSCI, Antonio. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 244p.
- GRITA e Caldeirão: Unindo Arte à Conscientização. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 18 nov 1986.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990. 189p.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2002. 102p.
- HARTOG, François. História e Patrimônio. **Revista Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.261-273, Jul/Dez 2006
- JÚNIOR, Manuel Diégues. **Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel.** *In:* *Literatura Popular em Verso – Estudos.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos.** Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.
- KUNZ, Martine Suzanne. **Melancia e Expedito: Cordel na Fala e na Escrita.** *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, v. 38, n. 1, 2007, p. 77-89.
- KUNZ, Martine Suzanne. **Cordel: A Voz do Verso.** Fortaleza, CE: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura e Desporto, 2001. 111p.
- LITERATURA Popular é Tema de Simpósio. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 07 out. 1980.
- LITERATURA Popular em Questão. Fortaleza: SECULT, 1982. 107p.

- LITERATURA Popular em Verso: Antologia. Rio de Janeiro, RJ: Casa de Rui Barbosa, 1964.
- LÖWY, M; SAYRE, R. **Revolta e Melancolia: O Romantismo na Contramão da Modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUCENA, Bruna Paiva de. **Espaços em Disputa: O Cordel e o Campo Literário Brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, 2010.
- MAPEAMENTO Cultural Revela Aptidão Cearense. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 21 jun. 1987.
- MAPEAMENTO Cultural Vai Ser Elaborado. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 07 mai 1987.
- MARTINS, Carlos Estevam. **Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura**, 1962.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **A Poesia Popular na República das Letras: Sílvia Romero Folclorista**. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.
- MAURÍCIO, Ivan; CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo de. **Arte Popular e Dominação**. Recife, PE: Alternativa, 1978. 106 p.
- MELO, Rosilene Alves de. Literatura de Cordel: Conceitos, Intelectuais e Arquivos. **Projeto História**, São Paulo, vol. 65, p 66-99, mai - ago 2019.
- MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso: Trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. 2003. 221 f. Dissertação (Mestrado), UFC, Centro de Humanidades, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2003.
- MELO, Veríssimo de. **Literatura de Cordel – Visão História e Aspectos Principais**. In: LOPES, Ribamar (org.). Literatura de Cordel: Antologia. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.
- MENEZES, Otávio. A Literatura de Cordel Como Fonte de Pesquisa Histórica. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 07 abr. 1985.
- MICELI, Sérgio (org.). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.
- MICELI, Sérgio. **História das Ciências Sociais no Brasil**. São Paulo, SP: Vértice Editora Revista dos Tribunais, 1989.
- MORAES, Eduardo Jardim. **Modernismo e Folclore**. In: Seminário Folclore e Cultura Popular. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
- MOREIRA, Thaís Paz de Oliveira. **“Independente” e “Amador”**: Um Grupo de Teatro com Ideias de Engajamento Político e Popular. In: XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – CONTRA OS PRECONCEITOS: HISTÓRIA E DEMOCRACIA, 2017, Brasília, DF. **Anais [...]**. Brasília, DF, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**. A Vida Cultural Brasileira Sob o Regime Militar (1964-1985) - Ensaio Histórico. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NEMER, Sylvia. **Memórias do Cordel**. In: XIV ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH RIO: MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro, 2010.
- NEVES, B. A. C. . 'Para que o jangadeiro, quando morrer, não necessite da caridade pública': Mestre Jerônimo e os direitos sociais na cultura política jangadeira. **Revista Mundos do Trabalho**, v. 7, p. 255-274, 2015.

- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. Literatura de Cordel: Folclore, Coleção e Patrimônio Imaterial. **Revista do Instituto Brasileiro**, São Paulo, n. 7, p. 262-275, abr. 2019.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O Campo do Patrimônio Cultural e a História: Itinerários Conceituais e Práticas de Preservação. **Revista Antíteses**, Londrina, vol. 7, n. 14, p. 45-67, jul. - dez. 2014.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O Centro de Referência Cultural – Ceres (1976-1990) e o Registro Audiovisual da Memória Popular do Ceará. *In*: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). **Futuro do Pretérito**. Escrita da História e História do Museu. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar/Expressão Gráfica, 2010, p. 447-460.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **O Lugar do Ceará nas Políticas de Preservação do Patrimônio Cultural nos Anos 1980**: Entre os Domínios da Cultura e a Emergência do Turismo. Anais Do Museu Paulista: História e Cultura Material, São Paulo, vol. 28, 2020.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. O Registro do Cordel como Patrimônio Imaterial e as Políticas de Preservação da Cultura Popular no Brasil. **Revista Anos 90**, Rio Grande de Sul, vol. 5, n 48, 2018.
- NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. **Por um Inventário dos Sentidos**: Mário de Andrade e a Concepção de Patrimônio e Inventário. São Paulo: HUCITEC, 2005. 335p.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a Problemática dos Lugares. **Projeto História: História & Cultura**, São Paulo, n. 10, 1993.
- O QUE REPRESENTOU a Década de 70 Para o Turismo no Ceará. **Jornal O Povo**, Fortaleza, jan. de 1980.
- OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. **Em Busca do Ceará**: a Conveniência da Cultura Popular na Figuração da Cultura Cearense (1948-1983). 2015. 296f. Tese (doutorado) - UFC, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2015.
- OLIVEIRA, Luana da Silva. **Cásia Frade e o Folclore Fluminense**: Trajetória do Patrimônio Imaterial do Rio de Janeiro (1970-2016). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de pós-Graduação em História, 2019.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Os Intelectuais, a Nação e o Povo**. *In*: Seminário Folclore e Cultura Popular. – 2 ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994. 148 p.
- ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b. 222 p.
- ORTNER, Sherry. Teoria na Antropologia Desde os Anos 60. **Mana**, v. 17, n.2, 2011.
- PECAUT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil**: Entre o Povo e a Nação. São Paulo, SP: Ática, 1990. 335 p.
- PERRUSO, Marco Antonio. **Em Busca do “Novo”**: Intelectuais Brasileiros e Movimentos Populares nos Anos 1970/80. Tese (doutorado) – UFRJ / Instituto de Filosofia e Ciências Sociais / Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2008.
- PESQUISA Cultural no Ceará – Um Caminho que o Ceres Encontrou. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 14 jan. 1979.

- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p.200-212, 1992.
- PROGRESSO Incentiva Descaracterização do Folclore Brasileiro. **Jornal O Povo**, Fortaleza, 21 ago. 1982.
- QUINTELA, Vilma Mota. **O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura**. Tese (doutorado) – UFBA / Instituto de Letras, 2005.
- RAMOS, Everardo. Do Mercado ao Museu. A Legitimação Artística da Gravura Popular. **Visualidades**. Goiás, v. 8, n. 1, p. 39-57, 2010.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. O Verbo Encantado - Imagens do Padre Cícero na Literatura de Cordel. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v.26, n.1/2, 1995, p.71-83.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2000. 458p.
- ROCHA, Gilmar. Cultura Popular: do Folclore ao Patrimônio. **Mediações: Revista de Ciências Sociais**, v. 14, n. 1, jan./jun. 2009.
- SABINO, Roberto. **Litígios Patrimoniais: As Disputas pela Representação do Patrimônio Nacional**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2012.
- SEGALA, L. **O clique francês do brasil: a fotografia de Marcel Gautherot**. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, v. 23 No 1 jan.-jun.: França e Brasil: história, v. 23, n. 1, p. 119-132, 2010.
- SENNA, Janaína Guimarães de. **Flores de Antanho**. As Antologias Oitocentistas e a Construção do Passado Literário. Tese (Doutorado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SERAINÉ, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. 1 ed. Fortaleza: Editora Henriqueta Galeno, 1968.
- SERAINÉ, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. 2 ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1983.
- SILVA, Ana Teles da. **Na Trincheira do Folclore: Intelectuais, Cultura Popular e Formação de Brasilidade: 1961-1982**. 2015. 206 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- SILVA, Rita Gama. **Quantos Folclores Brasileiros?** As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em Perspectiva Comparada. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- SIMPÓSIO Sobre Literatura de Cordel Será Iniciado 2ª Feira. **Jornal Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 16 mai. 1981
- SIRINELLI, Jean-François. **Os Intelectuais**. In: RÉMOND, René (Org.). Por Uma História Política. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- SOARES, Ana Lorym. Folcloristas na Repartição: Folclore e Políticas Culturais no Ceará (1950-1970). **Políticas Culturais em Revista**. Salvador, 1 (5), p. 37-57, 2012.
- SOUZA, Ana Raquel Motta de. **Editora Luzeiro: Um Estudo de Caso**. Horizontes (Bragança Paulista), Bragança Paulista, v. 15, p. 251-269, 1997.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. **Classificação Popular da Literatura de Cordel**. Petrópolis: Vozes, 1976. 104 p.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular: Uma Introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.

TERRA, R. **Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste**. São Paulo: Global, 1983.

TRAVASSOS, Elizabeth. Mário e o Folclore. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 30, 2002, p. 90-109.

UNESCO. **Recomendação Sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular**. Paris: UNESCO, 1989.

VIDAL, Márcia. A Cultura Popular Nordestina em Questão. **Jornal Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 nov. 1982.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.