

**CIRCULARIDADE CULTURAL NO GALOPE DE CÂNTIS:
LEITURA POÉTICA DO ROMANCEIRO SERGIPANO****CULTURAL CIRCULARITY AT THE CANTIS' CAVALCADE:
POETIC READING OF THE ROMANCEIRO SERGIPANO**Antonio Marcos dos Santos TRINDADE¹

RESUMO: Neste artigo, proponho uma leitura poética do *Romanceiro Sergipano*, a partir de um cotejo entre três poemas, a saber: “Sweet William’s Ghost”, balada escocesa coligida por Thomas Percy, “Leonor”, tradução/versão de Alexandre Herculano do poema “Lenore”, do poeta pré-romântico alemão Gottfried August Bürger, e “Cântis”, versão da romancelira D. Josefina, de Estância-SE, desse mesmo poema do século XVIII. Apoiado em diversos autores, meu objetivo é estabelecer uma reflexão sobre as tensas relações mantidas historicamente entre a cultura popular e a cultura letrada, através da dialogia que se estabelece entre os textos cotejados.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura popular. Circularidade cultural. Cultura letrada.

ABSTRACT: In this article, I propose a poetic reading of the *Romanceiro Sergipano*, from a comparison between three poems, namely: “Sweet William’s Ghost”, Scottish ballad collected by Thomas Percy, “Leonor”, Alexandre Herculano’s translation of the poem “Lenore”, by the German pre-romantic poet Gottfried August Bürger, and “Cântis”, version of the singer D. Josefina, from Estancia-SE, of that same poem of century XVIII. Supported by several authors, my aim is to establish a reflection on the tense relations historically maintained between popular culture and literate culture, through the dialogue that is established between the texts collated.

KEYWORDS: Popular culture. Cultural Circularity. Literate culture.

Introdução

Ao publicar em 1765 suas *Reliques of Ancient English Poetry* (PERCY, 2016), o bispo inglês Thomas Percy (1729-1781) ajudou a desencadear, juntamente com James MacPherson (1736-1796), responsável pelas polêmicas em torno do que passou a ser chamado por toda a Europa de “febre de Ossian” (ABREU, 2006a, p. 51), um verdadeiro surto de interesses pela poesia de tradição oral. No oitavo livro da compilação de Percy, precisamente no sexto poema, a balada escocesa “Sweet

1. Mestre em Estudos Literários pelo PPGL/UFS - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (2015) e doutorando na mesma instituição. Professor de Educação Básica da Secretaria de Estado da Educação de Sergipe - SEED-SE. E-mail: antonio.marcostrindade@gmail.com. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8562-6891>.

William's Ghost", Gottfried August Bürger (1747-1794), segundo Otto Maria Carpeaux, "[...] o primeiro poeta alemão internacionalmente reconhecido e traduzido" (CARPEAUX, 2013a, p. 59), foi buscar inspiração para compor seu poema "Lenore".

Publicado em 1774² no *Göttinger Musenalmanach* (Almanaque das musas), conforme Antonio Candido, esse seria um dos poemas mais influentes na "[...] história da literatura" (CANDIDO, 1993a, p. 47). A repercussão que causou a publicação de "Lenore" por toda a Europa foi imensa, tornando-se o poema de saída um dos mais importantes do movimento *Sturm und Drang*, o pré-romantismo alemão (CARPEAUX, 2013a, p. 54-60). Ainda de acordo com Candido, a influência de "Lenore" foi tão grande, que o poema acabou abrindo um filão "[...] que se espalhou pelas literaturas ocidentais" (1993a, p. 47), sendo muito conhecido entre os cultores da chamada literatura gótica, a começar pelo próprio Bram Stoker, que chega a citar versos de "Lenore" logo no primeiro capítulo de seu *Drácula* (1897): "Denn die Todten reiten schnell" ('Pois a morte viaja depressa') (STOKER, 2015, p. 38).

A balada escocesa "Sweet William's Ghost", compilada por Percy e na qual Bürger, como dito atrás, foi buscar inspiração para compor "Lenore", é constituída por 16 quadras (estrofes de quatro versos, típicas da poesia popular), apresenta versos irregulares e é marcada por repetições e paralelismos. Ela narra a seguinte história: uma noite, um fantasma misterioso bate à sua porta e Margaret pensa que é ou seu pai, Philip, ou seu irmão, John. Porém, depois de verificar que não é nenhum nem outro, ela acaba tomando o fantasma por William, seu amado, o qual estaria distante e teria, nessa noite, voltado para ela. O fantasma, então, a convida para uma cavalgada noturna e ela aceita. Galopando noite adentro por caminhos assustadores, eles acabam chegando finalmente até o cemitério, onde, após mostrar sua sepultura para Margaret, o fantasma a deixa e depois some nas trevas da noite. Apavorada ao se ver sozinha e abandonada pelo cavaleiro fantasma naquele lugar macabro, Margaret acaba não suportando o terror e finalmente morre.

Depois de ter apresentado "Sweet William's Ghost", a fonte na qual Bürger foi buscar a inspiração para sua balada "Lenore", gostaria de falar um pouco agora sobre o poeta. Além de suas baladas, Bürger foi autor de vasta obra, composta por poemas bucólicos, satíricos, cômicos, didáticos e eróticos. Ele também ficou conhecido pela perfeição de seus sonetos e por sua tradução para o alemão

2. Há, entre os estudiosos de Bürger, oscilação sobre a data de publicação de "Lenore". Alguns autores, como Escobar (1986, p. 43) e Maria Aparecida Barbosa (In: COSTA, 2010a, p. 214), apontam 1774 como o ano de sua publicação, enquanto outros, como Candido (1993a, p. 47) e Otto Maria Carpeaux (In: LIMA, 1977, p. 385), dizem ter sido 1773.

de duas importantes obras inglesas: a divertida sátira, de autoria controvertida³, conhecida como *As viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*, e as *Reliques of Ancient English Poetry*, de Percy (BARBOSA. In COSTA, 2010a, p. 214).

O pesquisador José Escobar, da York University, em Toronto/Canadá, falando da recepção que teve o poema fora da Alemanha, comenta que “La recepción de la “Lenore”, publicada por Bürger en 1774, es un asombroso fenómeno literario de alcance europeo y varias investigaciones se han dedicado a su estudio” (ESCOBAR, 1986, p. 43). O estudioso informa ainda que “Lenore” foi traduzida para o inglês - Walter Scott, de acordo com o autor, “compuso una imitación publicada juntamente con la traducción” (*Ibid.*) -, bem como para o francês, para o espanhol e para o português, num processo circular complexo, de apropriações e reapropriações, pelos eruditos europeus, que, diante da força encantatória e grandeza poética do poema, não conseguiam ocultar sua admiração e mesmo a expressavam publicamente. Diz Escobar: “la emoción que sintió A. Dumas cuando leyó el poema - según él cuenta en sus *Memorias* - ejemplifica la fascinación causada por “Lenore” entre los jóvenes románticos franceses” (*Ibid.*, p. 44). De fato, as palavras de Escobar confirmam o que já havia sido dito por Carpeaux, ou seja, que: “Por volta de 1800, a Europa toda era buergeriana” (CARPEAUX, 2013a, p. 50).

1. A tradução/recriação de Alexandre Herculano

A tradução/recriação de Alexandre Herculano, “Leonor”, da “Lenore” de Bürger é composta em redondilhos heptassilábicos, as redondilhas maiores, e contém 260 versos, estruturados em 65 quadras, obedecendo ao esquema rimático *abcb*. Como se vê, Herculano utiliza tanto o metro quanto a estrofação populares, para aproximar-se o mais possível da tradição oral. É, pois, essa tradução, “Leonor”, do poeta português, que nos servirá, na leitura comparativa que aqui se fará entre esse poema, expressão da literatura erudita, e os poemas originários da tradição popular, “Sweet William’s Ghost” e “Cântis”, a versão de “Leonor” cantada por D. Josefina, de Estância-SE, e publicada por Jackson da Silva Lima em seu *Romanceiro Sergipano* (LIMA, 1977, p. 387-90).

O poema de Bürger, traduzido/recriado por Herculano, aproxima-se e ao mesmo tempo afasta-se de “Cântis”, a versão de D. Josefina. Esta, como não poderia deixar de ser, aprendida de oitava por uma narradora

3. Segundo Heloisa Prieto, a autoria dessas narrativas suscita, entre os pesquisadores, muitas discordâncias. Uns a atribuem a Rudolph Erich Raspe, um escritor alemão que teria se refugiado na Inglaterra, fugindo da polícia, onde teria publicado sua versão em 1785. Outros recuam para mais longe no tempo e a atribuem a Rabelais. Outros vão ainda mais longe e buscam as raízes dessas narrativas fantásticas na literatura grega antiga. (PRIETO, 2003a, p. 5).

tradicional⁴ imersa no circuito transtemporal e transespacial da tradição oral viva, acaba sofrendo o processo de simplificação e redução das partes constitutivas da narrativa aos elementos essenciais da história. No texto “Cântis”, é o canto apoiado na música, à semelhança do que ocorria com o mito e a poesia antiga e medieval, que o permite manter-se vivo na memória de D. Josefina. Desse modo, há no processo de transmissão oral uma, por assim dizer, economia da narrativa. Já aquela, a tradução/recriação de Herculano do poema de Bürger, caracteriza-se por apresentar toda uma complexidade estrutural, que realça mais o aspecto épico, do que o lírico.

A tradução de Herculano divide-se basicamente em três partes⁵: o começo, que vai da primeira à terceira estrofe, “Ralada de ruins sonhos/Já desperta está Leonor⁶” (versos 1 e 2. In: HERCULANO, s. d., p. 230), apresenta a cena da noite de maus sonhos de Leonor, apreensiva pelo retorno de seu amado, o soldado Guilherme, que embarcara “Nas tropas de Friderico / Para a batalha de Praga” (v. 9-10). Esses maus sonhos são um sinal de mau presságio, agourando o que será apresentado, a seguir, na segunda parte do poema. Essa parte, que vai da quarta à vigésima sexta estrofe, apresenta o fim da guerra e o retorno dos soldados, *sem* Guilherme, “Por Guilherme ella pergunta; / Por qual estrada viria./ Vão trabalho; vans perguntas:/ Novas delle quem sabia?” (v. 29 a 32). Seguem-se, então, as cenas do autoflagelamento e das blasfêmias de Leonor, por não reencontrar o amado, e o consolo e as admoestações de sua mãe, em relação aos perigos que envolvem o ato de blasfemar, “_Meu Senhor! A desditosa/ Não pensa o que a lingua exprime./ Não julgues a filha tua:/ Nem te lembres do seu crime” (v. 77 a 80).

Da vigésima sexta estrofe até a última, chegamos finalmente à terceira parte do poema, onde acontece o retorno de Guilherme, porém como fantasma, embora ainda vestido em seu uniforme de soldado. Ele, então, convida Leonor a seguir-lhe, em seu cavalo, no galope até o leito nupcial, a fim de consumarem seu amor. O leito, para onde o fantasma leva Leonor, ela ainda não sabe, no entanto, está na verdade num cemitério, onde fica o sepulcro de seu amado. Este, depois de aí chegar, despir-se de seu traje - na verdade, sua armadura se desmancha “Em negro pó impalpável” (v. 243) -

4. Utilizo esse conceito, pensando nas reflexões de Walter Benjamin, presentes em seu ensaio: “O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” (1994, p. 197-221).

5. Os 260 versos da “Leonor”, de Alexandre Herculano, estão em suas *Poesias* (HERCULANO, s. d., p. 230-238). Nas citações, a ortografia usada pelo autor foi mantida.

6. A partir daqui, será indicado apenas o número dos versos.

e revelar a ela sua atual identidade (ele é na verdade a morte), desposará a donzela, encaminhando o corpo dela à terra, enquanto sua alma sobe para o céu, “Teu corpo pertence à terra: /À tua alma o céu dê paz” (v. 259-260).

Isso, porém, é revelado somente depois de o casal galopar, sob a luz do luar, numa atmosfera tétrica e horripilante, por entre os terrores da noite, por “Montes, bosques, matagaes!” (v. 194), passando por um enterro, “_Um enterro á meia-noite,/ Com psalmos e com lamento, /E eu a minha noiva levo/ Ao sarau do casamento?” (v. 173 a 176); bem como por uma força em torno da qual dançam criaturas noturnas e espectrais, as quais o cavaleiro convida para o noivado com Leonor, “_Olha! Ao redor de uma força / Dançar em tropel não vês / Aereos corpos, que alvejam / Da luz da lua através? / Oh lé, birbantes, aqui! / Birbantes, acompanhai-me! / Vinde. A dança do noivado / Juncto do leito dançae-me” (v. 201-208).

2. Tropel de fantasmagoria: o imaginário macabro

Estamos, como se vê, diante do universo temático do macabro, o reino da fantasia⁷. O motivo do poema, atualização temática do *topos* “a morte e a donzela”, é o matrimônio do cavaleiro fantasma com Leonor. Ou seja: o casamento da morte, representada por Guilherme e que simboliza a finitude, a efemeridade e a vanidade da vida, resumidas pelo Livro do Eclesiastes no versículo “[...] Vaidade das vaidades! Tudo é vaidade” (2010b, p. 816, cap. 1, v. 2), com a vida, a beleza, a vitalidade, o prazer e o amor, representados por Leonor. Esse motivo, no poema, configura-se em uma narrativa que procura transmitir o sentimento de vertigem por que Leonor vai passando, no galope desenfreado guiado pela morte, seu amado, rumo ao cemitério.

O ritmo do verso redondilha maior é o responsável pela reprodução da agilidade e da cadência do galope, enquanto as estrofes 39, 40, 46, 47, 48, 52, 53 e 54 vão marcando o avanço do percurso e realçando, no plano do tempo narrado (quer dizer: no tempo da narração da história da personagem, de sua diegese) e do tempo narrativo (ou seja, tempo do narrador, enunciador da história), o galope macabro pela noite, fazendo a junção desses dois tempos em um só, a saber: o tempo da leitura. Dessa maneira, o que

7. Sobre fantasia e fantástico, ver *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 1981) e *O fantástico* (RODRIGUES, 1988).

está sendo narrado e o próprio ato de narrar acontecem simultaneamente⁸. Ou seja: o poema vai configurando-se épica, lírica, e dramaticamente.

Não é por acaso, vê-se logo, que “Lenore” impressionou tanto os espíritos eruditos do *Sturm und Drang*. Pois foi nesse período, segundo Bakhtin, e exatamente na Alemanha, que o grotesco subjetivo, inspirado no grotesco medieval e que será o grotesco romântico, desenvolveu-se, como reação ao ideais do Iluminismo, “Foi provavelmente na Alemanha que o grotesco subjetivo se desenvolveu de maneira mais poderosa e original. Ali nasceu a dramaturgia do *Sturm und Drang*, o Romantismo [...]” (BAKHITIN, 1993b, p. 32). E o filósofo continua, mostrando que o grotesco romântico representou “[...] uma reação contra os cânones da época clássica e do século XVIII, responsáveis por tendências de uma seriedade unilateral e limitada” (1993b, p. 33).

As fontes do grotesco e do cômico popular de proveniência medieval, desse modo, ajustaram-se como uma luva, como diz Márcia Abreu (ABREU, 2006a, p. 52), aos propósitos dos românticos, uma vez que estes, ao pretenderem renegar a tradição clássica em nome das tradições locais, populares, rurais, orais e campestres, o que esperam é que, como explica Marilena Chaui, “[...] a afirmação da alma popular, do sentimento popular, da imaginação, simplicidade e pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, [...]” (1993c, p. 17)⁹.

O macabro romântico, vindo no bojo dessa retomada do grotesco e do cômico popular medievais, representa uma forma de ruptura com os ideais clássicos, portanto. Em “Lenore”, Bürger, além de retomar o motivo central da balada “Sweet William’s Ghost” - o matrimônio da donzela com a morte -, acrescenta também o motivo da “blasfêmia”, tão caro ao grotesco medieval, estudado por Bakhtin. O filósofo observa que essas blasfêmias medievais “[...] eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam” (1993b, p. 15).

Contudo, diferentemente do que ocorre em “Sweet William’s Ghost” e em “Cântis”, versões populares nas quais a blasfêmia não comparece, no poema de

8. É o mesmo que acontece no poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo (1831-1852), presente na terceira parte da *Lira dos vinte anos* (1853), o qual Antonio Candido analisa em “Cavalgada ambígua” (1993a, p. 38-53). Em “Meu sonho”, porém, é o ritmo do verso eneassílabo, que Candido relaciona ao metro anapesto, da antiga metrificacão grega e latina, quem confere ao poema a cadência de um galope.

9. Esse racionalismo iluminista constituía, para os românticos, um verdadeiro “desencantamento do mundo”, contra o qual eles reagiam retomando as tradições medievais, como forma de reencantamento. A esse respeito, ver: “Revolta e melancolia”, (LÖWY; SAYRE, 1995a); “Do grotesco ao sublime”, (HUGO, 2002); “Romantismo, negatividade, modernidade”, (CANDIDO, 2006b, p. 137-141); *Romantismo*, (GUINSBURG, 1978).

Burger, a causa do retorno do amado Guilherme como a morte se configura como a punição às blasfêmias de Lenore. Confirmam essa interpretação os versos 257 e 258 do poema, “Afliges-te? Oh, tem paciência! / Não fostes com Deus audaz”¹⁰. Todavia, no poema de Bürger, como estamos vendo segundo a tradução/versão de Herculano, ao mesmo tempo em que a blasfêmia de Leonor é a razão para a sua punição, ela também, a blasfêmia, é, como diz Bakhtin, responsável por sua libertação e reintegração ao mundo divino. Desse modo, Guilherme, ao retornar como o fantasma da morte para puni-la (desposá-la), também a liberta, “Teu corpo pertence à terra: / À tua alma o céu dê paz” (v. 259-60).

3. A “Leonor” de D. Josefina

Vamos abordar agora a versão de D. Josefina da “Leonor”, a tradução/recriação que Alexandre Herculano fez da “Lenore” de Burger. Na transcrição de “Cântis”, feita por Jackson da Silva Lima do canto de D. Josefina - negra, analfabeta e empregada doméstica, conforme informações fornecidas pelo compilador (LIMA, 1977, p. 568) -, a história toda de “Leonor” resume-se a uma pequena apresentação dos personagens amantes e do pacto de amor estabelecido entre eles. Eliminam-se toda descrição e episódios que pudessem desviar a atenção dessa única ação: a cavalgada dos amantes. Depois de breve didascália em prosa, apresentando personagens, tempo, espaço e a ação nuclear, esta, quer dizer, a própria cavalgada, começa a desenvolver-se dramaticamente, nos diálogos em verso.

A versão de D. Josefina é composta por 88 versos, distribuídos em 22 quadras. Desses 88, 44 enunciam uma advertência/pergunta, feita pelo cavaleiro fantasma, nomeado “Cântis”, a sua amada, Leonor, cujo nome não aparece explícito, mas é subentendido através do vocativo “Moça bonita”, “Moça bonita, / Cavalo veleiro; / Moça, olha teu pai, / Ô moça, tenha medo” (v. 1 a 4). Os outros 44 versos correspondem às respostas dadas pela amada às interpelações do amado, “Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá” (v. 5 a 8). O esquema rítmico do poema de D. Josefina é heterométrico, isto é, cada quadra constitui-se de versos de metros diferentes, mas que obedecem a uma regularidade, obtida através do recurso musical da repetição. O esquema rimático, tal como na versão de Herculano, é também *abcb*, “Se eu tivesse medo / Eu não tinha vindo cá, / Ô Cântis, / Caminhe pra lá”.

10. A tradutora e professora de Língua e Literatura Estrangeiras da UFSC, Maria Aparecida Barbosa, traduziu assim esses versos: “Paciência! Paciência! Contra Deus não blasfeme jamais! / Nem com o coração em agonial!” (BURGER. In COSTA, 2010a, p. 225).

O ritmo obtido nessa estrofação heterométrica, como se vê, semelhantemente ao que ocorre na versão/tradução do poeta português, procura reproduzir a cadência do galope. Porém, diferentemente de lá, onde a reprodução da cavalgada se dá de forma isométrica, a reprodução do ritmo do galope aqui se dá pelo uso de versos curtos junto a versos como os hexassílabos e redondilhos menores e maiores. Segismundo Spina informa que o uso do pentassílabo junto a versos mais longos ou mais curtos é um recurso muito comum, “[...] entre os poetas virtuosos do século XV” (SPINA, 2003b, p. 37).

Essa repetição que estrutura o poema segue o modelo do *leixa-pren* trovadoresco, isto é, o tipo de poema, conforme Geir Campos, caracterizado por estruturar-se, “largando-e-retomando” o assunto em desenvolvimento (CAMPOS, 1978, p. 99). O poema segue, então, desse modo: uma advertência/pergunta numa quadra ímpar; uma resposta numa quadra par; em seguida, outra quadra ímpar retomando a quadra advertência/pergunta anterior, para ser respondida pela quadra sucessiva.

Outro ponto importante a observar, com relação às quadras, é o modo como algumas delas são usadas para indicar o avanço do galope. Na versão de Herculano, exemplificam isso, como já foi mostrado acima, as quadras 39, 40, 46, 47, 48, 52, 53 e 54. Em “Cântis”, porém, esse efeito do avanço é obtido pela substituição de palavras designativas dos parentes da personagem Leonor, nas quadras ímpares da advertência/pergunta.

Assim, na versão de D. Josefina, a vertigem de Leonor, na cavalgada para o cemitério, decorre, não de ela contemplar “prado, selva, montes, bosques, mata-gais, cidades, vilas”, como ocorre na versão de Herculano, mas de ela, enquanto avança no caminho o cavalo que a leva, contemplar seus familiares, “pai, mãe, irmãos, filhos, padrinho”, os quais ela vai deixando para trás, até chegar, libertando-se dos laços que a ligam ao mundo, à família e à vida, ao cemitério - lugar de “espinhos” - onde finalmente, depois de aí chegar, ela encontra seu destino: a cova do cavaleiro fantasma, o “leito nupcial”, no qual se consuma seu amor por seu amado (a morte).

4. Circularidade cultural na “Lenore” de Bürger e no “Cântis” de D. Josefina

Façamos agora algumas reflexões sobre as questões estéticas implicadas no processo das circularidades culturais, existentes entre a cultura do povo e a cultura dos letrados. Gilda de Melo e Souza, explicando a influência da música popular, de extração folclórica, no processo de criação de *Macunaíma*, explica,

seguindo os ensinamentos de Charles Lalo (1877-1953), que, quando um “gênero inferior” (manifestações folclóricas) ascende ao “nível superior” da arte culta, ocorre o que Lalo chama de “nivelamento estético”. Por outro lado, quando ocorre o contrário, isto é, um gênero superior (manifestação da cultura letrada) desce ao nível “inferior” da cultura popular, ocorre então, de acordo com o filósofo francês, o “desnivelamento estético”.

Como exemplo do primeiro caso, Souza lembra a introdução da canção popular na polifonia católica e o uso que Haendel faz da siciliana, transformando-a, de dança folclórica, em ária dramática. Como exemplo do segundo caso – embora Mário de Andrade o julgasse mais raro de acontecer do que o primeiro – ela lembra que isso aconteceu entre nós, “[...] a partir da segunda metade do século XVIII e por todo o século XIX”, com as modinhas imperiais e canções de salão (SOUZA, 2003c, p. 21). A ensaísta informa ainda – e isso é bastante significativo para as reflexões que estamos fazendo – que Mário de Andrade, nos artigos “A modinha e Lalo” e “O desnivelamento da modinha”, presentes no livro de 1934 *Música, doce música*, em polêmica com Roger Bastide, sublinhava (valorizava) mais o fenômeno da “subida de nível”. Porém, depois da mencionada polêmica com o mestre francês e de analisar o processo criador do cantador nordestino, o autor de *Macunaíma* acaba revendo suas posições a respeito dessa questão e, conforme a ensaísta, aceitando que os dois movimentos no fundo são “complementares” (2003c, p. 20, nota 12).

No caso de Bürger, o qual buscou sua inspiração, entre outras, sobretudo na balada anglo-escocesa “Sweet William’s Ghost”¹¹, coligida pelo já mencionado bispo Thomas Percy, em suas *Reliques of Ancient English Poetry*, teríamos então, de acordo com Lalo, um caso de “subida de nível” estético. Ou seja, uma balada popular, “Sweet William’s Ghost”, “ascendendo” ao nível de “poema erudito”, o “Lenore”, de Bürger. Porém, esse mesmo poema erudito, “Lenore”, por assim dizer, “ganha o mundo”, isto é, reinsere-se de volta na tradição oral popular de onde partiu, perdendo as marcas autorais, em seu processo migratório transespacial e transtemporal, e voltando a ser, novamente, poesia anônima. Desse modo, pergunto: e agora, teríamos então, nesse processo de retorno à tradição popular, uma “descida de nível”?

11. Na apresentação que faz da versão de D. Josefina, Jackson da Silva Lima registra a informação dada por Otto Maria Carpeaux de que Bürger encontrou o assunto de Lenore em Percy (Sweet William’s Ghost) e numa balada popular alemã. Na citação, o ensaísta austríaco informa ainda que: “Lenore, publicada em 1773 e logo cantada pelo povo alemão inteiro, foi traduzida para todas as línguas, [...], e voltou enfim a ser poesia popular anônima” (CARPEAUX. In: LIMA, 1977, p. 385-6).

Parece-me que essa não é a melhor maneira de abordar o fenômeno. Essa abordagem da relação entre a cultura letrada e a cultura popular como ganho ou perda estética, pressupondo superioridade ou inferioridade de uma cultura sobre outra, é hoje considerada totalmente ultrapassada, depois dos estudos de Mikhail Bakhtin (1993b), Peter Burke (2010c), Carlo Ginzburg (2006c), Paul Zumthor (1993d), Michel de Certeau (1995b; 2014), Néstor García Canclini (2013b), entre outros, os quais, apesar das diferenças que os separam, aproximam-se, no entanto, por verem a dialogia existente entre a cultura popular e a cultura letrada como uma relação de trocas culturais.

A questão, parece-me, passa por entender que, embora seja correto dizer, na esteira de Roman Jakobson, que a criação folclórica está para a “*langue*” (fenômeno coletivo), assim como a criação autoral está mais para a “*parole*” (fenômeno individual) (2003c, p. 43, nota 18), os dois processos criativos nunca estão completamente dissociados, antes são “complementares”, como veio a perceber Mário de Andrade, depois de estudar a cultura popular com vagar. Pois o popular e o erudito mantêm um diálogo histórico ininterrupto, cujo ponto de articulação principal é sem dúvida a música.

Jackson da Silva Lima, no ensaio “A poesia popular bárdica em Sergipe” (In: BATISTA, 2004, p. 329-352), ao mostrar como o poema de Bürger, inspirado na cultura popular, acaba voltando a ser manifestação cultural do povo, após sua própria autoria se perder no esquecimento, explica que é a música que vai estabelecer a ponte entre o mundo erudito e o popular, permitindo que manifestações do erudito cheguem ao povo e com ele permaneçam: “É a música (fala e canto) que vai permitir aos integrantes das mais baixas camadas sociais a possibilidade de conhecer esse outro mundo cultural paralelo, próprio dos instruídos” (LIMA. In: 2004, p. 333). No romance tradicional, do qual a música é parte constitutiva, se realiza, assim, aquele fenômeno característico do gênero “rapsódico”.

Segundo Mário Chamie, na rapsódia, enquanto um texto produto da soma e da confluência de outros textos, figura um “pronunciamento”. Esse pronunciamento se dá, de acordo com o crítico literário paulista, fora de esquemas e substanciado numa escrita livre que “[...] acima de estilos de época, se permite a atualização de formas arcaicas e a arcaização de formas atuais” (CHAMIE, 1970, p. 15). É também essa natureza rapsódica que faz com que os romances tradicionais se metamorfoseiem em outras manifestações estéticas, como por exemplos as danças, conforme explicou Mário de Andrade, ao estudar as origens do romance da Nau Catarineta, “[...] o romance da Nau Catarineta se convertera em

dança dramática que os marujos das naus portuguesas representavam em ocasiões perigosas de viagem, [...]” (ANDRADE, 1982, p. 330). A escrita rapsódica do Romanceiro opera, pois, em seu diálogo intertextual com as manifestações literárias letradas, a partir, como ensina Renato Almeida, de empréstimos, seleções, reinterpretações e aculturações (ALMEIDA, 1974, p. 200).

Considerações finais

Gostaria agora de encaminhar o artigo para as considerações finais, observando que, nesse processo de trocas culturais, a cultura popular se comporta, como diz Chauí, como uma cultura ao mesmo tempo conformista e de resistência, em seu processo de incorporação e reelaboração das manifestações vindas das tradições recebidas – tanto a oral quanto a letrada. Ou seja, a produção cultural popular se faz por meio de uma mediação ativa, porém ambígua, oscilando entre momentos de conformismo e de resistência, em suas relações com as manifestações culturais originárias da classe dominante (CHAUI, 1993c).

Michel de Certeau, porém, ao falar da “cultura popular”, enfatiza, em vez do lado conformista, seu lado resistente, ao defini-la como uma prática de resistência, uma “arte de fazer”¹², que se articula estrategicamente como um jogo, a fim de afirmar-se em meio a redes de forças discursivas legitimadoras e a representações estabelecidas. Indo numa direção contrária ao pensamento de Michel Foucault - o qual ressalta a eficácia da vigilância e da punição perpetrados pelos sistemas discursivos controladores das performances dos indivíduos em suas relações sociais -, Certeau procura se concentrar, não nessas “estratégias” de dominação dos poderes institucionais que cerceiam a liberdade dos homens e mulheres “ordinários/as”, mas, ao contrário, nas “táticas” usadas, no cotidiano, por essas pessoas comuns, como “contra-estratégias”, visando burlar a dominação e afirmar sua subjetividade: suas crenças pessoais, seus valores morais, suas expressões artísticas, suas formas de vestir-se, alimentar-se, relacionar-se, falar, ler, conversar, cozinhar, habitar etc (CERTEAU, 2014, p. 57-104).

E Néstor García Canclini (2013b, p. 242-254), por sua vez, indo nessa mesma direção, mostra que o que está em choque, na hierarquia entre as culturas, na verdade são os capitais culturais. É somente no embate entre esses capitais culturais que uma cultura é colocada em uma posição secundária de subordina-

12. A noção de “práticas de resistência”, ou de “artes de viver”, de Michel de Certeau, para entender a complexidade do fenômeno cultura popular se completa, a meu ver, na concepção de “práticas de leitura”, elaborada por Roger Chartier em seu artigo “Do livro à leitura”, (2011, p. 77-106).

ção em relação à outra. É, portanto, dentro dessa lógica de superioridade de um capital cultural sobre outro que, por exemplo, uma cultura escrita vale mais que a cultura oral ou que a arte vale mais que o artesanato, para o teórico argentino. Nesse sentido, Ginzburg, pensando numa perspectiva semelhante a de Canclini, desfere sua crítica feroz: “A consciência pesada do colonialismo se uniu assim à consciência pesada da opressão de classe” (GINZBURG, 2006c, p. 3).

Assim, em vez de classificar o fenômeno da relação historicamente mantida entre a cultura popular e a cultura letrada como subida ou descida de nível estético, prefiro, na esteira de Bakhtin, Ginzburg, Certeau e tantos outros autores contemporâneos, chamar esse diálogo entre culturas de “circularidade cultural”. Tanto a cultura produzida pelas classes subalternas, quanto a cultura letrada das classes dominantes, são manifestações expressivas do espírito criativo humano, diferenciadas, por discursos ideologicamente comprometidos, em função dos capitais culturais que agenciam, como se disse. O fato é que a cultura popular e a cultura letrada são, como diz Ernest Robert Curtius, fenômenos de “[...] recordação iniciadora...” (2013c, p. 483). Iniciadora em quê? Iniciadora, responde-se, nos caminhos perigosos e labirínticos da vida, nos mistérios trágicos, irônicos e sublimes do amor e da morte e, como não poderia deixar de ser, iniciadora nas tortuosas, enigmáticas e encantatórias veredas, lúdicas e bélicas, da poesia.

Referências

- ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006a.
- ALMEIDA, Renato. *A Inteligência do folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Americana; Brasília, INL, 1974.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993b.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave-Maria, 2010b.
- BÜRGER, Gottfried August. “Lenore”. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. In: COSTA, Bruno. (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. Introdução de Alexandre Meireles da Silva. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010a, p. 215-226.
- _____. “Leonor”. In: HERCULANO, Alexandre. *Poesias*. Lisboa/Portugal: Livraria Bertrand, s. d., p. 230-238.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013b.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula – caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1993a.

_____. “Romantismo, negatividade, modernidade”. *Anuário del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. Universidade Nacional Autónoma de México. Vol. 1, 2006b, p. 137-141.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. 1ª ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013a.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

_____. *A cultura no plural*. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1995b.

CHAMIE, Mário. *Intertexto: escrita rapsódica – ensaio de leitura produtora*. São Paulo: Edição Praxis, 1970.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Introdução à edição brasileira Acir Pécora. Tradução Cristiane Nascimento; revisão da tradução Angel Bojadsen. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993c.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013c.

ESCOBAR, José. La literatura alemana en el Romanticismo español: la balada “Lenore” de G. A. Bürger. Disponível em: AIH. ACTAS IX, 1986, p. 41-48. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-literatura-alemana-en-el-romanticismo-espanol-la-balada-lenore-de-g-a-burger-/>. Acesso em 28/12/2018. Acesso em 15/06/2019.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006c.

GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e dos sublime. Tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LIMA, Jackson da Silva. “A poesia popular bárdica em Sergipe”. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de (et al). *Estudos em literatura popular*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004, p. 329-352.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João Freitas de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995a.

PERCY, Thomas. *Reliques of Ancient English Poetry*. Published by the Ex-classics Project, 2016 <http://www.exclassics.com> (Public domain). Book VIII, ballad VI, p. 635. Disponível em <https://www.exclassics.com/percy/percy.pdf>. Acesso em 22/05/2019.

PIETRO, Heloísa. *As loucas viagens e surpreendentes aventuras do Barão de Munchausen*. Tradução e adaptação Heloísa Pietro; ilustrações Laerte. São Paulo: Salamandra, 2003a.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTOS, Josefina. “Cântis”. In: LIMA, Jackson da Silva. *O Folclore em Sergipe, I: Romanceiro*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1977.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003c.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003b.

STOKER, Bram. *Drácula*. Edição comentada. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução do francês para o espanhol por Silvia Delpy. Versão brasileira a partir do espanhol: DIGITAL SOURCE. Disponível em: <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>. Acesso em 25/06/2019.

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