

O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província.

MARIA CLARA DE MOTTA MAIA MACHADO DA SILVA

O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província.

Trabalho apresentado à Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO) para obtenção do grau de mestre em Memória Social e Documento.

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Regina Abreu

Rio de Janeiro
2005

930.85
C586

Silva, Maria Clara de Motta Maia Machado da
O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da
Província. / Maria Clara de Motta Maia Machado da Silva -
Rio de Janeiro: [s.n.], 2005.
216f. il.

Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento)
- Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

1. Luís da Câmara Cascudo 2. memória 3. epítetos
4. folclorismo

CDU

O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província.

Maria Clara de Motta Maia Machado da Silva

BANCA EXAMINADORA

Professora Regina Abreu
Orientadora

Professora Vera Dodebei (UNI-RIO)

Professora Margarida de Souza Neves (PUC-RJ)

RIO DE JANEIRO
2005

SILVA, Maria Clara de Motta Maia Machado da. **O Guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da Província**. 2005. 216f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta pesquisa versa sobre a constituição de Luís da Câmara Cascudo como folclorista/narrador, seu preparo e reconhecimento da obra planejada neste campo até o livro *Contos Tradicionais do Brasil*, antologia de 1946. Foi realizada sob o ponto de vista da Memória Social, com base na análise de documentos referentes a Cascudo que ela fabricou – prefácios, cartas, depoimentos, biografias e congêneres.

Para configurar um desenho do destacado folclorista/antologista, este estudo procurou observá-lo como um intelectual marcado por anos de convivência com pessoas e rituais da tradição cultural de base oral paralela com a intimidade com a intelectualidade de ponta no ramo e formação livresca erudita.

ABSTRACT

This research explores the makings of Luís da Câmara Cascudo both as a folklore expert and as a story teller, his background and the reputation of his work in this area as far as his 1946 anthology *Contos Tradicionais do Brasil*. We have constructed our object with the light shed from social memory over Cascudo's prefaces, letters, reports, biographies and the like.

For a depiction of the notorious folklore expert/short story writer, we have endeavored to highlight, on the one hand, the combination of his extensive scholarship and insertion on the state of the art circuit and, on the other hand, his intimacy with the people and their traditional orally-based rituals.

DEDICATÓRIAS

Ao companheiríssimo Renato, que me deu as medidas das balizas, regra de ouro deste jogo:

“O seu olhar me olha,
O seu olhar melhora o meu.” (Arnaldo Antunes)

À Professora Regina Abreu, “como um sim numa sala negativa” (João Cabral).
Mais pelo sim do que pelo não.

À Dona Clarice, minha mãe-preta, que cuida de mim e dos meus porque já somos seus.

Aos filhos Bento e Clarice, rios doces do meu coração.

Aos tios Jonatinho e Guida, pelos verdes anos idos e vividos na Fazenda do Rio Pequeno,
em perpétua memória.

E a Deus, que tudo guarda.

EPÍGRAFES

“O melhor do Brasil é o brasileiro”

Luís da Câmara Cascudo

(*slogan* de propaganda veiculada pelo Governo Lula a partir de 2004, em *outdoors*, jornais e adesivos com a seguinte referência: “esta frase provém da obra de Câmara Cascudo”)

“O que eu acho que define o homem brasileiro é a rapidez da sua adaptação. É a sua miscigenação mental. O pau-de-arara, em São Paulo, quatro anos depois, é tão paulista como o caipira de Santos ou de Piracicaba. (...) Assim vejo a facilidade de adaptação do brasileiro em toda parte: em Portugal, na Espanha, na França. Só é diferente a pele e a pronúncia, mas os hábitos ou interjeições, o andar são impecáveis. É o que eu acho. É um perigo, porque essa descaracterização brasileira não muda e não toca a perenidade medular de seu temperamento. Em certos momentos ele é o brasileiro legítimo”.

Luís da Câmara Cascudo.

“Natal, minha cidade natal, é o cenário imóvel na minha memória. O homem é a cidade em que nasceu. O povo de minha cidade foi a minha curiosidade inicial, a pesquisa do repórter, a análise do estudioso. O povo na convivência termina sendo a grande família anônima, da qual nós vivemos. Por isso, eu acredito, aos 80 anos, que quem não tem debaixo dos pés da alma, areia da sua terra, não resiste aos atritos de sua viagem na vida, acaba incolor, inodoro e insípido, parecido com todos.”

Luís da Câmara Cascudo.

“A Memória é a Imaginação do Povo, mantida e comunicável pela Tradição, movimentando as Culturas convergidas para o Uso, através do Tempo.”

Luís da Câmara Cascudo

“O cara demora tanto prá aprender...
Passa o tempo e fica mais fácil esquecer.
Não há o que lamentar
Quando chega o fim do dia.”

Arnaldo Antunes

SUMÁRIO

Capítulo zero - Uma introdução memorial	10
0.1 - Lembrança infantil de Cascudo	10
0.2 - A construção de dois objetos de estudo universitários – de José Paulo Paes a Cascudo.	14
 Capítulo 1 - A rica coleção de apelidos do guarda-memória.	23
1.1 - Títulos, epítetos e apelidos – elementos de construção da memória	26
1.2 - De príncipe do Tirol, provinciano incurável, a maior folclorista do Brasil: aproximação ao complexo cultural de Câmara Cascudo.	37
1.3 - Outros títulos memoráveis	57
 Capítulo 2 - A gênese dos folcloristas	76
2.1 - A emergência de alguns conceitos-chave	77
2.2 - Em busca do que não se pode perder	90
2.3 - No Brasil: alguns folcloristas e algumas de suas idéias sobre a memória popular.	97
2.4 - Cascudo lê Romero	104
2.5 - Amadeu Amaral: por mais ciência e parceria.	108
2.6 - Modos de preservação com que lidou Mário de Andrade	111
 Capítulo 3 – <i>Contos tradicionais do Brasil</i> de Câmara Cascudo – entre o folclorista e o narrador	122
3.1 - Memórias de autor	131
3.1.1 - O folclorista e a Memória Nacional	134
3.1.2 - Plano de obra: projeto, identidade, memória do autor	138
3.1.3 - Dois processos de reconhecimento do autor	144
3.1.4 - Como os reconhecimentos reverberaram sobre Cascudo: reavaliação do folclorista provinciano do seu fazer e prazer intelectual.	158

3.2 - Memória do narrador	169
3.2.1 - Por uma comunidade afetiva - um narrador entre narradores	178
3.2.2 - Cotidiano, corpo, experiência – vivendo de um material economicamente inútil	185
3.2.3 -Ter estado sempre lá	191
3.2.4 - “Descambando” para o narrador	196
3.2.5 - Cascudo entre pós-modernos	198
 Em conclusão	 202
 Referências	 211
 Anexo	 217

Capítulo zero

À guisa de uma introdução memorial aos passos que julgo terem sido os mais importantes no estudo que esta dissertação desenvolve sobre o folclorista Luís da Câmara Cascudo – sua formação e atuação como antologista/ narrador em *Contos tradicionais do Brasil* –vai este capítulo zero.

Assim decidi numerá-lo por suas reflexões sobre certas pré-condições de realização desta pesquisa. Ao mesmo tempo em que sua natureza pessoal se dá a conhecer, desde o marco zero, a partir do qual posso cronometrar o meu interesse pelo folclore e por seus observadores, evitarão que sua força inicial lírica transborde desordenadamente nos capítulos 1, 2 e 3, mais formais, desta pesquisa.

0.1 - Lembrança infantil de Cascudo

“A lembrança é a história da pessoa e seu mundo enquanto vivenciada.”

Stern

O mais antigo documento que me vem à memória associado à figuração do Câmara Cascudo folclorista, data de 1951.¹ Trata-se de um convite para uma festa junina na Fazenda do Rio Pequeno que por muitos anos freqüentei, a partir de meu nascimento, em 1961, por toda infância e adolescência. Na casa colonial, em parte aproveitada de uma

¹ Ver em anexo o convite e o desenho da casa em que se deu a festa.

antiga senzala, algumas cópias deste convite antigo circulavam fantasmáticas nos anos de chumbo, incitando à imaginação de como teria sido a tal festa que a existência daquele convite prometia ainda.

Parentes e visitantes, por vezes, paravam para lê-lo, atraídos certamente pelo desenho da sobrecapa onde facilmente se identificava a casa da fazenda, a mesma em que, encantadoramente, passavam horas ou dias. Eu gostava de espiar as fisionomias e ouvir os comentários que se seguiam às primeiras leituras das outras pessoas; minha imaginação (quase memória) da festa se expandia:

- “Jonatinho tinha cada uma! Conseguiu imitar direitinho um matuto falando!”
- “Ah, não sei, achei um pouco forçada a linguagem, mas ficou bem engraçado.”
- “Deve ter sido uma festa de arromba, queria ter estado lá”.

Era na forma de falar do matuto que eu começava a pensar, no sentido de meus tios a imitarem, no efeito engraçado que provocava. Também no desejo crescente de ter estado lá. Memória da festa que existiu e fantasias sobre ela.

Hoje, faço reflexões, *mutatis mutandis*, parecidas sobre a literatura popular que Câmara Cascudo, estudioso erudito, transcreveu e também verteu - imitação, apropriação de autor ou *um saber falar como* pelo continuado e festejado convívio?

A aproximação com o folclore e as coincidências que muito posteriormente detectei entre minha infância e a infância do menino Cascudo nas fazendas de seus tios no sertão do Rio Grande do Norte me fariam pensá-lo como um sujeito que também adoraria ter estado lá, naquela festa ou, mais intimamente ainda, nos saraus com sanfona de minha tia e o violão do “seu Manel” que com seu vozeirão mineiro cantava o *peixe-vivo*, puxando o coro nostálgico dos colonos, na maioria seus conterrâneos, e de todos os demais. A caçaça

servida pelo patrão molhava o bico dos cantadores, para que não acabasse logo a reunião no avarandado da casa grande durante as férias do verão. Para as crianças, era servida limonada. No inverno em que por meses o frio comia quieto, Cascudo, se tivesse estado lá, ficaria à noite ao redor da lareira recontando e ouvindo histórias antigas de assombração e encanto, até que o sono também o vencesse, num intervalo qualquer entre as badaladas contadas, sinistras, do pêndulo que desde a cozinha batia inexoravelmente para todos os ouvidos da casa. Tempo assaz diferente do curto período de chuvas que o sertanejo chama de inverno; as histórias, só um pouquinho de variação.

Os lugares e ocasiões especialmente preparados à convocação da memória onde Cascudo ouviu muito da literatura oral de base tradicional que depois estudaria, foram também, como as minhas, as fazendas de seus tios no sertão. Além delas, “a embaixada do sertão em Natal”, como mais tarde Cascudo definiu a casa paterna, também lhe serviria de encontro com narradores e cantadores. Na memória de tudo que o adulto registra destes contextos², vários vezes os nomes desses contadores e cantadores são evocados; Cascudo nas antologias de versos sertanejos e contos traça inclusive pequenos perfis biográficos sobre os seus colaboradores. Os mais íntimos, como sua mãe-preta *Bibi*, mereceram referências mais assíduas e perfis maiores.

Aprendera o folclore pelo convívio com estas (para nós, seus leitores) personagens, só mais tarde encontrando nos livros aquilo que já vivera, como afirmaria mais tarde.

Em meu caso, além dos cantos aprendidos naqueles saraus, a maioria dos contos folclóricos que conheço, tirando uns poucos contados de improviso junto à lareira, foram-me dados ou os procurei nos livros desde cedo. O repertório dos adultos da sala junto à

² Cascudo tem quatro volumes de autobiografias, incontáveis entrevistas publicadas falando de seu passado e de seu convívio com figuras populares de cantadores e contadores, “ao lado de membros da família real” que seu pai também recebia como Cascudo para efeito de contraste não deixa de registrar.

lareira era talvez pequeno para minha curiosidade; tirando meu tio, os adultos que me cercavam preferiam ler um livrinho a contar uma boa história de memória. Depois de alfabetizada, passei à leitura feita na cama, quase sempre sozinha, antes de dormir.

O livro de histórias mais antigo associado à memória que tenho de Câmara Cascudo foi um de Pedro Malazartes. Impossível ter certeza se seu nome constava da edição ou se os textos foram publicadas como anônimos. Sei que mais tarde, lendo o conjunto das seis histórias que constam de sua antologia *Contos Tradicionais do Brasil*, lembrando algumas malandragens de Malazartes, como o cozimento da deliciosa sopa de pedras na panela mágica que depois vendeu, passei a pensar que as conhecera por meio da seleção de Cascudo.

O contato com esta antologia com a mais assídua referência à obra de Cascudo nesta dissertação que se seguirá a este capítulo zero, deu-se a partir de então, através da leitura.

Muitos anos e textos depois, me vi diante deste tema recorrente, debatendo no Mestrado em Memória Social e Documento as conseqüências de a memória ser uma (re)invenção no presente de um acontecimento passado.

A associação entre memória e imaginação que eu pressentira em minhas relações com o folclore e que Cascudo sublinharia amiúde na sabedoria popular, me faria proustiana³ e também barthesianamente⁴ agora voltar ao documento número um de minha coleção de leitora – o *convite*, meu grau zero dessa escritura – e ao caleidoscópico livro número um de Cascudo colocado na mesma prateleira desta coleção.

³ Marcel Proust é o autor de um célebre conjunto de oito romances intitulado *Em busca do tempo perdido*, bastante referido por estudiosos da memória que buscam falar de seu componente existencial.

⁴ Roland Barthes, semiólogo francês, intitulou como *Grau zero da escritura* um de seus textos mais importantes, em que teoriza sobre a aquisição de um estilo: "...sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que só mergulha na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipótese da fala, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência." (BARTHES, 1974: 122)

Entre o documento que funciona como marco inicial para este trabalho e o número um, escolho guardar o convite e outras referências aos queridos *Coroné Pereira e família*, respectivamente meu tio Jonathas e tia Guida, casal sem filhos, e colocar à mesa, para releitura atenta, o folclorista Cascudo e sua obra.

0.2 – A construção de dois objetos de estudo universitários – de José Paulo Paes a Cascudo.

Em 2002, reencontrei, na Especialização em Literatura Infantil e Juvenil da Faculdade de Letras da UFRJ, algumas obras de Câmara Cascudo sobre folclore.

Seu nome foi sobretudo mencionado com insistência por dois professores⁵. Um sugeria a comparação de seus contos tradicionais com o dos irmãos Grimm ou com episódios das *Aventuras do barão de Münchhausen* como possível trabalho de monografia. Outra lia trechos de Literatura Oral no Brasil e discutia o reaproveitamento ou mesmo apropriação por escritores de literatura infantil e juvenil contemporâneos de temas e formas da literatura oral.

A ambas sinalizações devo as primeiras diferentes miradas sobre Cascudo, até então um companheiro de infância na curtição das picardias de Malazartes. Na graduação em Letras, na mesma UFRJ, nunca, que me lembre, sua extensa obra de cerca de 160 títulos foi estudada. De modo que a idéia do velho Cascudo, apreciado como possível autor para estudo universitário, fui considerando-a devagar.

⁵ Álvaro Bragança, no curso “Um barão e dois irmãos” e Amélia Lacombe, no curso “Literatura infantil e juvenil contemporânea.”

A escolha, para tema de minha monografia, da poesia infantil de José Paulo Paes, poeta contemporâneo, que com olhar pós-moderno retoma as formas simples da poesia tradicional abrindo diálogo crítico e amoroso com ela, também foi determinante para meu reencontro adulto com Cascudo. A lembrança da literatura que ele me proporcionou na infância e que dali por diante releria - como me ensinava ser possível Paes, atualizava seus valores de forma crítica e amorosamente reverenciava suas primeiras formas.

Desde a monografia sobre este poeta e o encontro com outros pós-modernos contemporâneos de sua poesia juvenil⁶, como Ricardo Azevedo e Ciza Fittipaldi, que também retomavam Cascudo, comecei a refletir sobre minha leitura infantil dos *Contos tradicionais do Brasil* e meu novo jogo adulto com o livro,. Constatei que os *Contos tradicionais do Brasil* tinham ainda (o livro é de 1946), grande atualidade e penetração escolar - por que seria?

Esta foi a primeira das perguntas que em 2004 eu apresentaria na forma de um anteprojeto de pesquisa ao Mestrado em Memória Social e Documento para estudar no escritor Luís da Câmara Cascudo, entre outras especialidades – todas ligadas à memória⁷ – a de folclorista. Apesar do pioneirismo de Sílvio Romero no que toca à construção de um documentário nacional de *Contos populares do Brasil* e também de *Cantos populares do Brasil*, a circulação de seu nome como folclorista nas escolas é hoje bem menor que a de Cascudo. Isso pode-se deduzir pelo número menor de edições alcançado pelo seu livro e pela

⁶ Paes começou a publicar seus livros de poesia infantil e juvenil quando já se constituía como poeta, tradutor e crítico de literatura para adultos. Inicia a publicação de seus 1º livro na nova área em 1979, podendo ser lido dentro do espírito da geração de 80, com muitos autores revendo de forma pós-moderna a literatura de base oral e tradicional. A respeito ver 3º capítulo desta dissertação..

⁷ Trabalhou também historiador como etnólogo e professor de história em colégios e escreveu para jornais.

existência de uma seleta de contos da antologia de Cascudo que o governo federal distribuiu nas escolas públicas brasileiras no ano de 2004⁸.

Ao lado do renome nacional de Cascudo como grande folclorista, a partir da leitura de apresentações do escritor na *internet* foi-me seduzindo a idéia de que a monumentalização de seu nome em Natal seria um bom aspecto para pesquisar Cascudo em relação à Memória Social e seus Documentos. Cascudo, onipresente na cidade onde nasceu, empresta seu nome à avenida, Universidade, museu, casa de memória, e até uma casa de respeito em Natal, além de ter sido homenageado com estátua em praça pública, por ter sido o filho mais ilustre de sua terra em todos os tempos. Paralelamente à confecção do anteprojeto, a leitura do texto *Documento/ monumento* de Le Goff (1990) me fazia pensar em tomar esta direção de pesquisa do lendário intelectual, motivo de orgulho para sua provinciana terra, onde sempre escolheu morar para escrever sua obra.

Outros estudos de processos de estratégias de consagração e memória me atraíam: o de Drummond, durante as comemorações de seu centenário, estudado por professores de universidades cariocas, Beatriz Resende (UNIRIO/ UFRJ) em parceria com Renato Gomes (PUC-RIO)⁹, o de Euclides da Cunha e seu “livro número um do Brasil” e o de um engenheiro da aristocracia, em *A fabricação de um imortal*, ambos de Regina Abreu (UNIRIO, 1996, 1994), professora-orientadora desta dissertação. Uma compreensão mais amadurecida da amplitude da pesquisa e de acertos de orientação foram-me fazendo avaliar o exagero da pretensão de realizar este estudo para uma dissertação de Mestrado que, para

⁸ Através do programa intitulado literatura em minha casa, os alunos da rede pública de 4ª e 8ª série a doação de 5 livros novos de literatura brasileira e estrangeira.

⁹ Conheci o estudo sobre o processo de reificação do poeta Drummond transformado em produtos para venda no seu centenário em um Seminário dos dois professores no Fórum de Cultura da UFRJ em 2002. Não tenho conhecimento se houve alguma publicação em torno da pesquisa que faziam.

além desta reflexão queria trazer outras ainda pressentidas no vasto manancial de pesquisa sobre Memória com que Cascudo e sua obra a cada dia mais me afogavam.

Desta forte atração por tudo que dizia respeito à memória construída de Cascudo, nos modos de realçá-lo em documentos/monumentos, na ilusão biográfica que seus biógrafos fabricam e que o próprio Cascudo, quando escreve quatro volumes de autobiografias, procura estabelecer, ficou a idéia de apontar para esta possibilidade de estudo mais largo. No capítulo um, então, decidi-me por apresentar Cascudo através de variados epítetos com que foi sendo reconhecido e através dos quais foi alinhavando seus projetos, definindo suas identidades e aversões e acompanhado a memória que iam processando de seu renome. Nas diferentes respostas de Cascudo a este processamento de suas funções intelectuais seria possível anotar passagens fundamentais, momentos decisivos de sua trajetória como folclorista?

Esta me parece ter sido a pergunta-chave que me instigou a apresentar Cascudo através de seus principais epítetos. Como arcabouço teórico fundamental para processar esta indagação usei os conceitos fundamentais de Halbwachs sobre Memória coletiva e seu enquadramento social, (1990), o onipresente conceito de *comentário* em torno de um nome de um autor, de Foucault (1969, 1996), a idéia antropológica de que processos de *reconhecimento* definem destinos, de Todorov (1996) e a relação de interdependência que Velho (1994) vê entre as idéias de *projeto, identidade e memória*, que nos tocariam a todos nos planos existencial e profissional.

Para melhor observar o duplo modo de atuação de Cascudo, como estudioso do que seleciona e como narrador na antologia dos *Contos tradicionais do Brasil*, de 1946, no terceiro e último capítulo desta dissertação, em seus aspectos peculiares ao folclorista ou comuns na prática desta especialidade, acreditei que um capítulo que levantasse as relações

dos primeiros intelectuais a se interessarem pelo povo e sua literatura ajudaria a pensar a relação de Cascudo com os narradores de quem se aproximou para a coleta de contos.

Estruturei, então, o capítulo dois a partir de uma idéia desenvolvida por Burke (1998), de que teria havido uma “descoberta do povo” realizada por poetas e escritores europeus a partir dos séc. XVIII que no Brasil se pode de forma semelhante perceber a partir do séc. XIX.

Assim, seguindo a trilha de Burke, que busca a emergência de novas palavras para observar novas relações sociais, constatei que o súbito interesse de escritores sobre as expressões culturais buscadas na oralidade do povo, no frescor de suas canções e contos, que os eruditos classificavam de poesia verdadeira, *da natureza*, ansiava por efeitos de inspiração, além de proceder à guarda, uma modificada preservação das formas de literatura que se davam até então apenas oralmente. Nesta passagem do oral ao escrito, Burke aponta ter havido um febril processo de apropriação e falsificação em graus variados do texto oral e anônimo por parte dos editores quando emprestavam sua assinatura às antologias que organizavam. Foucault nos ensina e Chartier¹⁰ lembra que a figura do autor, como aquele que se responsabiliza e detém o *copyright* das edições que levam seu nome, emerge nesta época; o costume de se anexarem informações sobre autores em forma de didascálias, com currículo e a foto do especialista, data deste período na Europa.

Prestes a ganharem este novo *status* de especialistas no “saber do povo”, os folcloristas de então elaboram um método de coleta das versões, fazendo seus narradores repetirem muitas vezes o que queriam coletar e que depois declaravam ser da tradição, do povo como um todo, anônimo e transcrito puramente como foi coletado, sem interferência do pesquisador.

¹⁰ Estas conceitualizações de Foucault (1996 e 1969) e Chartier (*apud* Gregolin,, 2001) serão adiante retomadas com mais vagar.

Estas noções de que haveria uma metodologia possível de ser aperfeiçoada para a coleta, de que a condição mais básica para uma expressão cultural ser *do povo* era a de seu anonimato atravessaram fronteiras e se tornaram como dogmas para a maioria dos folcloristas ainda hoje. No Brasil, pelo menos até Cascudo, elas foram seguidas.

Para acompanhar um pouco a problemática do folclore enquanto uma pré-ciência, segundo o concebe Ortiz, e a sua dificuldade de alcançar estatuto científico, o capítulo dois rastreia a concepção teórica e o trabalho dos principais folcloristas até Cascudo na tentativa de perceber o que o folclorista potiguar aproveitou ou rejeitou do pensamento e prática dos demais. Conforme consta no sumário, será revisto, com este objetivo, o principal do pensamento de Alencar, Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade sobre a preservação das expressões da cultura do povo, colocando-se as diferenças de Cascudo em relação a eles.

Os escritores folcloristas que desde o séc. XVIII europeu coletam, selecionam e editam produtos da memória vivida por um coletivo, prometendo posicionar-se com distanciamento, método e neutralidade científica na preservação desta matéria, trabalham através da cristalização por amostragem dessas produções culturais, muitas vezes com o intuito de definir elementos da cultura do povo de sua nação. Quando trabalham buscando esta direção, procuram apoio institucional do Estado, oferecendo, em troca, trabalho especializado no estabelecimento de símbolos da Memória nacional, segundo analisa Ortiz. (2003).

Na memória de autor de Cascudo, todas estas características que foram historicamente definindo o perfil de antologistas de literatura folclórica nacional desde Perrault e dos Grimm até seus pares contemporâneos evidentemente foram pensadas na seleção de leituras de sua formação como folclorista, no planejamento de sua obra e nas escolhas mais

importantes que fez, por exemplo, recusando-se a sair da província para trabalhar na capital cultural e centro do poder de então, o Rio de Janeiro.

Na tentativa de observar Cascudo em sua opção pela província e pelo continuado convívio com o povo e com o ambiente cultural tradicional que ali podia desfrutar – em oposição à maioria dos folcloristas de seu tempo, voltados por um interesse de tendência mais nacionalista sobre a cultura popular, optei por discutir os caminhos e decisões de Cascudo frente às suas próprias condições biográficas e as que o tempo e o reconhecimento por seu trabalho como folclorista lhe dariam. Tais reflexões em duas segmentos do terceiro e último capítulo que leva o título de “Contos tradicionais do Brasil – entre o folclorista e o narrador”.

Ambigualmente, no auge de sua produção como folclorista, entre as décadas de 40 e 50, Cascudo prepara-se para ombrear-se com grandes folcloristas representativos do Brasil e de fora. Estuda e lê quase todos folcloristas que trabalharam com antologias de contos nacionais, como Silvio Romero e Teófilo Braga (Portugal) antes de preparar os seus Contos tradicionais do Brasil; participa atentamente de tudo o que está acontecendo na Campanha Nacional do Folclore, é informado e convidado a quase tudo, mas não comunga inteiramente com as idéias e com a busca de maior apoio institucional para os estudos de folclore no Brasil de que se ocupam os principais nomes do folclore de seu tempo.

Curiosamente, sua antologia e muitos de seus livros do período que contêm a locução *do Brasil* no título, não apresentam, na maioria das vezes, uma linha sequer sobre a cultura do país.

Avaliando pelo cotejo entre os prefácios que um outro interesse maior talvez o estivesse movendo a escrever livros de folclore, decidi-me por averiguar seu forte e respeitoso

convívio com os narradores no 2º item do terceiro capítulo. – pensando se esta motivação também seria passível de se analisar do ponto de vista da memória social ou coletiva.

Desde a infância em fazendas de familiares no sertão do Rio Grande do Norte, passando pela adolescência em que na casa na capital que, por vezes, se transformava na “embaixada do sertão em Natal”, reunindo-se aos pescadores nas praia de sua cidade para prostrar ouvir e contar *causos*, Cascudo apreendera neste convívio a também narrar contos tradicionais. Assim o faz com tranquilidade em sua antologia de 1946, anexando perfis biográficos de alguns contadores que convoca em sua seleção.

O principal texto teórico com que dialogo para dissertar sobre este Cascudo inserido numa comunidade de narradores é “O narrador” de Benjamin (1975). A partir deste texto, compreendendo a *experiência* de narrar como ritualística, cotidiana e analisando a escrita de proveniente da linguagem oral de Cascudo, outros escritos de outros autores são convocados. Apoio-me também no texto de Ortiz (2003) para pensar a diferença de envolvimento agentes de memória que vivenciam rituais da memória coletiva e agentes da memória trabalhando pela construção simbólica de uma memória nacional. Para complementar a análise do envolvimento cotidiano que o provinciano Cascudo com uma comunidade narrativa numerosa de pescadores, camponeses, sertanejos e empregados de sua casa que povoam seu repertório pessoal e dão matéria a seu livros de folclorista e etnógrafo, o texto de Gonçalves (1999) “Corpo, cotidiano e experiência” é trazido a dialogar com o de Benjamin (1975), onipresente ao capítulo 3 da dissertação. Outros textos referentes aos processo de narração oral e sua escrita referidos a Cascudo foram os de Yunes (2002) e Albergaria (1996). O primeiro, apontando para o fato de a poligrafia de Cascudo resolver sua interdisciplinariedade pela narrativa – uma narrativa que, para autora, se forma a partir da experiência de ouvir *causos* e que deriva desta formação um texto

teórico que, embora erudito, é saboroso ao leitor. O segundo, compreendendo Cascudo como um narrador de contos tradicionais em contraposição a narradores mais jovens, destes mesmo contos. Classificando os mais jovens como narradores pós-modernos, Albergaria ajuda-nos a situar os *Contos tradicionais do Brasil* e seu narrador em seu tempo e a avaliar sua atualização pela leitura que deles fazem dois nomes expressivos da literatura juvenil contemporânea.

Acreditando haver muito mais aspectos relacionados à memória neste ser e nesta obra especialmente devotados a esta musa antiga do que tive o alcance de aqui perceber e apontar, passo humildemente à complexa tarefa de descrever o que até aqui pensei sobre o escritor potiguar e sua obra folclórica.

Capítulo 1 – A rica coleção de apelidos do guarda-memória.

O presente capítulo, de apresentação da biografia de Cascudo, cuida de um rico sucedâneo de epítetos atribuídos a Cascudo alguns mais permanentes, outros mais efêmeros, como “*príncipe do Tirol*”, “*seu Cascudinho*”, “*mestre*”, “*provinciano incurável*”, “*historiador oficial de Natal*”, “*homem-dicionário*”, “*o maior folclorista do Brasil*”, “*mnemon*”, “*homem-memória*” e “*pontífice*”.

Esta lista foi recolhida em documentos de apresentação da vida e obra do autor, em perfis biográficos, autobiográficos e em sua fortuna crítica. O objetivo de tal recolha e análise é averiguar possíveis relações de alguns destes apelidos familiares ou profissionais com os processos de *reconhecimento*, *memória*, *projeto e identidade*¹¹. com que o autor foi norteando suas escolhas na trajetória de sua vida e no desenvolvimento de sua obra, especialmente a de folclorista, que é de interesse específico desta pesquisa. Assim, a análise a seguir de algumas destas alcunhas, algumas das quais usadas pelo próprio Cascudo em auto-proclamação, parte da hipótese da existência de ligações entre estas formas de *reconhecimento* e algumas passagens e atitudes decisivas em relação à *memória*, *projeto e identidade* profissional adquiridos pelo autor. A análise da coleção de alcunhas servirá, além disso, para indagar sobre a posição social e afetiva dos sujeitos que imputam os apelidos a Cascudo, seus interesses e intenções próprios.

Além destes chamamentos e comentários à figura do autor, ousou acrescentar a possibilidade de evocar Câmara Cascudo através de mais um epíteto-síntese: o de *guarda-memória*.

¹¹ O processo de reconhecimento e seus destinos foi estudado dentro da perspectiva de uma Antropologia geral por Todorov (1996). A relação entre as idéias de memória, projeto e identidade devem-se ao antropólogo Gilberto Velho (1994) e serão ao longo deste capítulo e de todo estudo trabalhadas.

Viso, assim chamando-o desde o título deste trabalho – *O guarda-memória Câmara Cascudo e suas provisões da província*, a abarcar o significado mais geral que, para mim, tem sua imensa produção de intelectual polígrafo e sua dedicação continuada de procurar guardar do passado todo ensinamento, permanência e curiosidades úteis sob as formas de manifestações culturais, biografias de gentes diversas - *causos* que viveu e reviveu com gosto nos contando, desde sua província de Natal.¹²

A expressão *Guarda-memória* é um neologismo do francês, traduzido para o português em 1997. Possui uma múltipla significação original registrada como: caderno de anotações (um *aide-memorie*); barbantinho amarrado no dedo para fazer lembrar de algo adiante; miosótis ou ainda um armário de provisões, consideradas pelo ator Robert Guilhermet. Quem retoma os significados da expressão para expandir as possibilidades deste neologismo é o estudioso de literatura Phillipe Lejeune. (1997: 111-119).

Em um artigo homônimo à expressão, Lejeune divulga o texto autobiográfico inédito de Guilhermet., que contém a expressão e seus primeiros significados, tomando-a de empréstimo para batizar o arquivo especial que na ocasião organizava. O seu arquivo *guarda-memória* guarda, como provisões para o futuro, depoimentos autobiográficos inéditos, feitos por pessoas comuns que os querendo conservar, optam por liberá-los ou não, ainda em vida ou só após sua morte para leitura ou publicação. O Arquivo especial é aberto a quem queira confiar ou procurar depoimentos do tipo autobiográfico na *Association pour l'autobiographie*.¹³

¹² Eliana Yunes (YUNES, 2002) aponta em estudo sobre a interdisciplinaridade *avant la lettre* de Cascudo que o autor transita e mistura sem perder-se nas fronteiras disciplinares descambando toda sua narrativa teórica em causos que nos vai contando com grande eficiência – a eficiência de um contador de histórias que se achou desde pequeno entre outros contadores aprendendo e praticando a arte de narrar. Ver mais no capítulo três desta dissertação.

¹³ Lejeune fornece-nos o endereço para contato com esta instituição: Ambérieu-en-Bugey (Ain, França. Código APA 69) (LEJEUNE, 1997: 113)

Por diversos motivos, *por extensão*, fui pensando em Cascudo também como um *guarda-memória*, um armário de provisões, alguém que se definiria por guardar e ter a existência assegurada pelas coisas que armazena, um arquivo, constituindo-se, ele próprio, um lugar-de-memória. A explicação de Lejeune sobre o porquê de seu encantamento pela expressão - “Gosto desta expressão porque ela apenas fala de memória, sem deixar muito claro quem guarda e quem é guardado” (LEJEUNE, 1997: 111) - tomei-a de imediato como adequada e justa a uma síntese memorial de Cascudo: a expressão abrange sujeito e objeto da memória, exalando ademais frescor e convidando a novas leituras, como em geral propõem os neologismos.

Em todas as profissões que exerceu - como professor de história e direito internacional, folclorista, historiador, etnólogo e jornalista, em toda sua vasta produção de livros e artigos - Cascudo faz referência constante aos fatos e personagens do passado, de culturas distantes, que descobre e divulga por atuais e úteis de se compreender. Viveu vida longa, reunindo vasta memória erudita. Vive ainda dos epítetos que lhe aplicaram, do cuidado na confecção de suas próprias autobiografias e na contribuição que deu aos seus diversos biógrafos. Vive na memória do povo de Natal, cidade onde nasceu e na qual sempre manteve o endereço principal, que se vê refletida e orgulhosa das interpretações de seu intelectual mais íntimo e mais ilustre, e que de forma inescapável sabe, desde criança de sua monumentalizada fama expressa em toda a cidade em marcações em forma de estátuas, placas dando nome a rua e instituições.¹⁴ Também pelos comentários da fortuna

¹⁴ Esta idéia, do intelectual que se percebe monumenetalizado e homenageado pela cidade natal como seu filho mais ilustre e reverenciado foi desenvolvida por FURTADO, 2004, em *A cidade e o letrado; a monumentalização de Câmara Cascudo em Natal*.

crítica que o analisou e analisa, sua obra permanece e seu renome como especialista nas disciplinas pelas quais transitou continuamente se processa.

Todas estas facetas da memória que o configuram e permeiam a produção de sua obra estarão sendo consideradas nesta pesquisa sobre o trabalho de folclorista deste *guarda-memória*. Desde este primeiro capítulo, então, o objetivo é compreender a parcela de contribuição de vários destes fatores na construção intelectual e lembrança de Cascudo como folclorista. Assim, os apelidos de . “*príncipe do Tirol*”, “*seu Cascudinho*”, “*mestre*”, “*provinciano incurável*”, “*historiador oficial de Natal*”, “*homem-dicionário*”, “*o maior folclorista do Brasil*”, “*mnemon*”, “*homem-memória*” e “*pontífice*” e “*guarda-memória*” estarão sendo lidos como processos de reconhecimento e como expressões ligadas à *memória, projeto e identidade* de Cascudo.

1.1 –Títulos, epítetos e apelidos – elementos de construção da memória

No prefácio da *Antologia do folclore brasileiro* de, 1956, Câmara Cascudo relata uma pequena história que ilustra bem sua disposição anímica em relação ao seu trabalho de folclorista, que se mistura ao de etnólogo e de historiador:

Hernández-Pacheco encontrou na caverna de Paloma, nas Astúrias, na parte correspondente ao superior madaleniense, um fragmento da costela de um animal pequeno, trabalhado pela mão do homem. Limpando-o, reconheceu um silvo, um instrumento musical, destinado às alegrias interiores da Música ou a atrair pássaros. É o mais antigo instrumento musical do Mundo. Fizeram-no soar. Depois de doze mil anos de silêncio, a humildade e doce sonoridade se elevou, na pobreza de um desenho melódico, impressionante e recordadora.

Desejo que essas vozes apagadas, em anos e século, na morte, ressoem novamente, evocando a vida que as envolvia no passado. (CASCUDO, 2001:16)

Semelhantemente ao arqueólogo que lidava com materiais antiquíssimos que aguardam até milhares de anos para novamente serem trazidos à luz da vida e à composição de um novo sentido para a sua existência, Cascudo apresenta-se como intérprete de seus possíveis significados vitais escondidos: “Todas as coisas têm uma história digna de ressurreição”, continuará a pensar e a dizer, quando já velho, em 1968, começar por rever longamente o caminho existencial e profissional palmilhado: “me interessava por todas as coisas do passado”.(CASCUDO, 1969: 1) Esta a direção tomada por sua poligrafia de folclorista, historiador e etnógrafo: a incansável investigação e seleção dos sinais de vida mais longínquos no que ainda poderiam ter utilidade no presente.

Mais de um vez, Cascudo se referirá à matéria folclórica, - setor de sua produção de interesse específico desta pesquisa - como aquilo que apresenta-se desde *o Milênio na Contemporaneidade*.

O folclore sendo uma cultura do povo é uma cultura viva, útil, diária, natural. As raízes imóveis do passado podem ser evocadas como indagações da antigüidade. O folclore é o uso, o emprego imediato, embora antiquíssimo. (CASCUDO, 1967: 12-13)

Seus cerca de 160 livros , de uma forma geral – estudos etnográficos, históricos, biografias de instituições, de figuras da monarquia brasileira e de gente humilde, antologias de cantos e contos da tradição, um dicionário e outros estudos de folclore, cartas de uma correspondência avaliada em 300 cartas a pares intelectuais, amigos, a todos os Institutos

Históricos e geográficos do Brasil,¹⁵ seus prefácios, depoimentos, seus cerca de 1500 artigos formam um impressionantes conjunto de textos devotados à pesquisa do que foi útil e ainda atual sem que saibamos desde quando.

Na capital do estado do Rio Grande do Norte, seus contemporâneos e também seus pósteros, sempre souberam, da infância à velhice de Cascudo, quem ele era e onde habitava. A posição social destacada de seu pai, Coronel Francisco Justino de Oliveira Cascudo, de comerciante mais rico da cidade, dono da Vila Cascudo e depois de um chácara apelidada de Principado do Tirol, fez de Cascudo, desde pequeno, um centro de referência para muitos. Herdeiro e único filho sobrevivente, de três que seus pais tiveram, Cascudo foi criado sob cuidados desvelados por sua saúde. Uma passagem desta época, fundamental para o futuro folclorista, foi o período que passou no sertão para onde foi mandado para fortalecimento dos pulmões em estâncias de sua família. Lá travou contato com contadores e cantadores sobre quem amorosamente escreveria e verteria a literatura oral que ouviu por toda a infância.

Adolescente rico, o jovem “dândi” vestia-se em Natal com polainas e dirigia um Ford bigode, um dos três carros de sua família e dos dez que a cidade possuía. Sua casa recebia desde membros da Família real a cantadores em visita à capital. “Príncipe do Tirol” foi até então seu codinome público.¹⁶

O processo de falência de seu pai, fez Cascudo desistir de formar-se em medicina, curso que terminava no Rio de Janeiro, por dois motivos: não se sentia à vontade para deixar o pai que sempre lhe havia proporcionado tudo numa hora como aquela de aperto e

¹⁵ Informação dada por NEVES, 2003: 2; “Correspondência avaliada em 200 cartas a pares intelectuais, amigos, a todos os Institutos Histórico-geográficos do Brasil”.

¹⁶ GICO, 2003:1

porque, falido, o pai não poderia montar-lhe o laboratório de medicina tradicional com que desejava trabalhar de pois de formado (CASCUDO, 1972:5).

A opção de voltar da Capital Federal, desistindo de “vencer no Rio” para tornar-se um professor de escola de província sem diploma superior é descrita por Cascudo nestes termos:

Meu pai empobrecendo, não poderia eu ser um pesquisador na terapêutica tradicional, como sonhara (..) Eu queria um laboratório, já não era possível. Fixei-me em Natal (...) A pobreza de meu pai, ativa e nobre não me permitia abandoná-lo e viajar para o sul, vencer no Rio. (...) Fiquei definitivamente e sem recalques, provinciano. Ia ser, até a velhice, professor jagunço (...) (CASCUDO, 1972: 5)

Depois de formado em Direito e casado, as aulas no ensino superior e as sucessivas publicações de livros sobre variados temas foram-lhe valendo o título de “mestre”. Morto o sogro, Cascudo mudou-se com a mulher e os dois filhos para sua casa. Viveu até morrer naquele que se tornaria seu mais célebre endereço, de onde tantas vezes concluiria os prefácios de seus livros, oferecendo-o a visitas ou correspondência.- a Av. Junqueira Alves, número 377.

Além das várias placas à porta colocadas em homenagem ao mestre, uma avisava ao público a disponibilidade real de Cascudo: “O professor Luís da Câmara Cascudo não recebe visitas pela manhã”. Garantia de um pouco de privacidade a sua pública figura e respeito por seu horário de trabalho, que varava as madrugadas, como o povo do lugar sabia. Sua morada era tão conhecida que chegava a receber carta endereçada desta forma: “Luís da Câmara Cascudo, Natal.”

Estes pormenores que selecionei para apresentação de Cascudo e muitos outros que poderiam aqui figurar podem parecer, numa primeira leitura, meras curiosidades, dados

biográficos sumários. Se observados, no entanto, como *comentários*¹⁷ que configuram um processo de *consagração e monumentalização*,¹⁸ estes dados podem se transfigurar em objeto de análise de um método das ciências sociais, o *método biográfico*.¹⁹

Estudos de ordem sociológica sobre os processos de construção da memória biográfica, como o paradigmático estudo de Nöbert Elias sobre Mozart, analisam as condições daquela vida vinculadas às condições sociais de seu tempo, desmistificando ou redimensionando epítetos como o de “gênio”, dados a alguns artistas como Mozart, normalmente considerando-os fora da ancoragem de seu tempo humano. (ELIAS, 1995)

Tais estudos valem-se do método de pesquisa biográfica, realizando *metabiografias*, isto é, desconstruindo os *processos* de confecção de biografias e autobiografias, apontando o que teriam de *intencional* dada seleção e arranjo de dados escolhidos para *construção* de uma história coerente, heróica, singular daquele sujeito.

A fabricação do imortal, de Regina Abreu (1996), é um exemplo de estudo deste tipo. A autora toma como base a composição de uma sala em homenagem ao engenheiro Miguel Calmon du Pin e Almeida, de origem aristocrática, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, realizada por sua mulher, assim que perdeu o marido, Abreu nos deslinda os meandros da negociação com a instituição que abrigaria por longos anos a coleção, cuja intenção era a de garantir imortalidade para a figura oligárquica do engenheiro. Os pormenores e o cuidados no processo de seleção para doação e arranjo da coleção, são vistos por Abreu como construção destinada ao efeito ilusório de uma memória *heróica, coerente* daquela

¹⁷ Para o desenvolvimento da idéia de *comentário*, exposta por Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2002), como repetição discursiva de um texto ou de um nome inserindo-o em uma série discursiva e lhe conferindo *autoridade*, ver capítulo 1 desta dissertação.

¹⁸ A idéia de *monumentalização* de alguém ou de uma obra baseia-se no ensaio de Jacques Le Goff chamado Documento/ Monumento (LE GOFF, 1990)

¹⁹ GOLDEMBERG, M., analisa o livro de Norbert Elias sobre Mozart como um estudo paradigmático ao estudo sociológico de biografias. (2002: 36-42)

individualidade, preparando os termos com que deveria figurar eternamente na posteridade.²⁰

O presente trabalho, sem pretender como objetivo central fazer um estudo minucioso de como os biógrafos de Cascudo e ele mesmo elaboraram perfis com base numa seleção de dados cheias de efeitos de *ilusão biográfica* quer, no entanto, apontar para a possibilidade de este estudo ser realizado, dada a fartura de material disponível para recolha e análise do rico processo de consagração e monumentalização iniciado ainda em vida de Câmara Cascudo.

Em vida ainda, este profuso agente da memória deixou pistas de seu desejo de ser ressuscitado pela Memória Social. Escreveu, a partir do aniversário de seus 70 anos, duplamente comemorado, por ser também o cinquentenário de sua obra, cinco volumes autobiográficos de 1968 a 1972²¹, abordando tema filosófico-existenciais de sua passagem pela Terra, especialmente por sua terra Natal.

Além da preservação de sua auto-imagem que preservava à posteridade através de suas autobiografias, e de sua ajuda a biógrafos que se interessavam por sua vida, Cascudo enquanto viveu sua longa vida em Natal, acostumou-se a receber desde a infância títulos honoríficos. Viu gente afixando placas comemorativas em sua parede em aniversários de vida e de obra, virou nome de rua, escola e universidade – até prostitutas homenagearam o pesquisador-cliente, batizando com seu nome uma *Vila Familiar*²² Depois, virou estátua, biblioteca, museu, escola, casa de memória. Sua trajetória de vida, além de exposta publicamente através de monumentos e placas com seu nome à entrada de instituições de

²⁰ A idéia de construções biográficas como efeito de *ilusões*, arranjos dos biógrafos está em BOURDIEU, 1996.

²¹ *O tempo e eu* (1968), *Pequeno manual do doente aprendiz* (1969), *Gente viva* (1970), *Na ronda do tempo* (1971), *Ontem: maginações de um professor de província*. (1972)

²² Um reportagem sobre o centenário de Cascudo, saída na *Folha de São Paulo*, traz uma foto da placa com o nome desta *Vila Familiar*. (Caderno Mais! , 27-12-1998, 4)

cultura, foi e é repetidamente comentada textualmente através de numerosas biografias e autobiografias, entrevistas, perfis biográficos de editoras e prefácios, do autor e de outros. Todo este material poderia servir a um estudo sobre o processo de *reconhecimento* (1996).

Sob o ângulo da Antropologia geral, tal como a formula Tzevan Todorov, (1996) como ciência que não só observa homem em sociedade mas “a sociedade viva no homem”, o *reconhecimento* seria um conceito crucial para a compreensão do relacionamento humano.

No capítulo em que trata do Reconhecimento e seus destinos, no livro *A vida em comum: ensaios de Antropologia geral*, (TODOROV, 1996: 89-169) Todorov mostra-nos como este processo elementar “atinge todas as esferas de nossa existência”, no sentido em que estamos sempre desejosos de obter ou mostrar reconhecimento, na troca social viva. O reconhecimento apresenta, segundo o autor, várias proveniências. Pode advir de “superiores” ou “inferiores” a nós. No seu desenrolar, o reconhecimento comporta, segundo Todorov, duas etapas: “O que pedimos aos outros é, em primeiro lugar, que reconheçam a nossa existência (é o *reconhecimento* ao pé da letra) e, em segundo lugar, que confirmem nosso valor (denominemos esta parte *confirmação*). A segunda etapa “só acontece se a primeira foi realizada”. (1996: 94).

Todorov assinala uma interessante assimetria na relação de reconhecimento:

“ (...) o agente concede reconhecimento, o paciente o recebe: os dois papéis não são intercambiáveis. (...) o agente do reconhecimento direto recebe, pelo fato de fazer seu papel, os benefícios de um reconhecimento *indireto*. Sentir-se necessário aos outros (ao lhes conceder reconhecimento) faz com que se sinta igualmente reconhecido. A intensidade desse reconhecimento indireto é, regra geral, superior à do reconhecimento direto. (TODOROV, 1996: 97)

As etapas de *reconhecimento* e a da *confirmação* importam-nos como seqüência de expectativas diversas, interessantes de se assinalar nos diálogos de Cascudo com aqueles que comentam sua obra.

Veja-se este trecho de um comentário a respeito de uma obra de Cascudo por Mário de Andrade:

Estive outro dia na Livraria Martins e ele me mostrou as provas de sua Antologia Folclórica. Vai sair um livrão nos dois sentidos. Estive compulsando o seu trabalho. Franqueza: é excelente. Quanta gente agora vai bancar o “científico”, citando as fontes através do canal que você lhes abriu!... Vai ser uma inundação e gozaremos com os afogados... (ANDRADE *apud* CASCUDO, 2001- B:16)

As etapas do reconhecimento, de que nos fala Todorov, os benefícios que o reconhecimento traz a quem o recebe e também a quem o realiza, são seqüências de diálogo humano que podem ser ricamente estudadas em processos de consagração em vida e depois da morte, em biografias construídas e reconstruídas a partir de palavras às vezes decisivas, como parecem ter sido o exemplo citado acima pelo próprio Cascudo.

O processo de *reconhecimento* da vida e obra Câmara Cascudo como tendo sido a de um *provinciano incurável*, ou de *aprendiz de feiticheiro* de Mário de Andrade, como o percebem muitos, parece ser um bom exemplo de como os passos da produção de uma obra podem afetar sua leitura.

Outra discussão teórica decorrente do processo de monumentalização e da atribuição do sucedâneo de epítetos diz respeito ao encadeamento das idéias de *memória*, *projeto* e *identidade*. O encadeamento dessas três categorias devêmo-lo ao antropólogo Gilberto

Velho. (VELHO, 1994) É bem antropológica esta visão de tempos sucessivos, mas não previsíveis, em que um indivíduo delinea projetos, a partir da análise de seu *campo de possibilidades*, determinado por experiências que demarcaram o chão onde se situa, enxerga seus horizontes e vive suas identidades.

O indivíduo que assim delinea projetos é o indivíduo que se apura, por um processo de *individualização*, não mais só de *individuação* como nas sociedades tradicionais, (“inserção do lugar do indivíduo na sociedade e do desempenho de seus papéis sociais”). O processo de individualização “seria próprio das sociedades onde florescem ideologias individualistas “que fixam o indivíduo socialmente significativo, como valor básico da cultura.” (VELHO, 1994: 99)

Nessas sociedades, a noção de biografia torna-se fundamental: “a trajetória do indivíduo passa a ter um significado fundamental”. Carreira, biografia e trajetória para Gilberto Velho, “constituem noções que fazem sentido a partir da eleição lenta e progressiva que transforma o indivíduo biológico em valor básico da sociedade ocidental moderna” (VELHO, 1994: 100) O psiquismo individual transforma-se no foco privilegiado de significados. A noção de *projeto*, “de uma conduta organizada para atingir finalidades específicas” na definição de Schutz, (*apud* VELHO, 1994: 101) “está imbricada com a noção de indivíduo-sujeito”, “segundo a consciência e valorização de sua “individualidade singular”, baseado em uma *memória* que dá consistência à biografia”.(VELHO, 1994: 101) A consistência do *projeto* individual de vida dependeria da *memória*, “fornecedora dos indicadores básicos do passado que construiu as circunstâncias do presente” (VELHO, 1994: 101). Ligando uma ponta a outra: “projeto e memória associam-se para dar

significado à vida e às ações dos indivíduos, em outros termos, à própria identidade.”

(VELHO, 1994: 101)

O indivíduo passa a praticar, modernamente, uma intensa reflexividade – o indivíduo é também para Giddens, “instado a interrogar-se a todo momento”. Haveria neste modo de conduzir-se moderno, “uma forma distinta de monitoramento” A integração do eu, a auto-identidade que se quer coerente, “supõe uma narrativa”. (GIDDENS, A. 2002: 75)

Apontando para sujeitos que se descrevem por meio de autobiografias (como é o caso de Cascudo) Giddens sentencia que a narrativa do *eu* é explicitada na modernidade:

“como geralmente é aceito pelos historiadores (...) a escrita de autobiografias (e também a de biografias) só se desenvolveu no período moderno. A maioria (...) é claro, são celebrações das vidas ou realizações de indivíduos importantes –são uma maneira de singularizar as experiências especiais de tais pessoas em relação à massa da população.”²³

A autobiografia como uma auto-história interpretada, produzida pelo indivíduo em questão seja escrita ou não – isto é, “produzida como ato intencional de publicação ou ato de autoreflexão”, estaria, para Giddens, no centro da auto-identidade moderna. A insistência sobre a primazia do tempo pessoal traduz para Giddens em nossa modernidade “um modo de controlar o tempo disponível de vida.” (GIDDENS, 2002: 76)

Em outras palavras, relatos autobiográficos são visões retrospectivas e prospectivas quanto a seus projetos e a preocupação quanto a sua sucessão que situam o indivíduo no tempo e balizam suas identidades. Deste modo, podemos entender os depoimentos autobiográficos, prefácios, cartas e entrevistas de Câmara Cascudo, que, em sua *memória, identidade e*

projeto, são encadeados sob a perspectiva de um *eu* que se quer coerente frente aos outros, e por isso escreve tantas autobiografias, que acompanha e reflete sobre as construções biográficas feitas pelos outros sobre si, que responde com projetos e identidade à memória dos passos dados e reconhecimento adquirido por sua trajetória intelectual e obra.

Para tornar viável uma apresentação crítica mínima da densa figuração de Cascudo pela Memória Coletiva e Social, enquanto chamo atenção para a existência do numeroso universo de representações passível de estudo por um método biográfico que deslindasse o reconhecimento e auto-reconhecimento que sob diversas formas foi feito da trajetória e pessoal e da obra de Cascudo o escritor, foi que selecionei para estudo alguns ‘títulos’ que ele recebeu com diferentes finalidades e diferente alcance na memória social que dele foi-se tecendo.

Como visto, o emaranhado de sínteses e representações que foram sendo tentadas sobre o autor, sua intimidade e seu trabalho, pincei da infância à velhice, os seguintes “títulos” dados a Cascudo para trabalhar: “*príncipe do Tirol*”, “*seu Cascudinho*”, “*mestre*”, “*provinciano incurável*”, “*historiador oficial de Natal*”, “*homem-dicionário*”, “*o maior folclorista do Brasil*”, “*mnemon*”, “*homem-memória*” e “*pontífice*”. Estes títulos constituem um considerável conjunto de *comentários* à figura do autor e de sua obra²⁴. Estes comentários, que no entendimento de Foucault (1996) se dão na ordem de repetições e retomadas discursivas, circulam sob a forma de processos de *reconhecimento*, conformando uma memória observável contextualmente, como em seguida se tentará mostrar. Abrangem relações de Cascudo com seus familiares, amigos, seus biógrafos, seus editores, políticos do Rio grande do Norte, leitores e sua fortuna crítica.

²⁴ A idéia de comentário de que este estudo parte em relação ao nome de um autor e sua obra, conformando, por um processo de repetição e intertextualidade, o reconhecimento de um estilo próprio ao autor está em Foucault, *A ordem do discurso*. (FOUCAULT, 1996: 29)

1.2 - De *príncipe do Tirol, provinciano incurável, a maior folclorista do Brasil* aproximação ao complexo cultural de Câmara Cascudo.

O jornalista e mantenedor do site Memória Viva de Câmara Cascudo, Sandro Fortunato, em artigo publicado no dia do Centenário de Cascudo na imprensa do Rio Grande do Norte²⁵, situa o menino Cascudo como um *príncipe*, em dupla referência; a rica casa paterna de Cascudo, conhecida como o *Principado do Tirol* (bairro de Natal) e à condição principesca de filho único herdeiro de toda fortuna e influência política de seu pai, homem mais rico da cidade.²⁶ Este é o epíteto com que Cascudo teria sido apreciado durante sua infância e juventude pela reduzida e pobre população de Natal do início do século XX, segundo o biógrafo.

Cascudo nos fala também de sua residência no Tirol, na primeira de suas autobiografias, *O Tempo e eu* (1968), narrando, saudoso, o rico convívio que as festas, recepções em sua casa lhe possibilitaram, tanto com gente intelectualizada, como de variada procedência política, partidários e também adversários políticos de seu pai, membros da família real e sertanejos em visita, até que, entrando em falência, seu pai teve de vendê-la. Fortunato, em seu texto, tramado como uma *lenda* brasileira,²⁷ deduz que as críticas negativas ao primeiro livro de Cascudo, *Alma Patrícia* (1921), de crítica literária a poetas do Rio Grande do Norte, foram uma espécie de vingança mesquinha “ a

²⁵ Ver referências sobre o autor e a publicação do texto no próprio depoimento, intitulado *A 22ª Lenda* no site *Memória Viva de Luís da Câmara Cascudo*, desde 1998 *online*.

²⁶ Vânia Gico descreve o prestígio da família Cascudo: “a seção de cinema na época, só começava quando seus pais chegavam, transportados por um dos três automóveis da família, numa cidade que só possuía dez deles.” (GICO, 2003:1)

²⁷ O título do perfil biográfico de Fortunato sobre Cascudo é a 22ª lenda, uma sutil alusão, para leitores da obra de Cascudo ao livro *Lendas brasileiras* do autor que contém 21 narrativas – a história de Cascudo, no entender e configurar do biógrafo constituiria a 22ª lenda.

Província não perdoaria seu *ex-príncipe*”, quando ele empobreceu. (FORTUNATO, 2003, p.1)

Os sinais materiais mais visíveis da riqueza do jovem Cascudo e sua família, além do fato de a família possuir três automóveis quando em Natal só havia dez e morarem no Principado, incluíam o vestuário - Cascudo vestia polainas; o estabelecimento de uma rede de relações de compadrio e familiaridade com a elite política de governadores e vários chefes políticos, prática social que Cascudo cultivou por toda vida; e também a hospedagem de gente variada, às vezes por vários meses em sua mansão, vinda do sertão ou da família real.²⁸

Como filho da elite, ainda na condição de *príncipe* daquele condado, foi estudar fora, em capitais mais adiantadas – em Salvador e Rio de Janeiro, um curso de Medicina que não terminaria, pois quando seu pai faliu decide-se por voltar a Natal, desanimado porque não poderia mais montar um laboratório para fabricação de remédios a partir da flora e da sabedoria tradicional:

Meu pai empobrecendo, não poderia eu ser um pesquisador na terapêutica tradicional como sonhara. Minha vocação era o laboratório. (...) Eu queria um laboratório meu. Já não era possível. (CASCUDO, 1968: 47)

Sobre a opção de largar a Faculdade quase no fim e voltar à *Província*, vejamos estas palavras importantes de Cascudo – elas refletem, muitos anos depois, sobre fatos e apelidos significativos que decorreram de sua decisão de voltar para Natal:

²⁸ Descrevendo o convívio que a riqueza material de seu pai lhe proporcionou Cascudo escreverá muitas páginas em suas autobiografias, principalmente em *O tempo e eu*, de 1968.

Fixei-me em Natal, ensinado em colégios e ajudando em cursos particulares. Para não ser **seu Cascudinho** horrorizando mamãe, fui para a Faculdade de Direito do Recife, três meses por ano, levando as economias pessoais, hospedado em pensões humildes e típicas. (...) não tive dinheiro para pagar o retrato no Quadro-de-formatura, orgulho de todo estudante, de beca e barrete. Paguei a carta, em falso pergaminho, registrando-a. Dedicatória aos pais. Já era noivo. Minha “festa de formatura” foi a coincidência de Mário de Andrade vir de São Paulo e ser meu hóspede em Natal. A pobreza de meu pai, ativa e nobre, não me permitia abandoná-lo e viajar para o sul, **vencer no Rio**. Filho único, devia retribuir em assistência quanto tivera em pecúnia e carinho. Fiquei, definitivamente e sem recalques, provinciano. Ia ser, até a velhice, professor jagunço.(...)” (CASCUDO, 1968: 47-48.)

O *Seu Cascudinho*, forma medíocre que, como professor de ginásio, para *horror* de sua mãe, o ex-príncipe poderia por toda vida ser chamado, transmuda-se em *Doutor Cascudo* – título que lhe serviu mais para continuar no magistério que para o exercício da advocacia, já que seguiu como Professor de Direito Internacional até aposentar-se como *Emérito* pela Universidade Federal de seu estado.

O título de *Príncipe*, usado por Fortunato para representar a relação de Cascudo com o povo de sua cidade, faz parte de um processo de escolha, por parte deste biógrafo, de uma imagem, de um signo carregado de significações históricas e fabulares que ele pretende destacar. A história deste *príncipe*, a *lenda* que seu biógrafo quer divulgar, faz *um comentário* particular de aspectos cuidadosamente selecionados e dispostos pelo autor no relato biográfico, de acordo com uma intenção de *construção biográfica*.²⁹

²⁹ As idéias de que há *comentários* que vão definindo uma obra e seu autor e que eles pretendem traçar um perfil construído, uma *ilusão biográfica*, são respectivamente de FOUCAULT, 1996 e BOURDIEU, 1996.

Este modo de construir – um texto elaborado para ser publicado em jornal no dia exato do Centenário de Cascudo, ao mesmo tempo que aponta para o herói, realça a pena do escritor que o exalta, fato que Todorov afirma ser normal a todo processo de reconhecimento, como visto. (TODOROV, 1996). Homenageando um ilustre, o biógrafo sabe que também sua arquitetura biográfica será motivo de observação e comentário.

Também o apelido de *Seu Cascudinho* e o *horror* da mãe, diante do pouco alcance social que ele denunciaria, fazem parte de um recorte e interpretação do vivido atrelados a algumas intenções - desta feita de Cascudo - de querer ser reconhecido de determinado modo e não de outro: não se teria talvez formado na Universidade, não fosse o horror da mãe e o dever da retribuição da assistência pelo carinho e sustento recebidos dos pais. A imagem de seriedade no dever filial cumprido que Cascudo nos quer passar no comentário em relação a alcunha de *Seu Cascudinho* e ao sinuoso processo de sua formatura é contraposta à leveza e alegria proporcionada pela visita honrosa do amigo famoso e companheiro de aventura intelectual, o folclorista Mário de Andrade – em visita que o marcaria como sua verdadeira “festa de formatura”.³⁰

Efetivamente, no tripé de sustentação de *Seu Cascudinho*, o professor de ginásio que acabava de se formar por seu pai e sua mãe entra, com intimidade, Mário de Andrade, o folclorista mais próximo de Cascudo durante anos, aquele que daria mais tarde, segundo interpretam alguns, o toque fundamental para Cascudo preparar-se para escrever livros de folclore. Ao longo de anos, em sua correspondência com Cascudo, Mário de Andrade tratou-o, de forma algo paternal, por Cascudinho, (ANDRADE, 2000)

³⁰ Esta visita (em janeiro de 1929), descrita por Mário de Andrade em *O turista Aprendiz* (1983: 303), resultou num estreitamento da amizade entre os dois escritores que rendeu longa correspondência, de que só estão publicadas as Cartas de Mário para Cascudo (1991). Mais adiante falaremos sobre essas cartas.

Comparativamente, no apelido de “*príncipe do Tirol*”, conferido por Fortunato a Cascudo, a idéia de *ilusão biográfica* parece ter traçado um plano de construção mais intencional. Pierre Bourdieu (1996) aponta ser este um efeito comum em biografias e autobiografias que resultaria de elas serem construídas ilusoriamente a partir de uma seleção de dados que visariam a um *continuum*, uma lógica processual e uma coerência no resultado narrativo que em verdade nenhuma existência vivida possui. Assim, a idéia de alunhar o biografado metaforicamente como um *príncipe* - único herdeiro de pai rico e depois *príncipe*, pelo destaque intelectual alcançado diante de uma *província* que não o mereceu tão apaixonado e fiel, porque não o reverencia suficientemente, como sublinha Fortunato – recorta e encaixa perfeitamente os dados para circularmente nos apresentar a trajetória daquela vida consagrada e superior.

O *príncipe* embora tenha perdido o dinheiro, e tenha sofrido alguns golpes de inveja de uma pequena e medíocre elite local³¹, nunca terá empanado o brilho de seu título majestoso, pelo qual o povo simples e os de fora da *Província* sempre o reconheceriam. É próprio das narrativas lendárias apresentar obstáculos para a superação e confirmação do herói. O título do texto de Fortunato é justamente “a 22ª lenda” – sua estruturação literária (lugares e datas relativas à vida daquele herói são omitidos, por exemplo), quis fazer de Cascudo mais *uma lenda brasileira*.³² Não há citação de nenhum outro nome, nem de amigos, nem de conhecidos – para maior valorização do único nomeado ao redor do qual se faz aquela história. O cuidado na formatação literária do perfil biográfico construído por Fortunato como lenda, a correta disposição de seus elementos, o seu conhecimento da vida do herói

³¹ A crítica ao primeiro livro de Cascudo é assim colocada por Fortunato: “A província não perdoaria o novo pobre em seu primeiro livro, falando de poetas e escritores de sua terra, foi duramente criticado. Os amigos que restaram, os verdadeiros, quiseram responder à afronta, mas o ex-príncipe, sempre majestoso, disse que não, pois aquela província jamais consagraria ou desconsagraria alguém.” (FORTUNATO, 1998: 1)

³² A antologia de Cascudo, *Lendas brasileiras* (1945) traz 21 lendas. Fortunato certamente concebeu Cascudo como um 22º herói neste conjunto, consagrando-o como um mito ao narrar sua história de forma lendária.

desde o nascimento até o centenário deste acontecimento, grande data para a qual Fortunato cria um *site* comemorativo, no ar desde 1998, chama atenção sobre o trabalho do biógrafo de Cascudo que, através dele, como visto com Todorov, almeja reconhecimento.

O destaque na referência a Cascudo *quando* ele foi *Seu Cascudinho*, *e para quem* o foi, vai para *o horror* que causava à mãe a idéia de seu único filho não se formar e ser chamado vulgarmente por todos para sempre de *Seu*. Não concebia ser possível tão triste destino, nem para si mesma, porque isto significaria um fracasso da família, já diminuída socialmente pelo processo de falência do pai. O reconhecimento social da alcunha de *Seu Cascudinho*, por diversos ângulos, está sendo aqui pesado – o da mãe e de seu horror pelo tratamento público medíocre do filho; o do pai, arrasado com a falência; o da solidariedade do filho, reforçada pela decisão de abandonar o projeto individual, submetendo-se à vontade da mãe e indo fazer um 2º curso superior. A análise do tempo percorrido pela memória deste apelido revela-se recheada de personalidade, uma vez que Cascudo foi *Seu Cascudinho* somente para amigos que freqüentavam sua casa como Mário de Andrade ou para quem o conhecia nos tempos em que foi professor de ginásio.

Estes são os dados e posições-chave que Cascudo propõe como comentário em relação a sua forma de tratamento quando jovem, num círculo restrito de pessoas de sua intimidade.

Em *O reconhecimento e seus destinos* (1996), Todorov observa, sob a perspectiva de uma antropologia geral, que da ânsia que permeia várias relações humanas decorre um desejo de reconhecimento. Mesmo quando um está reconhecendo o valor do outro está-se ao mesmo tempo apontando para si mesmo. *O horror* ao vexame social da mãe, e suas conseqüências, retornam em Cascudo, após longo tempo, na pesagem de sua própria trajetória, e, por isso, são referidos em um texto autobiográfico – como passagem de um estágio a outro em sua trajetória de professor.

Formado em Direito, Cascudo ingressou na Universidade de onde só saiu, professor Emérito, para a aposentar-se. Deu aulas de Direito internacional. O antigo professor de história, continuava ilustrando, enriquecendo o conteúdo curricular de seus cursos com muitos exemplos trazidos de seu vasto conhecimento etnográfico, de história e de folclore, que paralelamente pesquisava e reunia em estudos e livros em profusão. Foi com os anos naturalmente sendo chamado de *mestre*, que dizia ser, de todos títulos recebidos, o seu predileto. Escreveu um volume de reminiscências e “maginações” como *professor de província*.³³ Conhecia e relacionava-se com professores de outras universidades de peso internacional. Por muitos deles, principalmente em função de suas obras de etnografia e folclore, foi também sendo reconhecido como um *mestre*.³⁴

No âmbito nacional, o papel consultivo, a participação em congresso, a consagração internacional de Cascudo, as sucessivas edições de estudos de peso como volumes de enciclopédia - *A literatura Oral* (1952), *O Dicionário do folclore brasileiro* (1954) foram acrescentando ao título de *mestre* o de “o maior folclorista do Brasil”, em muitas reedições de seus livros e em apresentações alheias do autor. Aspectos interessantes desta consagração de Cascudo como “o maior” serão esmiuçados no capítulo 3 desta dissertação, quando for levantada sua participação no Movimento folclórico brasileiro e a consideração feita por seu pares contemporâneos desta atuação.³⁵

³³ É o *Ontem, maginações* de um professor de província, 1972.

³⁴ A orelha de *Literatura Oral do Brasil*, 2ª edição, 1978, traz a crítica e a procedência universitária de seis críticas elogiosas de professores estrangeiros a obra de Cascudo.

³⁵ VILHENA, em sua tese de doutorado, estuda o longo processo de luta pela institucionalização dos estudos de folclore no Brasil, enfocando a participação de seus principais atores, e avaliando que : “...no momento em que se estrutura a Campanha de Defesa do Folclore, Cascudo é o folclorista de maior prestígio do nacional e internacional, mas que prefere permanecer morando em Natal, longe dos grandes centros intelectuais brasileiros.”(1997:102) entre eles Cascudo. Discutiremos em detalhes a inserção de Cascudo ao Movimento no capítulo 2.3.

Concordando com Tododov, que ressalta as duas faces dos instrumentos usados na construção de biografias e autobiografias, uma que chama atenção para a qualidades do biografado, outra, por *reconhecimento indireto*, para a proximidade do biógrafo com o biografado, sua amizade, seu conhecimento íntimo ou de dados da vida do outro, o estudo sobre o apelido de *maior folclorista do Brasil* adensa-se em possibilidades.

Em primeiro lugar: Cascudo não gostava de ser chamado de folclorista. Certa vez expressou com todas as letras a sua preferência por se considerado um professor, um *mestre*:

Faço questão de ser tratado por esse vocábulo que tanto amei: professor. Os jornais, na melhor ou pior das intenções, me chamam de folclorista. Folclorista é a puta que os pariu. Eu sou um professor. Até hoje minha casa é cheia de rapazes me perguntando, me consultando.³⁶

Teria esta contundência a ver com o fato de os jornalistas e editores fabricarem o título de “maior folclorista”, deixando relativamente à sombra suas outras áreas de produção?³⁷ Este título, embora honroso, porque deixava o *mestre* assim furioso? Eis uma questão boa para se pensar um conjunto de vários fatores e agentes.

O folclore, seus mitos, lendas, superstições, enfim toda literatura oral através do qual era transmitido, possuía um valorização secundária entre os agentes da cultura como coisa de iletrados, ainda na época de Cascudo³⁸. Em determinadas instâncias, onde seria apropriado seu estudo, nas Faculdades de Letras, Jornalismo, de Ciências Sociais, o folclore não

³⁶ CASCUDO in <http://www.memoriaviva.digi.com.br/cascudo/frases.htm>, acessado em 06/09/03

³⁷ Na contra-capá da 15ª edição, de 2000, do livro mais vendido de Cascudo, os *Contos tradicionais do Brasil*, encontra-se esta inscrição.

³⁸ Conta Américo Costa que, quando Cascudo dava aulas no tradicional Colégio Atheneu Norte-Rio-Grandense, quase perdeu a cátedra por falar em Sacis e lobisomens durante as aulas de História da civilização.(COSTA, Apresentação de Cascudo. In CASCUDO,1972, p. X)

penetrou. Embora tivesse havido um grande esforço neste sentido, que Vilhena (1997) nomeou como *Movimento folclórico brasileiro*, ele hoje ainda é tão pouco considerado na formação dos estudante, como nas primeiras décadas do séc.XX.³⁹

Se, por um lado, Cascudo tinha plena consciência da desvalorização que cercava os estudos de Folclore e seus estudiosos aqui, por outro, observava que no estrangeiro não se tratava deste modo esta matéria. Cascudo buscou, citou e utilizou instrumentos metodológicos de professores de folclore de fora do país, com quem se correspondia e pelos quais foi sendo crescentemente reconhecido como o mais importante folclorista da língua. Em *Contos tradicionais do Brasil*, livro que analisaremos no capítulo 3 deste trabalho, de 1946, considerava a diferença entre o estágio de desenvolvimento dos estudos sobre o folclore lá e aqui:

Dos sessenta e dois cursos dados em vinte e cinco Universidades norte-americanas sobre folclore, cinco são dedicados exclusivamente ao conto popular, ao *folk-tale*

Na Universidade da Califórnia, o Prof. Archer Taylor, na Universidade de Indiana, o Prof. Stith Thompson, na Universidade de Michigan, o Prof. Ernst A. Phipps, na Universidade do Novo México, o Prof., Artur L. Campa, e na Universidade da Carolina do Norte, o Prof. Ralph S. Boggs, mantêm programas sobre origens, mantêm programas sobre origens, desenvolvimento, confrontos, influências, classificação dos contos populares. (CASCUDO, 2000: 10)

³⁹ Para a compreensão desta disputa disciplinar que envolveu um questionamento do trabalho dos folcloristas pelos sociólogos, que redundou em um não aproveitamento de Folclore na grade dos cursos universitário de Ciências sociais, ver análise de VILHENA (1997, capítulo um, principalmente) e também FERNANDES, (1978), que põe em defesa da Sociologia, *O Folclore em questão*. Nas Faculdades de Letras, estudos de Literatura Oral praticamente inexistem, a não ser sob em algumas disciplinas dos cursos de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, como é o caso do existente na Faculdade de Letras da UFRJ.

Adota tal classificação, associa-se, às vezes até como membro honorário, a várias entidades estrangeiras ligadas ao folclore e à etnografia, e sobre os estudos no Brasil, conclui com João Ribeiro:

Esses estudos, entre nós, dispersam-se entre o “amadorismo” e a industrialização literária dos temas folclóricos. João Ribeiro, em 1919 escrevia serenamente: “Investigar as origens e a formação das histórias populares, acompanhá-las em suas migrações aonde elas vão como domésticos na companhia das gentes e dos povos, não é ainda uma preocupação que mereça estímulos. Tudo, entre nós, que não é dinheiro, é tolice e inutilidade. Bem o sei” (*O Folk-lore* XXXVI, pág.254. Rio de Janeiro, 1919)

A reação amanhece, lentamente. Um dia, interessará... (CASCUDO, 2000:13)

A esperança de que “a matéria economicamente inútil” que Cascudo teimava em estudar e registrar por escrito, fosse um dia procurada por *necessária*, muitos anos depois ainda o (co)move. Veja-se este trecho de depoimento dado em 1968⁴⁰:

Dois homens quiseram fixar-me fora de Natal (...) Alguém deveria ficar estudando o material economicamente inútil poder informar dos fatos distantes na hora sugestiva da necessidade.

Fiquei com esta missão. (...) (CASCUDO, 2003: 2)

Se está atento e afina-se tão bem com o pensamento de professores de fora, com seus pares folcloristas contemporâneos parece não partilhar diversos pontos de vista. Estas diferenças

⁴⁰ Este depoimento autobiográfico chamou-se *Um provinciano incurável*. Saiu publicado pela primeira vez na *Revista Província e*, 1969 pela Fundação José Augusto, Natal, em um número reunindo depoimentos exclusivamente dedicados a Cascudo dados por outros escritores, tais como Gilberto Freyre, Carlos Drummond de Andrade e outros. Foi republicado em diversos lugares por ocasião do centenário de nascimento do autor, inclusive no site *memóriaviva de Câmara Cascudo no ar desde então, onde o podemos ler*.

de direção, de projeto, de pensamento entre Cascudo e seus pares brasileiros são relacionadas por dois de seus analistas ao fato de o *mestre* ter permanecido na *provincia*.

Luís Rodolfo Vilhena atribui a uma discordância metodológica o fato de muitas vezes Cascudo não vir de Natal às reuniões da Campanha de Defesa do Folclore ou de não abraçar-lhe totalmente a causa. Cascudo seria, para Vilhena, um *funcionalista*, ou seja, estaria buscando laços universais para os elementos folclóricos que pesquisava, enquanto seus pares contemporâneos detinham-se mais sobre a definição de um folclore nacional. O fato de Cascudo manter-se mais ligado à *Sociedade Brasileira do Folclore*, com sede em Natal, que fundara em 1942 (a mais velha sociedade de folclore do Brasil), e a qual se mantivera como presidente perpétuo, e de não dar o peso esperado ao Movimento folclórico quando das inúmeras tentativas de fundarem um núcleo em Natal teria enfraquecido o Movimento de defesa do folclore na visão de Luís Rodolfo Vilhena – afinal, não conseguiam encampar aquele que já era, à altura, considerado *o maior folclorista do Brasil*. (VILHENA, 1997: 102) Este fato faz de Cascudo o alguém de difícil acesso para o seus pares, muitos deles amigos correspondentes, do Movimento com sede no Rio de Janeiro, muito embora a profusão de livros de boa qualidade de folclore e seu renome sejam admirados.

O antropólogo Gonçalves (1999), retomando e enxergando além desta interpretação de Vilhena, detecta em Cascudo, em seu teimoso *provincianismo* como que um singular “olhar epistemológico”. (GONÇALVES, 1999: 77) - nem subserviente ao uso da metodologia funcionalista, nem buscando a cultura popular com a finalidade de melhor compreender questões de identidade nacional como era regra entre os intelectuais de sua época, folcloristas ou não.

Para Gonçalves ao descrever experiências que seu corpo ouviu ou viveu cotidianamente desde a infância na *província*, Cascudo, fundaria sua *autoridade etnográfica*, não com base na expressão comum a pesquisadores de campo estrangeiros – “I have been there”, mas com base em algo que poderia ser pensado e dito como: “I have always been there” (GONÇALVES, 1999: 77) Ou seja sua autoridade estaria fundada no convívio vital com a matéria estudada a partir da província.

A historiadora Margarida de Suoza Neves também considera que *a autoridade etnográfica* de Cascudo funda-se na sua experiência de provinciano. (NEVES, 2003: 8.) O adjetivo “provinciano” foi o que mais vezes encontrei aplicado a Cascudo no material levantado. As mais antigas referências à vida provinciana que escolheu continuar a viver em sua Natal são do próprio Cascudo. Em cada livro de folclore ou de etnografia que sai, Cascudo utiliza o espaço dos prefácios ou notas introdutórias para dar uma palavra sobre sua convivência anterior com a matéria que trata como escritor – uma convivência pessoal, que vem desde a infância, com pessoas do povo humilde que classifica como seus mestres (os jangadeiros, os vaqueiros, cantadores, as mães-pretas contadeiras), personagens que vai sempre nomeando em suas apresentações ao leitor, de modo a os tornarem familiares ao lugar povoado de sua construção intelectual.

Assim, refere-se

A mãe-preta foi a Sherazada humilde das mil e uma noites, sem prêmios e sem consagrações. Quando lhe ouvimos contar. (...) Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas ouvidas na infância. (CASCUDO, 2001:10)

Assim à sua intimidade com o sotaque do sertanejo:

“Volto a lembrar que nunca encontrei nos sertões do nordeste brasileiro um vaqueiro falando como falam os vaqueiros nos livros de “costumes regionais”. Há, evidentemente, uma espécie de gíria sertaneja, tão ilustre quanto a carioca. Não seria útil empregá-la aqui pelo simples fato de não a ter ouvido pelos contadores das minhas histórias. Os contos narrados pelo meu pai, mãe, tia, foram todos ouvidos no sertão da Paraíba e do Rio Grande do Norte. “(*ibid*: 14)

Assim com as histórias e quem as contava:

“Todos os anos vividos no sertão do Rio Grande do Norte e Paraíba foram cursos naturais de Literatura Oral. Os livros eram raros nas fazendas. (...) Todos sabiam contar estórias. (...) Voltando a Natal, fui para o curso secundário e pude ver a diferença entre as duas literaturas, ambas ricas, antigas, profundas, interdependentes e ignorando as pontas comunicantes. (...) Todas as leituras subsequentes foram elementos de comparação.” (CASCUDO, 1952: 11)

Assim com os jangadeiros, seus heróis e mestres:

Viviam os grandes mestres de jangada, quase todos companheiros de meu Pai. (...) Conheci, menino, rapaz e homem, muitos destes mestres de fama ainda lembrada. (...) Mestre Silvestre pescava o peixe que queria (...) Quem vive do mar morre nele. (...) Lembro-me de outro que também morreu no mar. Sofria de epilepsia (...) Chamava-se Manuel Gangão (...) Nas noites de Sexta-feira, havendo luar, passa e repassa na linha do mar de Areia Preta a canoa fantástica de Gangão, mestrada por ele, fazendo penitência. (...) Conheci mestre Filó. Viveu em cima da água salgada. Viu um Dia de Finados a procissão dos

náufragos; almas dos afogados, circulando em silêncio a Pedra da Criminosa e a Pedra do Cerigado. Ouviu a sereia cantar no Paricé, nas alturas de Ponta Negra, trinta e cinco braças de fundura. Rezou as “forças do Credo” e a sereia calou-se. Conheci Mestre Manuel Claudino (...) Andava balançando como se estivesse em uma jangada. Pescou sessenta anos seguidos. Só falava no mar, nos assombros do mar. Numa noite o escurão do mar iluminou-se todo como para uma festa. Nem um navio passava. Vinha uma música derramada por cima das ondas. Depois tudo se foi apagando, luzes e melodias, devagar, desaparecendo num encanto. Manuel Claudino ficou pescando sozinho no meio do mar escuro. (...) Conheço há trinta anos Ricardo Severiano da Cruz, pescador, filho de pescador e deto de pescadores e construtores de jangadas, doutor formado na ciência do mar (...) Sou amigo velho de Pedro Perna Santa nascido na Areia Preta a 15 de novembro de 1890, pescador desde 1899 até hoje. (...) já arribou no Torce-Fio perseguido por um cação de vinte e cinco palmos de comprimento. (...) Estes foram meus professores na jangada e coisas de pescaria. Pescadores de muitos anos, pacientes, entusiasmados com a doutrina ensinada e a curiosidade perguntadeira do aluno.

Depois vieram viagens, livros, observações pessoais. A jangada foi tomando vulto e ficando completa.

Quando Assis Chateaubriand perguntou se eu podia escrever um ensaio sobre a Jangada, respondi afirmativamente. Estava fiado nos velhos mestre, vivos e mortos. (...) Por isto foi possível escrever este livro.(CASCUDO, 1954: 3-5)

Especialmente quando mais velho, revê seus passos e julga a importância de ter ficado na província onde nasceu para realização de seu projeto de obra. Este incluiu sempre a memória de seu convívio com a cultura e com pessoas do povo simples, destacadas pela

maestria de sua arte e a consciência de ter sido sempre um provinciano. Cascudo escreveu na seqüência das comemorações por seu cinquentenário de obra e setenta anos de vida quatro volumes de reminiscências⁴¹, que tematizam a família, a sua atividade de professor, uma reflexão sobre a morte e o conforto dispensado dos amigos quando fica doente em um hospital de Natal. Por esta ocasião comemorativa, Cascudo escreve um pequeno depoimento autobiográfico, como mencionado anteriormente, em que fala sobre seu provincianismo valorizando-o mais do que qualquer outro aspecto de sua formação. Lembra nominalmente as pessoas fundamentais em seu aprendizado e convívio com o saber popular. Marca com parágrafos destacados de frase única o principal de seu texto: *O lugar* “Nunca pensei em deixar minha terra.” ; *sua gente*: “Meu povo tem a mesma idade para o interesse a a valorização afetiva.” (CASCUDO, 2003: 1)

Em relação aos de fora, “Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, Agamenon Magalhães no Recife”. que o quiseram levar a morar e trabalhar em centros culturais maiores que Natal: Cascudo afirma que jamais os esquecerá “porque nada pedira”. Mas que ficou com um missão: “Alguém deveria ficar estudando o material economicamente inútil. Poder informar dos fatos distantes na hora sugestiva da necessidade.” O trecho é sugestivo, e voltaremos a ele mais adiante: apresenta sua motivação para não sair da província – “estudar o material economicamente inútil” – que ninguém valorizava, a não ser ele próprio - ao mesmo tempo em que aponta para o fato de que em relação aos intelectuais de pequenos centros era normal se esperar que migrassem para metrópoles. Preferiu ter por perto, “em todo recanto uma história digna de ressurreição e simpatia a evocar-me um episódio. Velhas árvores e velhos nomes imortais na memória.” (CASCUDO: 2003: 2)

⁴¹ *O Tempo e eu*, de 1968, *Ontem: maginações* de um professor de província, de 1969,. Na ronda do tempo (1971) e *Pequeno manual de um doente aprendiz*, de 1972.

Nesta altura, finalizando seu pequeno memorial, Cascudo reporta-se a um ilustre ex-provinciano da cidade de Lençóis, BA, que preferira migrar e vencer no Rio – o médico e escritor membro da Academia Brasileira de Letras, Afrânio Peixoto, que, em 1946, lhe resumiria com aquele que se transformou no mais famoso de seus epítetos – o de *provinciano incurável*:

Em 1946, fiz parte de uma comissão enviada pelo Ministério das Relações Exteriores ao Uruguai. Éramos três: Aloísio de Castro, Angione Costa e eu, único sobrevivente.

Voltando, contou-me Aloísio que Afrânio Peixoto, sabendo da expedição cultural, dissera num leve riso – “E ele deixou o Rio Grande do Norte? Câmara Cascudo é um provinciano incurável!”

O diagnóstico, vindo de um médico, na altura de 1969, foi classificado por Cascudo como o mais certo:

“Encontrara meu título justo, real, legítimo.

PROVINCIANO INCURÁVEL !

Nada mais.

Este título, avaliado como o mais justo por Cascudo, é repetido desde o título de seu depoimento, *Um provinciano incurável*, três vezes, uma em caixa alta. As circunstâncias a partir das quais Cascudo escolheu para divulgar o epíteto - um depoimento do próprio autor sobre si mesmo no ano do jubileu de sua obra – o recurso estilístico de repeti-lo, no início e no fim de sua redação, fazendo todo o conteúdo do que foi dito convergir para o que é auto-sentenciado ao final - com um “nada mais” reforça a inquestionável importância que o título, vinte e tantos anos depois de conferido, ainda possuía para nosso autor. Afrânio Peixoto, autor do achado, não teve tempo de gozar o sucesso de sua expressão, tendo morrido no mesmo ano de 1946. Muitos estudos sairiam sobre o provinciano incurável

ou sobre o provincianismo de Cascudo depois de este documento ser publicado em 1969 e redivulgado em 1998, quando de outras comemorações pelo Centenário de nascimento do autor.

É digno de se notar que até divulgar o diagnóstico do seu amigo médico ao grande público, Cascudo, depois de conhecer este julgamento em 1946, refletiu em algumas ocasiões sobre esta sua condição social. Na Introdução de 1949 ao seu cuidado volume sobre *Literatura Oral* feito de encomenda para a enciclopédica História da Literatura Brasileira, organizada por Álvaro Lins, livro que Cascudo terminara em 1945, segundo sua própria informação na Introdução, a circunstância de ser um habitante privilegiadamente próximo do sertão nordestino é mencionada favoravelmente, mas não problematizada. Já para a 2ª edição deste livro, que surge em 1978 com o título de *Literatura Oral no Brasil*, Cascudo escreve uma nota em que reflete sobre longa distância entre as duas edições: “Passaram-se 25 anos, tempo de nascer e viver uma geração esfuziante. A leitura de qualquer das duas denunciará o esforço da realização provinciana” (CASCUDO: 1978. 11)

É um aspecto de sua identidade que Cascudo valorizava, continuava a ser e não sem enfrentar algumas tensões por isto, como visto acima. Na ocasião em que folcloristas de fora tentaram instalar uma Comissão estadual de defesa do folclore no Rio Grande do Norte só o conseguiram muito debilmente, sem o apoio do governador, amigo de Cascudo, após várias e demoradas tentativas.⁴²

Renato Almeida, Joaquim Ribeiro, Manuel Diégues Jr., Edison Carneiro e Rossino Tavares de Lima, o “estado-maior” do movimento folclórico, segundo Vilhena (1997; 104) trabalhavam ativamente no período, através da realização de Congressos nacionais e internacionais, editando Cadernos de folclore, escrevendo e divulgando o importante

⁴² Ver sobre esta negociação VILHENA: 1997: 101-104)

documento conhecido por Carta ao folclore (1951). Pressionavam continuamente a Presidência pela sinalização de um apoio mais efetivo a seus estudos e trabalhos. Ela veio apenas com Kubitschek, com a formação de um trabalho em 1957, que tentou intensamente transformar o que era um “plano” em uma instituição permanente. No início de 1956, finalmente foi criada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro que seguiu realizando Congressos, editando a Revista Brasileira de Folclore (mais de 20 números), organizando Semanas até que em abril de 1964, uma sentença de morte afixada em sua porta – “antro de comunistas”- anunciou seu fim, segundo levantamento de Vilhena.

Datam de 1957, outras tensões do movimento com Cascudo.

Durante o III Congresso, um discurso enviado por JK, lido em plenário pelo Ministro Paschoal Carlos Magno, anunciava os nomes do grupo ‘pode-se dizer, formado “estado-maior” do movimento folclórico (...) Cascudo reage, sentindo-se excluído. Em carta ao Ministro da Educação, Clóvis salgado, confessa surpresa pela “exclusão da Sociedade mais antiga do Brasil” daquele grupo. Sem fazer “nenhuma restrição à idoneidade cultural dos nossos colegas do Rio de Janeiro”, se queixa da desvalorização dos “trabalhos realizados na província”, com a limitação de recursos”, que o excluiu “oficialmente do Folk-lore {sic} quando era o responsável pela pior {sic} e maior bibliografia na espécie (LCC/CS, 03/ 12/ 57. Arq. CDFB, *apud* VILHENA, 1997: 104-105)

A resposta do ministro, desculposa, estabelece a provisoriedade de tal grupo, afirmando mais uma vez que sancionado o projeto pelo Presidente, tal grupo se extinguiria. Sobre este episódio, pode-se depreender o quanto a desvalorização social da Província e do provincianismo são normalmente avaliados no meio cultural metropolitano terá em

ocasiões aborrecido o intelectual há anos conhecido como *provinciano incurável*. A pseudo-humildade da reclamação contida na idéia que os estudos de sua Sociedade de província teria produzido a “pior” – ainda que a “maior”- e mais antiga bibliografia sobre folclore, denunciam uma mistura de incômodo e orgulho na queixa ao Ministro.

Dentre todos os folcloristas, pelo volume e qualidade da obra e pela opção político-cultural incomum de preferir ser líder isolado em sua província que engajar-se em um grupo nacional, Cascudo particulariza seu *projeto* e sua *missão, como visto*: “Alguém deveria ficar estudando o material economicamente inútil”. Material que no entanto em que Cascudo enxerga como inesgotável material de pesquisa que recolhe para expor e analisar em suas numerosas obras.

Néstor Canclini, em seu ensaio, Patrimônio Cultural e a construção imaginária do nacional (1999), aplica a noção desenvolvida por Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*, para constatar que na política de preservação do patrimônio, da oficial e da que os folcloristas empreendem vê-se claramente a existência de “uma hierarquia dos capitais culturais: vale mais a arte que os artesanatos, a medicina científica que a popular, a cultura escrita que a oral” (CANCLINI, 1994: 97)

À desvalorização do “material economicamente inútil” sobre o qual Cascudo se debruça e extrai a matéria para seus livros, material sobre o qual trabalham também outros folcloristas, acrescenta-se a desvalorização de seu próprio capital cultural de filho da província que teima em não se afastar de sua terra. No depoimento de 1968, até chegar ao ponto de assumir de modo inteiramente positivo e amoroso a sua condição *de provinciano incurável*, Cascudo teve de resolver-se perante tensões trazidas pelo reconhecimento e autoreconhecimento de seu provincianismo marcado socialmente como uma pecha. Até considerá-lo como o título “o mais justo, real e legítimo” dado a sua pessoa terá tido de

brigar com a maior parte dos significados que *por extensão*⁴³ e pejorativamente foram sendo relacionados aos habitantes da província, como “atrasados”, “superados” (FERREIRA: 1979: 1152) , gente “da região mais afastada do governo central e, portanto, mais atrasada, menos sofisticada (...)” (HOUAISS: 2001: 2321).

Seu comentário definitivo sobre esta característica biográfica fulcral para a produção de toda a sua obra, feito no depoimento publicado em 1969, repercutiu e repercute até hoje em quem quer que fale dele. Desde então, “tem sido presença obrigatória em qualquer obra sobre Cascudo” como sentenciava Fortunato ao reproduzi-lo em seu *site*.

Em seguida, este trabalho levanta alguns comentários à obra de Cascudo, outras tentativas de sínteses do autor em forma de epítetos.

1. 3 - Outros títulos memoráveis:

Além do efeito pretendido e por vezes alcançado pelos epítetos, o que importa aqui fundamentalmente é que tais epítetos implicam a existência de sujeitos em processos de (auto)*reconhecimento*, (auto)*avaliação*, *memória*, *projeto e identidade*.

A divulgação da portentosa idéia de *provincianismo incurável* como uma idéia-síntese de personalidade cultural de Cascudo - “meu título mais justo e verdadeiro” - reverberou em um conjunto de numerosas vozes que sobre ele depuseram, especialmente a partir do depoimento do próprio Cascudo para o cinquentenário de vida intelectual (1968), republicado no centenário do autor (1998).⁴⁴

⁴³ *por extensão*, isto é, associação posterior ao momento histórico em que os primeiros significados foram fixados

⁴⁴ Ver conjuntos de 6 depoimentos no *site* Memória Viva de Câmara Cascudo: notadamente nos 4 depoimentos de conterrâneos, afora o de Cascudo, o seu *provincianismo* é tematizado e valorizado. Quando do aniversário de cinquenta anos da vida intelectual de Cascudo, nomes significativo da cultura brasileira, como Drummond, G. Freyre, dentre outros depuseram homenageando Cascudo no primeiro número da Revista *Província*. (1969) Em seguida ao centenário de nascimento, foi produzido pela TV *Cultura* um filme sobre Cascudo intitulado *Um provinciano Incurável*, com direção de Ricardo Miranda, 1999.

A remissão de outros olhares da *província*, observadores especulares de si mesmos, como que redescobrimo-se valorizados, e ainda outros duros olhares sobre os problemas que o processo de isolamento na província lhes poderia ter provocado, segundo alguns (entre eles, Peixoto) configura um vasto material para pesquisa. Sua recolha pode ser feita tanto em perfis biográficos maiores ou menores, como os que foram dados em entrevistas ou que circulam no site *Memória Viva*, organizado por Fortunato. O setor intitulado *Vida* do referido *site* contém depoimentos, todos de duas páginas apenas, do próprio Sandro Fortunato, de Manuel Onofre Jr., Sanderson Negreiros, Vicente Serejo, Diógenes da Cunha Lima, do próprio Cascudo e de Carlos Drummond de Andrade sobre a vida e obra do mestre. Todos, exceto o de Drummond, tematizam a condição de provinciano de Cascudo com um obstáculo ao seu renome ou uma vantagem para suas pesquisas São conterrâneos que falam ao próprio espelho.

Neste conjunto de textos sobre Câmara Cascudo, o do poeta mineiro Carlos Drummond, intitulado *Imagem de Cascudo*, é o único selecionado por Fortunato feito por gente de fora do Rio Grande do Norte. O tipo de reconhecimento que fará ao valor intelectual de Cascudo e de sua trajetória difere substancialmente do bloco dos seis depoimentos de conterrâneos de Cascudo. Drummond não tematizará sequer uma vez o propalado provincianismo de Cascudo, preferindo louvá-lo por sua “sua contínua investigação de um sentido, uma expressão nacional que nos caracteriza.” (ANDRADE, 2003:2)

Em tom de diálogo coloquial com o leitor, Drummond nos familiariza com o nome de Cascudo, batendo-o de modo reiterado no ouvido e na memória de quem o lê:

“- Já consultou o Cascudo? O Cascudo é quem sabe. Me traga aqui o Cascudo” Mais uma vez repete seu nome: “O Cascudo aparece, e decide a parada.” (*ibid* : 1)

Esta divertida forma de introduzir, mesmo para quem não sabe “quem é o Cascudo, e qual a parada” que ele tem competência para decidir, chama a atenção sobre o personagem *fera* que a crônica nos trará. E entusiasmada é a apresentação de seu desenho:

Todos o respeitam e vão por ele. Não é propriamente uma pessoa, ou antes, é uma pessoa em dois grossos volumes, em forma de dicionário que convém ter sempre à mão, para quando surgir uma dúvida sobre costumes, festas, artes do nosso povo. Ele diz tintim por tintim a alma do Brasil em suas heranças mágicas, suas manifestações rituais, seu comportamento em face do mistério e da realidade comezinha. Em vez de falar Dicionário Brasileiro, poupa-se tempo falando “o Cascudo”, seu autor, mas o autor não é dicionário, é muito mais, e sua bibliografia de estudos folclóricos e históricos marca uma bela vida de trabalho inserido na preocupação de “viver” o Brasil. (*ibid.*1)

Sem dúvida a consideração de “uma pessoa em dois grossos volumes” é a *imagem de Cascudo* que mais impressivamente o poeta nos deixa na memória após a leitura deste longo e reverente parágrafo de apresentação do nosso *homem-dicionário*, guardião das palavras mais necessárias para se explicar tintim-por-tintim a alma do Brasil. “Todos vão por ele”. (*ibid.*:1) A autoridade do nosso autor, a especialização de Cascudo destacada por Drummond e dentre todas é a do folclorista.

Ao longo do resto de sua apresentação mencionará apenas um outro título de livro, também do folclorista, o *Geografia dos mitos brasileiros*. Faz registro do poeta “sufocado pelo folclorista e historiador” que Cascudo também foi na sua mocidade. Drummond transcreve um poema bem ao gosto modernista, um saboroso *Lundu de Collen Moore*, e identifica-se

saudosamente com aquele “nosso modo de dizer em 1929” que o *Lundu* lhe evoca (*ibid.*2) Fazendo a sua homenagem, a sua saudação, Drummond ironiza a mania de bater palmas que assola a época (da ditadura militar, em sua fase mais aguda): até “...o governo auto-aplaude-se, imitando o novo costume, e o Brasil parece uma festa...encomendada.” Mas arregimenta seus leitores para um merecido aplauso a Cascudo: “vamos esquecer o convencionalismo publicitário, diante das comemorações a Cascudo”. (*ibid.*2) Louva e explica porque Cascudo seria louvável: “Este fez coisas dignas de louvor, em sua contínua investigação de um sentido, uma expressão nacional que nos caracterize e nos fundamente na espécie humana.” (*ibid.*2)

A relação dos estudos folclóricos com a definição de uma identidade nacional são percebidas por alguns comentaristas de modo diverso. O antropólogo Luís Rodolfo Vilhena aponta para diferença de natureza teórica entre estes estudiosos, afirmando que a tomada da nação como referência comparativa *a priori* – fundamental para o movimento folclórico brasileiro é rara nos estudos de Cascudo, assim como nos estudos norte-americanos.” (VILHENA, 1997; 279).

Nem o Cascudo citado por Drummond: o do *Dicionário de Folclore Brasileiro*, autor do livro que “explicaria tintin por tintin a nossa alma”, nem aquele da *Geografia dos Mitos Brasileiros* poderia ser considerado nacionalista?

O prof. José Reginaldo citando e analisando este trecho de Vilhena, entende o quanto o trabalho dos antropólogos “no Brasil é visto como predominantemente voltados para o estudo da própria sociedade” em contraste com “os antropólogos ingleses, franceses e norte-americanos, sempre voltados para o estudo de sociedades distantes”. (GONÇALVES, 1999: 74)

Isto deixaria na sombra aspectos próprios da obra de cada um:

uma vez que os antropólogos (e em geral os cientistas sociais) são apresentados como agentes de um determinado processo de formação nacional (e no caso brasileiro, de um processo inconcluso), eles terminam por ser homogeneizados, perdendo-se de vista a singularidade de cada um deles. (GONÇALVES, 1999: 75)

A singularidade que Gonçalves destaca em Cascudo seria o seu “olhar epistemológico”, aquele que o fez escapar a tendências uniformizantes de cientistas sociais serem vistos ou entenderem-se sobretudo como nacionalistas – um olhar epistemológico “provinciano”, pelo qual Cascudo por resgates de sua “experiência “, no sentido inteiramente benjaminiano, baseia “sua biografia reconstituída pela memória. Reiterando, não o “*I have been there*”, mas sim algo próximo a “*I have always been here*”. (GONÇAVES, 1999: 77) O depoimento de Drummond, poeta mineiro, que a maior parte de sua vida fixou moradia no Rio de Janeiro, nunca mais retornado à sua pequena Itabira, realça do folclorista potiguar como principal produção o “Dicionário brasileiro”, que pela maestria de seu autor, merecia ser chamado metonimicamente de “o Cascudo”⁴⁵. Seu autor em contrapartida, Drummond classificaria como uma homem “em dois grossos volumes” ou bem mais do que isso, um sujeito que viveu o Brasil para além dos livros.

No reconhecimento público feito por Drummond ao amigo Cascudo⁴⁶ pelo seu cinquentenário, importa sublinhar contrastivamente aos depoimentos de intelectuais conterrâneos de Cascudo – todos os demais autores do conjunto de depoimentos selecionados para o site *Memória-viva* – a admiração do poeta pela relação entre homem/vivência prazerosa e sua obra. Fortunato e os demais depoentes seus conterrâneos, também

⁴⁵ Esta é uma valorização feita ao erudito, ao mesmo tempo tornando-o acessível à familiaridade do grande público. A partir de 1979, quando se publicou a 1ª edição do Aurélio e mais tarde do Aurelinho, este recurso de apelo a uma intimidade com os grandes livros foi usada por sua editora. Recentemente como o Dicionário Houaiss se deu o mesmo.

⁴⁶ A amizade de Cascudo com Drummond viveu inteiramente de admiração intelectual pela leitura mútua de suas obras. Ao longo de anos isso foi registrado por correspondência, sem que jamais os dois tivessem se conhecido pessoalmente, conforme relato de Cascudo no site *Memória viva de Cascudo*, seção *Frases*.

potiguanos como Cascudo, enfatizam mais o renome alcançado pelo provinciano, sua vida em Natal e a relação de amizade que os honra e como *reconhecimento indireto*, como Todorov acima apontou, os valoriza.

A constituição processual de uma rede identitária, que vem ao longo de anos definindo e redefinindo a personalidade cultural de Cascudo através de documentos, como estes em análise, da Memória Social, tem, ao lado das diferentes leituras que suas obras provocam, (con)firmado seu renome intelectual. Não só em biografias e autobiografias do autor pode-se acompanhar estes processos. Outros textos representativos da memória social sobre Cascudo são os escritos por sua fortuna crítica.

Quando, por exemplo, Santos (1999) retoma o epíteto de *provinciano incurável* com que Peixoto alcunhou Cascudo, reverberando vozes de críticos anteriores como Vilhena (1995) isto constitui uma série de considerações encadeadas que se apresentam em um rede de *comentários*, dentro da ordem do discurso que Foucault assinala. (1996). Alguns epítetos serão mais repetidos que outros - e é pela força de sua repetição que se fixa mais fortemente a sua memória associada ao autor. Se a fortuna crítica de um escritor constitui incontestavelmente uma importante e abalizada instância formuladora e repetidora de sínteses sobre alguém, no caso de Cascudo, é por meio de contra-capas, apresentações e prefácios contidos nas repetidas edições de seus livros que alguns epítetos parecem penetrar mais fortemente na memória social sobre o autor. Por este modo de repetição direcionada editorialmente ao público leitor, surgem mais popularizadas as alcunhas de “mestre”, “maior folclorista do Brasil”. A menção à vivência provinciana de Cascudo, daí derivando sua intimidade com temas da cultura popular mais preservada, é também freqüente nestes espaços de apresentação do autor.

Dentre todos os epítetos citados até aqui, “príncipe do Tirol”, “Seu Cascudinho”, “mestre”, “provinciano incurável”, o último parece, como visto acima, ter sido eleito o predileto por Cascudo. A partir desta assunção do próprio autor, no texto que escreveu na passagem de seus 50 anos de vida intelectual e 70 anos de vida, enfatizam os biógrafos o seu provincianismo, escrevem-se artigos, construíram-se revisões desta idéia (NEVES, 2003 e GONÇALVES, 1999).

Olhando pela perspectiva da memória social, que é a deste trabalho, este processo desencadeia-se, oferecendo material rico e denso à pesquisa. O epíteto acena com possibilidades de os comentadores de Cascudo situarem-no, e à sua imensa obra, como derivadas de uma circunstância biográfica diferente em relação à maioria de seus pares. Cascudo é, em primeiro lugar, um provinciano que não migra, que não procura morar nos grandes centros de pesquisa para os quais recebe convites. O epíteto singulariza Cascudo, pois só ele é provinciano *incurável* em relação a seus pares metropolitanos ou provincianos já bem –ambientados na metrópole. Os valores da província, do *local* em que Cascudo sempre pretendeu, como Goethe, encontrar o *universal*, ocuparam-no bem mais do que a busca de uma cultura que pudesse ser definida como *nacional* – busca a que se entregaram quase que a totalidade dos folcloristas e outros intelectuais de seu tempo como será melhor avaliado nos dois capítulos seguintes deste trabalho.

Há uma perspectiva favorável em relação a esta diferença de Cascudo de um modo geral. Ricardo Miranda assim intitula o seu filme-homenagem feito sob encomenda da TV Cultura para o centenário de Cascudo.

Gonçalves, como foi visto, valoriza o provincianismo de Cascudo como um abalizado ponto de vista epistemológico.

Em ensaio onde abre foco sobre o Cascudo historiador, intitulado “Artes e ofícios de um provinciano incurável”, Neves (2003) mostra-nos que a relação estreita que Cascudo historiador mantém com a memória recobre toda sua produção:

Nos escritos etnográficos e folclóricos, assim como nas pesquisas e livros que entendia pertencerem ao campo estrito dos estudos históricos, qualquer que fosse a linguagem utilizada, a verdadeira arte e ofício do historiador eram sempre, para esse provinciano incurável, construir Memória. (NEVES, 2003: 12).

No que toca à produção memorialística do provinciano incurável, Neves entende que ela também se espalha de certa forma por toda obra do autor:

(...) difícil definir com clareza entre seus escritos os de caráter memorialísticos, não apenas porque toda obra é, de certa forma, memória de seu autor, mas principalmente porque no caso de Cascudo, é constante a evocação pessoal e a alusão as suas recordações em todos os seus escritos. (NEVES, 2003: 13)

Em seu exame do instável território disciplinar, Neves aproxima-se de alguns textos que Cascudo define como sendo de história para examinar as diferentes posturas que o escritor assume quando os realiza. A historiadora sucessivamente compara-o a historiadores clássicos como Heródoto, Cícero que trabalhavam para que não se apagassem da memória humana os acontecimentos e os feitos maravilhosos e admiráveis dos heróis antigos ensejando com isso que a história para todos servisse com “mestra da vida”, observando que muitas das pegadas no terreno da história deixadas por Cascudo advêm desta noção de história como “mestra da Vida”. Em relação ao poder observa como de modo similar a Heródoto servira a príncipes com sua escritos, também Cascudo serviria a instituições que

freqüentou (Colégio Atheneu, Assembléia legislativa do Rio grande do Norte e outras), traçando suas biografias e de seus homens *mais memoráveis*.

Ao lado da biografia de políticos ou de figuras históricas da aristocracia brasileira, Cascudo traça biografias de personagens populares, reiterando mais uma vez que nele e em toda a sua produção conviveriam de modo singular o intelectual erudito e aquele de forte enraizamento no convívio com o popular.

Continuando a leitura de Neves sobre as diferentes “artes e ofícios” desenvolvidas por Cascudo relativamente aos textos que se podem analisar no campo da história, a professora observa que quando escreve biografias, Cascudo o faz porque acredita que “morte existe. Os mortos não.” Acreditando ter o poder de operar a ressurreição do passado Cascudo poderia ser considerado com um *taumaturgo*. O poder que um historiador *taumaturgo* manipula analisa Neves, é enorme: “a este caberia distinguir os fatos memoráveis dos que não o são, estabelecer a pauta de nossos sonhos.” Por esta manipulação, observa Neves, “faz-se sólida, como sabemos, a relação entre memória e poder.”, (NEVES, 2003: 7)

A possibilidade de **ressuscitar** todas as coisas pretéritas através do resgate da verdade irrefutável dos documentos caracterizaria a faceta positivista na produção histórica de Câmara Cascudo no entender da historiadora. A arte da história, e o poder do historiador que se coloca nesta perspectiva: neutra, científica, positivista diante da verdade dos fatos comprovada por documentos “faz-se como obra de taumaturgo que opera **a ressurreição do passado**”, segundo imagem recorrente nos escritos de Cascudo.⁴⁷ (NEVES: 2003:11)

Para além deste poder de fazer certos fatos e gentes transcender a morte, um historiador como Cascudo assume funções sociais bem concretas e contemporâneas:

⁴⁷ A imagem de uma possível ressurreição do passado aparece em CASCUDO, A função dos arquivos, p.7-8 e (*apud* Neves, 2003)em CASCUDO, Um provinciano Incurável, 1969:1

No exercício de sua de sua função intelectual, atua como um *mneumon*, homem–memória dos tempos de outrora, {Cascudo} assume a função de guardião daquilo que deve ser constantemente lembrado por uma determinada sociedade porque instaura o que é comum no solo sagrado da memória, diluindo diferenças individuais, estreitando laços, conferindo sentido ao que parece como obra do acaso (...) transformando enfim a *societas* em *comunitas* porque conhece a alquimia da liga misteriosa que solda, firmemente, o que pode vir a ser dispersão e mesmo conflito. (NEVES, 2003: 10)

Nesta síntese de Cascudo tentada, Neves circunscreve Cascudo como “aquele que conhece a misteriosa solda que liga o que pode vir a ser dispersão e mesmo conflito”, transformando a *societas* em *comunitas*. Para além do seu ofício de selecionar, unir épocas e gentes diferentes, em tempos contemporâneos de valorização do indivíduo, Cascudo torna-se, por um raro processo de reconhecimento por sua obra e conseqüente consagração que lhe foram sendo conferidos, um representativo intérprete de sua comunidade – aquele que define dentro de sua sociedade o que é comum a todos. O *mnemon* Cascudo alcança ser lembrado por ter sido o *mnemon* de um povo e de uma cultura bem pouco acostumados a serem lembrados pelos de fora.

Dois exemplos da formação deste forte amálgama entre o povo e seu intérprete intelectual: são o título conferido de forma inédita no Brasil pelo prefeito Sylvio Pedroza a Cascudo de “historiador oficial de Natal”, alcançado pelo trabalho de 1947⁴⁸, por decreto em 1948 e o oferecimento de seu endereço pessoal, posto por Cascudo, na maioria dos prefácios de seus livros: “. A Av. Junqueira Alves, 377.”. Este era o mais provável ponto de encontro com o “mestre” enquanto viveu, conhecido por todos da cidade antes de Cascudo morrer e de

⁴⁸ CASCUDO, Historia da cidade do Natal, 1947.

tornar-se um lugar de memória explorado turisticamente. Restrições à visitação, Cascudo são as fazia na parte da manhã, avisando através de uma placa afixada em sua porta sobre a necessidade que tinha de descansar de manhã, já que estudava e escrevia   noite. Sob este endereço que o *mneumon* abria para visita o ou correspondência, não raro, Cascudo subscrevia-se; *Luís Natal*. Muitas vezes era assim que lhe mandavam cartas que chagavam a seu destino: Luís da Câmara Cascudo, Natal.

O “historiador oficial”, “mestre folclorista”, etnógrafo, jornalista e professor realizou como polígrafo uma obra vasta de cerca de 160 títulos (reza a lenda que ninguém sabe ao certo quantos livros Cascudo escreveu), cerca de 1500 cartas, 3000 artigos, em uma recolha a um só tempo s frega e serena do que julgou *memorável*.. Tal indivíduo, obcecado pela memória e documentação, como estes números atestam,   também referido por Neves, no mesmo artigo, como um atualizado *homem-memória* dos tempos de outrora.

A expressão *homem-memória* que no contexto deste capítulo queremos examinar como um possível epíteto pelo qual Cascudo faz-se reconhecível por Neves, como um *mneumon*, *homem-memória* dos tempos antigos que, no entanto, atua no presente, inspira também o historiador Pierre Nora (NORA, 1993) a pensar o agenciamento da memória feito mais contemporaneamente. Para Nora, se vivemos hoje como que uma intuição geral de que tudo se deve arquivar por medo de que algo importante se venha a perder. Em razão de se terem tornado hoje mais impalpáveis e incertos os critérios para seleção , viveríamos hoje uma certa sofreguidão no agenciamento da memória e apresentação coerente do que se guarda. Este processo de arquivamento dar-se-ia hoje pelo arquivamento do *morto*, do distante,

daquilo de que se perdeu a esperança de ressuscitar. Assim, coleções, objetos *semióforos*⁴⁹ seriam agrupados segundo a vivência e critérios de um tempo em que a memória não é mais vivida coletivamente, mas sim por atos de organização e critérios individuais, a partir dos quais será exposta ao olhar rápido de visitantes em lugares especiais e auráticos a ela consagrados - *os lugares de memória*.⁵⁰

A vivência da memória como *distância* em relação ao que nos desligamos para sempre, o *arquivamento* da memória vista *como um dever*, caracterizariam para Nora o *homem-memória* contemporâneo.

Além da *memória-arquivo*, da *memória-dever* que seriam traços desencadeados pelas transformações profundas da modernização haveria um terceiro, o da “memória-distante” no quadro de metamorfoses descrito por Nora:

O Passado nos é dado como radicalmente outro. Ele é um mundo do qual estamos desligados para sempre.”... “No sentido inicial da palavra, trata-se de uma representação radicalmente diferente daquela trazida pela antiga ressurreição. Tão integral quanto ela se quis, a ressurreição implicava, com efeito, numa hierarquia da lembrança hábil em ajeitar as sombras e a luz para ordenar a perspectiva do passado sob o olhar de um presente finalizado. A perda de um princípio explicativo único precipitou-nos num universo fragmentado, ao mesmo tempo em que promoveu todo objeto seja o mais humilde, ..., a dignidade de mistério histórico.” (NORA, 1993: 19)

⁴⁹ Objetos semióforos seriam para Pomian, objetos –utensílios que abrigados em casas de memórias, museus reunidos a outros em coleções teriam a função de dar notícia da vida de um determinado grupo, mas que descontextualizados do tempo e espaço de onde vieram não mais voltariam a viver. (POMIAN, 1983)

⁵⁰ Os lugares de memória pertencem a dois domínios....naturais e artificiais.... São lugares, com efeito de sentido nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diferentes.”(NORA, 1993: 21)

A falta de uma critério que nos decida sobre o que é importante reter do passado para preparar o futuro é que nos levaria segundo este autor a formular a memória como um arquivo, um dever, uma distância em relação àquilo de que nos desligamos para sempre.

A esta errância, retórica e sensação da perda por não haver mais *meios*, mas apenas *lugares* de memória, é que Andreas Huyssen (2000) vai se contrapor com um argumento que me parece importante colocar aqui para a compreensão de Cascudo, um *guarda-memória*, que semelhantemente a um homem-memória se impõe o dever da memória e do arquivo, mas de modo radicalmente diferente deles, se desloca com facilidade em relação ao memorável, aceitando e tematizando “estruturas diferentes de sentimento, experiência e percepção”:

Este argumento conservador sobre deslocamentos em sensibilidades temporais precisa ser retirado de seu marco de referência binário (*lugar* versus *meio* em Nora) e empurrado em uma outra direção, que não esteja ligada a um discurso da perda e que aceite o deslocamento fundamental nas estruturas de sentimento, experiência e percepção, na medida em que elas caracterizam o nosso presente que se expande e contrai simultaneamente.” (HUYSSSEN, 2000:29)

No que toca a Cascudo, o “deslocamento fundamental nas estruturas de sentimento, experiência e percepção” a que se refere Huyssen, podemos detectá-lo em sua inesgotável insistência em estabelecer conexões possíveis e úteis entre o passado e a sua/nossa vida atual. Toda esta relação de sentido se dando através *corpo*, *experiência* e *cotidiano*, como foi detectado por Gonçalves (1998) e confirmado por Neves, (2001:10) caracterizará a autoridade de Cascudo no campo da etnografia.

Não obstante, há na complexa figura do historiador, como aponta Neves, a preocupação com a objetividade e a neutralidade “o registro cronológico dos fatos memoráveis”,

A verdade na História é um dado que a persistência, a pesquisa e o documento revelam ao historiador (...) ao historiador não cabe interpretar o que quer que seja, mas sim – neutro e objetivo – desvendar para seus leitores, como se fosse possível o sonho de ressuscitar todas as coisas pretéritas, o que o próprio Cascudo refere como traço identitário de sua tarefa intelectual. (NEVES, 2003: 7)

No que concerne às variadas intenções de Cascudo como historiador, Neves nota que combatendo por tornar-se capaz de ressuscitar o passado através do encontro da verdade documental, “marca distintiva de sua tese sobre *A intencionalidade no descobrimento do Brasil*.⁵¹ (...) também característica essencial (...) na busca daquele que seria *considerava O mais antigo marco colonial do Brasil*,⁵²– Cascudo conseguiria “uma aura científica e legitimaria assim sua tarefa de homem-memória da comunidade cuja história escreve”. Ao mesmo tempo, “instaura a memória coletiva que seus estudos históricos fabricam sobre uma base de suposta verdade positiva, que remete a idéia de resgate de um passado perdido no tempo e oculta a seleção a construção, a versão criada que estão presentes – hoje o sabemos - em todo e qualquer trabalho de cunho histórico.” (NEVES, 2003: 10)

Como que tomando atitude contra a memória-distante, de que nos fala Nora, Cascudo coloca-se freqüentemente na 1ª pessoa do discurso. Enquanto traça sua biografia de

⁵¹ CASCUDO, L. C. *A intencionalidade da descoberta do Brasil*, Natal. Imprensa oficial, 1933.

⁵² CASCUDO, L. C. *O mais antigo marco colonial do Brasil*, s.l., 1934.

pesquisador colocando-se à menor distância possível daquilo que pesquisa, narra experiências do seu eu *vivido* no meio coletivo de sua cidade Natal. Quase como uma antítese do *homem-memória* descrito por Nora como um guardião distanciado do passado ou visitante de museus e outros lugares de memória, com a proximidade cotidiana de seu olhar epistemológico do provinciano sobre as gentes, coisas e fatos memoráveis é que Cascudo constituirá sua marca de construtor de memórias.

O modelo de história que para Câmara Cascudo seria o de uma História exemplar, como “mestra da vida” presente em suas biografias não abrangeria ou explicaria para Neves os estudos que uma vez Cascudo denominou como sendo de “*micro-história*”⁵³ Nestes textos, “os estudos mais interessantes para o historiador de hoje”, na visão da professora. , “mas que Cascudo não considera textos de história propriamente”, embora chamem-se *História de alimentação no Brasil* (1967), *História de nossos gestos* (1976), (NEVES, 2003: 8) a referência pessoal na lírica evocação de uma necessária *convivência* com a matéria pesquisada, fundamentam a *autoridade de Cascudo* sobre o que foi visto e vivido “na adolescência sertaneja e maturidade urbana”⁵⁴ Autoridade do etnógrafo ou do historiador de micro-história? Haveria, no caso de Cascudo, uma mesma autoridade perpassando as duas penas do polígrafo?

A historiadora, em seu processo de reconhecimento de Cascudo como historiador, após compará-lo a outros historiadores antigos e referi-lo a partir de epítetos antigos relativos a homens responsáveis pela memória escrita, relata suas dificuldades em considerar certos textos de Cascudo como sendo estritamente de história ou de etnografia. Historiador de

⁵³ CASCUDO *apud* Neves, 2003: 8

⁵⁴ CASCUDO *apud* NEVES, 2003: 8

coisas miúdas pertencentes à micro-história, Cascudo nunca se admitiu, nem a historiadora poderia assim surpreendê-lo, *avant la lettre*:

Uma vez que, como sabemos, não cabem antecipações em história, que tipo de historiador brasileiro publicaria, há três décadas, um livro como *História de nossos gestos*? Em que linhagem historiográfica inserir livros como a história da alimentação no Brasil? (...) Que profissional de história se preocuparia na década de 40, em associar os mitos e credices do povo brasileiro à nossa história cultural? Como classificar, do ponto de vista da história, seus estudos sobre o que, para ele, é o único móvel genuinamente brasileiro, a rede de dormir, sobre a jangada, sobre a morte e os costumes fúnebres do Brasil. (...) sobre possessões e o catimbó? (NEVES, 2003: 9)

Cascudo considerava estes títulos como pertencentes ao campo da etnografia e não da história. Legitimar-se-iam “naquilo que o próprio Cascudo chamava de *convivência*.

É o *olhar de provinciano*, de conviva, co-participe, fruto daquela cultura e reflexivamente *epistemológico* que faria de Cascudo como que um *guarda-memória*, aquele que guarda coisas do passado e é guardado por elas. Graças a este olhar talvez tenha sido conquistada sua autoridade *etnográfica*, *historiográfica* e, como esta pesquisa suspeita e investiga, talvez também a *folclórica*.

No mesmo ensaio em que busca descrever múltiplas facetas de Cascudo historiador, “em tempos de relativização de fronteiras disciplinares com os que vivemos”, desdobrando-o como um antigo *mnemon*, um *homem-memória*, e que age também como um *taumaturgo*,

Neves nos propõe observar ainda por outro ângulo a autoridade de autor de Cascudo exercida agora não como historiador, mas como etnógrafo “*pontifex*”:

No registro, na descrição densa e na incansável busca das origens das festas, dos hábitos, dos mitos, da festa (...) Luís da Câmara Cascudo, não o historiador, mas o etnógrafo, confirma seu lugar social e seu entendimento de que o intelectual detém uma saber que é também um poder: ele é o *pontifex*, o exegeta capaz de revelar os segredos ocultos numa sabedoria ancestral que o povo conserva e transmite, de geração a geração, porque, convém não esquecer, para ele a tradição é a ciência do Povo”. (NEVES, 2003:10)

Na segunda edição de uma de suas primeiras antologias e livros sobre folclore, a *Antologia do folclore brasileiro*, datada de 1956, Câmara Cascudo abre o seu intróito com um dedicatória que vale a pena reproduzir, para enxergarmos a distância que medeia entre o mundo do *pontifex* erudito e o universo dos analfabetos geniais,:

Aos cantadores e violeiros analfabetos e geniais, às velhas amas contadeiras de estórias maravilhosas fontes perpétuas da literatura oral do Brasil, ofereço, dedico e consagro este livro que jamais hão de ler... (CASCUDO, 2001-b: 15)

Se há esta distância, que parece inevitável, segundo o que Neves aponta e o próprio Cascudo lembra, entre o exegeta e os analfabetos geniais, por outro lado, há que reconhecer a intimidade que faz questão de ser valorizada como experiência única entre o erudito e seu povo:

Sem dúvida, para Cascudo os humildes e os analfabetos são sabedores dos segredos do Mar e das Estrelas. No entanto, é ele,

o mestre Cascudo, que pela dupla via da erudição aurida nas longas horas de pesquisa erudita no silêncio das bibliotecas e na convivência assídua com os jangadeiros, feirantes, catimbozeiros e rezadeiras, quem pode apresentar-se como fiel intérprete do que o povo sabe, mas não conhece. (NEVES, 2003: 10)

O que o povo talvez jamais conheça pelos livros *que jamais hão de ler* do mestre, fica de antemão sabido de outros modos. O da narrativa oral por exemplo. Neste campo o *pontifex* reverencia seus mestres como humilde *aluno*.⁵⁵ Quando organiza suas antologias de contos ou cantares de Vaqueiros e profissionais de desafios que só existem no Brasil, Cascudo faz questão de colocar-se como autor responsável pela seleção, notas eruditas, conhecedor de outros profissionais do ramo mas ao lado disso transparecer sua vivência de narrador entre narradores. Mais adiante, no capítulo três, será aprofundada esta duplicidade com que Cascudo se apresenta - como autor, especialista – um *pontifex expert* em relação a seus pares e à Memória Social intelectual que dele vai sendo moldada e como íntimo dos rituais e da gente comum que reedita a memória coletiva dos gestos, do Catimbó, dos contos, dos segredos do patrimônio imaterial da Rede-de-dormir, das Jangadas, etc - um experiente narrador.

A aproximação de Cascudo com o saber do povo – fundamento de tudo que pesquisou e escreveu como folclorista – será nos capítulos a seguir focada do seguinte modo: o capítulo dois, a seguir, estudará a constituição da disciplina do folclore a partir da prática dos primeiros folcloristas europeus e desde quando estes estudos começaram a ser produzidos no Brasil. O objetivo deste capítulo será o de apreender formas de aproximação, metodologia e alguns autores naquilo que possam ter influenciado na

⁵⁵ Ver trechos do prefácio ao livro *Jangada*, acima citados.

formação e prática de Cascudo como folclorista. No último capítulo, item 3.1, Cascudo e a trajetória de sua obra serão esquadrihados em relação à memória, projeto e identidades desenvolvidas até a constituição da antologia *Contos tradicionais do Brasil*, de 1946 e continuadas ou não depois desta obra. No item 3. 2, serão estudadas a relação viva de Cascudo com narradores da literatura oral e alguns processos de releitura de sua antologia por narradores pós-modernos recentemente.

O capítulo que ora se encerra de apresentação de Luís da Câmara Cascudo por meio de alguns de seus principais epítetos dados por agentes da memória social que se interessaram por defini-lo e evocá-lo inserindo-o na Memória Social, através de um ou outro aspecto de sua personalidade intelectual que consideraram mais agudas, espera ter conseguido assinalar a importância dos processos de reconhecimento feito por familiares, amigos, pares profissionais, alunos, editores, críticos de sua obra e pelo próprio Cascudo dos construção de alguns quadros sociais da memória de seu nome colocados aqui em exposição analítica.

Capítulo 2 - A gênese dos folcloristas

Para o boneco de massa mestre André, que vai respondendo a algumas perguntas de crianças no livro *Mitos* de Marcelo Xavier:

Folclore é o conjunto de coisas que o povo sabe, sem saber quem ensinou. (...) Para conhecermos uma pessoa precisamos saber o que ela sente, o que gosta, o que não gosta, o que pensa, o que sabe. Não é verdade? Pois então: o povo é como uma pessoa. Para conhecê-lo precisamos conhecer o seu folclore. (XAVIER,1997:10).

Estas simples e didáticas colocações de 1997 do artista mineiro soariam a certos ouvidos do séc. XVIII talvez como ótima síntese para o que andavam procurando e julgavam estar descobrindo alguns intelectuais: a idéia de que haveria uma sabedoria conjunta, de geração natural, espontânea no povo – e que haveria certamente em cada país um povo, como se fora uma pessoa - reconhecível e uno pelo seu folclore. O principal propósito deste capítulo é o de observar a proveniência de certos termos e expressões que hoje facilmente interligamos, como *povo, literatura popular, contos e lendas tradicionais, folclorista, folclore*, assim como as noções de *patrimônio, preservação cultural e nacional* - no contexto histórico europeu em que emergiram e começaram a interagir, se espalhando posteriormente pelo mundo.

Interessa a esta pesquisa traçar a genealogia destes termos e sua semovente relação de sentidos para melhor configurarmos certos posicionamentos de nosso autor/ narrador e folclorista; especialmente por sua relevância como agente processador de documentos da memória social, no embate de forças presentes na política cultural de seu tempo.

Os conceitos de *gênese*, *proveniência*, *emergência* que usaremos são recomendados por Foucault para configuração, no campo social, de termos novos, ou novamente postos em circulação, em disputa com outros, mais forte ou fracamente estabelecidos em *processo descontínuo*, sem causa ou efeito reconhecíveis, com que se desenvolve a história. (FOUCAULT, 1979: 15-37).

A partir de tal estudo *genealógico*, esta pesquisa visa aqui perceber influências de concepções anteriores na formação e prática do folclorismo em Câmara Cascudo, e destacar diferenças no trabalho deste autor para com os primeiros folcloristas europeus (2.1) e também para com os brasileiros que o precederam e trabalharam contemporaneamente. (2.2).

2.1 A emergência de alguns conceitos-chave

O historiador da cultura Peter Burke, constatando a emergência e rápida disseminação de “toda uma série de novos termos” e expressões referentes ao campo do *volks* (popular), com equivalentes que passaram a ser usadas por toda Europa a partir da Alemanha, parte do pressuposto em sua pesquisa que “novos termos são um ótimo indício de novas idéias”. (BURKE, 1998:31)

Tributa o aumento de circulação destes termos entre o público letrado às antologias de canções e contos populares que os escritores-editores começam por publicar e republicar na virada do século XVII para o XVIII por toda a Europa.

O historiador considera que, justamente quando a cultura popular tradicional estava começando a desaparecer, o *povo* se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus. Suas expressões, consideradas como sinais de atraso e mera repetição de

sabedoria passada por alguns *modernos* filósofos do iluminismo, eram, por outro lado, valorizadas positivamente por inúmeros escritores em todo continente, especialmente a partir do que sobre elas teorizaram e publicaram os alemães Herder e os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm:

Herder chegou a sugerir em um ensaio premiado em 1770, que a verdadeira poesia faz parte de um modo de vida particular (...) Seu principal argumento era que a poesia possuía uma eficácia moral depois perdida. A poesia era tida como divina. O que parecia estar implícito em Herder sobre a influência da poesia nos costumes dos tempos antigos e modernos é que, no mundo pós-renascentista, apenas a *canção popular* conserva a eficácia moral da antiga poesia. (BURKE, 1998: 31-32)

Os Grimm também associariam ainda mais enfaticamente a poesia ao povo:

Num ensaio sobre o *Nibelungenlied*, Jacob Grimm observou que o autor era desconhecido, “como é usual em todos os poemas nacionais e assim deve ser porque eles pertencem a todo o povo”. A autoria era coletiva: o povo cria “Esses poemas não eram feitos: como árvores, eles simplesmente cresciam. Por isso, Grimm considerou a poesia popular uma “poesia da natureza” (*Naturpoesie*). (GRIMM, s.d.:32).

A visão de Herder e dos Grimm sobre a natureza da poesia popular “se tornou rapidamente ortodoxa”. (BURKE, 1998: 33) As idéias de *autoria coletiva* e por isso *anônima* da poesia valorizada como “poesia da natureza”, admirada por sua simplicidade genuína, disseminam-se nos escritos dos escritores eruditos que se ocupam das canções e de outras formas de literatura popular. Alguns escritores fazem versões populares de contos populares. Como anota Burke, “vários volumes de contos populares foram publicados antes do aparecimento em 1812, da famosa coletânea dos Grimm.” (BURKE, 1998: 35)

Os irmãos “não empregaram o termo conto popular; deram dando ao livro o nome de “contos infantis e domésticos” (*Kinder und Hausmärchen*) (...), mas Herder “de fato usou a expressão “cultura popular” (*Kultur des Volkes*), em contraste com a “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). (ibid: 36).

Para Burke, o que há de novo nestes trabalhos é a ênfase no povo, “sua crença de que os “usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc.” faziam de cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação.” (ibid:36).

Partindo do texto de Burke, em um estudo chamado *Cultura popular: românticos e folclorista*, o sociólogo Ortiz (1985), detém-se sobre o rico período de virada para o romantismo, analisando a participação de antiquários e folcloristas em periódicos, associações, além de prefácios e ensaios publicados; Ortiz deslinda algumas novidades na reflexão que os folcloristas teriam trazido em relação aos colecionadores de antiguidades que os precedem.

Observa que os antiquários não tinham especial carinho pelo povo ou por sua manifestação cultural. Frequentemente desprezavam e apontavam seus erros, enfatizando a ignorância e o atraso de suas idéias. Colecionavam objetos da cultura popular descontextualizando-os do uso vivo e de qualquer relação entre si. Suas coleções não resultavam de uma busca metódica nem apresentavam uma organização classificatória. Buscavam tão somente satisfazer um certo gosto pelo bizarro e grotesco na reunião de curiosidades antigas.

A diferente reflexão que os folcloristas teriam acrescentado sobre as curiosidades antigas, que a princípio também amavam por bizarras foi a de inaugurarem uma valorização positiva, simpática em relação às manifestações populares.

Os escritores românticos em sua intensa e extensa busca por estas manifestações que julgavam estarem correndo risco de desaparecer com a rápida transformação das cidades,

aliavam a freqüente predileção pelas viagens pitorescas, conhecer as terras longínquas, “agora também (viajar) ao interior de seus próprios países, descobrindo os camponeses com seus costumes exóticos e diferentes” (ORTIZ, 1985:100).

No processo de busca por curiosos costumes das classes populares, que Burke localizou na virada do século como “a descoberta da cultura popular pelos intelectuais”, o número de publicações sobre a literatura e os costumes do povo, atesta o intenso trabalho reflexivo e prático de estudiosos que já não se comportavam como antiquários, pois iam a campo e criavam métodos para recolher material a ser divulgado.

Analisando, na esteira de Burke,⁵⁶ as contribuições de Herder e dos Grimm para o desenvolvimento do folclore, Ortiz também considera, a partir de seus escritos, “que é neste momento que o conceito de cultura popular é inventado por um grupo de intelectuais alemães”. (*ibid*, 12).

A grande novidade dos escritos de Herder é que “pela primeira vez se argumenta que as canções e a poesia do povo são a quintêssencia da cultura (...) que a verdadeira poesia é a expressão espontânea do caráter nacional. Herder considera que cada nacionalidade é distinta das outras, o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada e sua essência só pode se realizar na medida em que ele se encontra em continuidade com seu passado. A ruptura com a história significa a desagregação da unidade orgânica, que encontra no povo a sua expressão”. (*ibid: ibidem*).

Esta visão dos escritos de Herder apontam para o fato de que a constituição do Estado-nação se reveste sobretudo de um caráter cultural, e não tanto político. Os costumes e a

⁵⁶ A edição que Ortiz cita do texto de Burke é americana de 1978, inserida em uma antologia londrina de 1981. A edição brasileira que utilizamos é de 1998. Ver ORTIZ, 1985: 60.

língua seriam como “o cimento social que possibilitariam a existência da nação como um todo. (...)” (*ibid: ibidem*)

A busca de uma tradição lingüística, que segundo Herder em seu ensaio premiado de 1770, se interrompe na Idade Média, seria neste sentido uma recuperação da alma nacional. Estes proposição de uma retomada dos estudos da tradição lingüística, e ainda as idéias de Herder acima descritas sobre a importância da poesia ser aprendida como poesia da natureza, influenciam enormemente o pensamento dos jovens irmãos Grimm, Wilhelm, o poeta e Jacob, o filólogo. Este juntos escreveram uma História da língua alemã (1848) e um monumental *Dicionário da língua alemã* (1854-1862, publicação concluída em 1961, hoje a maior referência para a lexicografia alemã).

Segundo Ortiz, esta influência pode ser observada, “quando eles procuram definir as diversas modalidades da narrativa popular. No entanto, os Grimm vão restringir o significado de poesia da natureza, sublinhando o *anonimato* das produções populares: “eles consideram Homero simplesmente como intérprete de uma matéria poética que se impunha a ele”.(*ibid:12*) Elimina-se assim a possibilidade de um verdadeiro trabalho poético individual.

O novo enfoque sobre a produção popular, definida como fruto de uma criação coletiva e, por isso, *anônima*, é uma idéia que será repetida por folcloristas e documentaristas tempos afora, até Cascudo. Constitui-se talvez na mais fundamental e polêmica das idéias estabelecidas pelos folcloristas em relação ao povo e à cultura popular.

Gera polêmica dentro do movimento romântico alemão, pois os escritores não poderiam aceitar uma perspectiva que não reconhecesse a existência de uma obra individualizada. Noutro sentido, ainda, gera transformações profundas no conceito de autoria.

Desvalorizados o nome e as circunstâncias do fornecedor das histórias, a literatura oral passa a ser divulgada em associação ao nome de seu editor. Assim, alguns contos, a partir de sua edição em livro, passam a ser conhecidos como “os contos de Perrault”, “os contos de Grimm”, sem que estes o tenham escrito de sua imaginação. Este processo de apropriação autoral é assunto riquíssimo, ótimo para se pensar, a partir de Foucault (1996) uma série de questões relativas à “autoridade do autor” que em torno desta mesma época se institucionaliza de maneira notável. Nas antologias de contos e canções feitas desde este tempo assinalado por Burke, e perscrutado em variados tipos de publicações por Ortiz, as disdascálias, as introduções e prefácios assinados representam um crescente poder de definição do que é e não é cultura popular na seleção, tradução e alterações sobre o que escritores eruditos organizam para editar. Sobre estes especialistas pesará também um crescente controle por parte dos editores e também do público que vai se habituando a reconhecer pelo *discurso* obras de *experts* em determinadas disciplinas e delimitar o que espera deles.

Estas questões referentes a autoria no trabalho do folclorista serão retomadas no capítulo 3 adiante, quando estiver sendo analisado o contexto de produção do documentário *Contos tradicionais do Brasil* de Câmara Cascudo, livro de 1946.

No momento em que consideram *o povo* como uno, *único transmissor fidedigno da tradição nacional*, via epopéias, canções e contos (que seriam para os Grimm uma espécie de epopéia familiar), vão bater à sua porta e colocam em prática uma metodologia até então desconhecida dos antiquários ou dos literatos românticos: “Contrariamente às publicações anteriores, que continham versões arranjadas de autores sobre as canções e histórias populares, os Grimm têm a iniciativa de procurar coletá-las da “boca dos camponeses” (*ibid*: 13)

Na tentativa de estabelecer um modo científico de coleta, que pudesse ser fiel às versões que escutavam antes de transcrever, os irmãos delimitavam seu campo e fontes ideais:

“Nas localidades em que a imprensa não introduziu inovações estranhas e não se as sobrecarregou inutilmente, a reminiscência das coisas passadas é mais viva e, de modo particular, entre a gente da cultura literária limitada ou nula, a tradição conservou-se mais forte e menos obscurecida por idéias estranhas. (...)

Tivemos uma boa oportunidade quando travamos conhecimento com uma camponesa oriunda da aldeia de Niederzwehrn, perto de Kassel. Contou-nos ela a maior parte das belas lendas do segundo volume. A senhora Viedhmaennin (...) guardava cuidadosamente, de memória, velhas lendas e costumava dizer que este dom não é dado a todos, e que há os que não conseguem conservar coerentemente as coisas para transmitir. (...) A princípio, narrava as histórias com muita rapidez; depois, era só pedir-lhe que ela repetia tudo devagar, de modo que se pudesse acompanhar escrevendo. Destarte, muitos de seus relatos conservavam-se ao pé da letra. Se alguém, por presunção supuser descuido nos relatos, negligência na transcrição ou impossibilidade de guardar-se fielmente uma longa história, engana-se. Nunca, mesmo nas repetições, alterava os fatos e sabia corrigir toda falha que se lhe houvesse ocorrido. Apegamo-nos mais firmemente à tradição, quando mantemos a mesma maneira de viver, que quando mudamos. “ (GRIMM, s.d.: 8 - 9)

O método era o da repetição de versões; a fidelidade à melhor versão era uma promessa. A fonte ideal era a do elemento social mais preservado do contato com a civilização moderna - o camponês.

Sobre as histórias tradicionais que os camponeses, “gente de cultura literária limitada ou nula”, guardavam, como que por um dom, de memória, os Irmãos lamentam o que já se

perdeu e limitam aos camponeses a capacidade de serem a única classe ainda capaz de verdadeiramente contá-las.

Neste trabalho seminal dos irmãos e de outros escritores, de contactar-se pessoalmente e metodicamente para colheita e transcrição da literatura oral para o formato da escrita, aparentemente imparcial, tanto Ortiz como Burke apontam ter havido graus variados de adulteração e falsificação nas versões colhidas.

Assevera Ortiz que os Grimm não respeitam totalmente os critérios que eles mesmos estabeleceram de fidelidade escrupulosa às versões que lhes eram dadas pelo método da repetição seguida por uma mesma pessoa de uma mesma história:

...era necessário uma tradução da fala popular, seja ao nível da sintaxe ou do conteúdo; onde as histórias poderiam chocar, eles corrigiam as grosserias que eventualmente poderiam existir. A segunda edição dos *Contos para a infância e para o lar* contém modificação de estilos e eliminação de algumas histórias. (*ibid*: 130).

Era muito conveniente para o estudiosos desta matéria, a ideia dos Grimm de que haveria uma “inerrância”⁵⁷ no processo de contar histórias do povo, pois que a seu ver, “nunca encontramos nenhuma mentira nas canções e lenda do povo”. Analisa Ortiz:

... na medida em que os contos são anônimos, nenhuma versão é preferível à outra, pois todas representam a pureza da tradição, pode-se corrigir ou remanejar esta ou aquela expressão literária desde que se respeite religiosamente o fundo sobre o qual elas se apóiam. (*ibid*: 14).

⁵⁷ A expressão é de Silvio Romero, que a usa para sintetizar a ideia dos Grimm de que qualquer versão de contos do povo seria verdadeira, pois que qualquer popular recontava-os tal como os haviam encontrado, preservando a verdade que lhes seria inerente. (ver MATOS, 1994: 52).

Isto justificaria, no caso dos Grimm, a possibilidade de supressão de passagens licenciosas e das alusões satíricas que realizaram por exemplo entre a primeira e a segunda edição dos *Contos*.

Para Burke, da falsificação completa, a ponto de conseguir inventar uma tradição, como fez Macpherson com os poemas do bardo gaélico Ossian,⁵⁸ - um poeta antigo que ele dizia haver descoberto, na verdade uma ficção com obra de sua lavra, e que enganou ninguém menos que Goethe, entre muitos - a “pequenos melhorias”, a diferença a falsificação seria “entre Macperson, os Grimm (...) e outros considerados “editores” uma mais de grau que de natureza. (...)” (*ibid*: 45-46)

Ressalve-se que alguns, como fez Percy em relação a suas baladas, confessavam *aprimoramentos*, emendas que nem sempre eram ligeiras.

Os editores de contos populares seguiram os mesmos princípios dos editores de baladas. Como as histórias circulavam em dialeto, sofriam “necessárias traduções” para o público de classe média a que se destinavam .

No que diz respeito à forma, além de do que se perdeu , porque “na Alemanha daquela época a língua das classe médias era literalmente diferente da dos artesãos e camponeses”. Estudando as diferenças entre a primeira e a segunda edição dos Contos, Burke mostra que os Grimm “tentando dar-lhes um tom mais oral (...) inseriam fórmulas tradicionais que iam desde o “era uma vez” até “eles viveram felizes para sempre. (1998: 46-47)

No rescaldo dos textos que nos lesaram folcloristas, Burke assinala que herdamos também suas idéias, algumas fecundas, outras enganosas” (*ibid*: 47).Uma das críticas que o historiador tem a fazer “às idéias dos descobridores” diz respeito a eles não distinguirem o

⁵⁸Ver BURKE (1998; 199: 45) e ORTIZ (1985: 20) sobre Macpherson e sua farsa sobre Ossian..

suficiente, nem discriminarem com bastante agudeza as diferenças “entre o primitivo e o medieval, o urbano do rural e o camponês do conjunto da nação” . (*ibid*: 48)

O seu “purismo” levava-os a considerar o povo *par excellence* como os camponeses. O povo urbano, por oposição e maniqueísmo, seria para Herder a ralé, a qual “nunca canta ou cria canções mas grita e mutila as verdadeiras canções populares.” (*apud* ORTIZ, 1985: 15)

A teoria que formulam da criação coletiva seria para o historiador europeu, “falsa”, pois “os estudos dos cantores populares e contadores de histórias mostraram que a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual.” (*ibid*: 49)

Sem fazer críticas diretamente às idéias legadas pelos descobridores do povo, Ortiz analisa a postura científica pouco rigorosa com que os folcloristas avançam pelo século XIX afora como um problema de definição de fronteiras da disciplina entre o que seria seu objeto - o folclore - e a sua ciência - também chamada de folclore:

(...) pode-se indagar se por trás desta equivalência semântica não se encontra uma dificuldade de uma ciência em se distinguir de seu objeto, mas é dela também que os folcloristas retiram a ilusão de poderem fazer ciência simplesmente coletando material sem nenhuma metodologia preestabelecida. (...) (1985: 40)

Analisa estas dificuldades como sendo como uma característica das pré-ciências, como a Alquimia, por exemplo - que estaria para a Química como o folclore para as Ciências sociais , na sua visão:

Quando dizíamos que os folcloristas tinham dúvida em relação à ciência que professam, tínhamos em mente esta dificuldade epistemológica de se colocar os problemas entro de parâmetros ditados pela própria disciplina. Por isso é comum a comparação do folclore com a Alquimia ou a Astrologia.” (*ibid*: 43)

Para o sociólogo brasileiro, um outro enquadramento possível seria considerar o folclore como uma “ciência mediana”. A expressão é tomada emprestado de Bourdieu⁵⁹ que dá o exemplo da fotografia, uma “ciência mediana” porque tantos cidadãos leigos, sem formação específica, poderiam praticá-la, como profissionais, com formação especializada na área: “como a fotografia, o folclore vive a contradição entre, retratar a realidade ou transformar-se numa arte legítima.” (1985: 43)

A propalada falta de rigor na proposição de critérios metodológico, aliada ao somatório de contribuições leigas e mais ou menos especializadas, se coloca, por um lado *o folclore em questão*⁶⁰, no que toca às suas pretensões de institucionalizar-se como disciplina científica moderna; por outro lado, abre a possibilidade de um contingente grande de pessoas interessadas em sua cultura local participar de sua colheita. Ortiz cita o exemplo de pessoas de formação média, professores primários de interior, provincianos geralmente, que agindo como folcloristas têm a oportunidade de contribuir para uma ciência do tipo analógica - uma ciência do tipo *mediana*.

Como *fazedor* de arte folclórica, também agente da memória social, Cascudo, que não resiste a também narrar contos, ao lado de estudar e procurar rigor em sua colheita, seleção e comentário, como o faz em *Contos Tradicionais do Brasil* – professor provinciano, apresenta, não raro, as dúvidas de que nos fala Ortiz quanto às fronteiras de sua disciplina – em especial, em relação a necessidade de elas existirem.

Seus escritos parecem reunir estas duas pretensões: a de manter viva a arte tradicional de contar e a de enquadrá-la enquanto estudioso como um acontecimento que se dá no tempo

⁵⁹ BOURDIEU, P. *Un Art Moyen: essai sur les usages de la photographie*, Paris, Ed. Minuit, 1965. (citado por ORTIZ, 1985: 41)

⁶⁰ *O Folclore em questão* é o título de uma obra de Florestan Fernandes, o sociólogo, que no conjunto de ensaios deste livro analisa “as dificuldades e limitações insuperáveis para o folclore se converter em uma ciência positiva” (FERNANDES, 1978: 9)

e no espaço “de antes” em continuidade com o de sua contemporaneidade. Esta é uma ambigüidade que parece estar presente desde o início no trabalho dos folcloristas escritores – a da preservação de uma literatura oral através de sua transcrição e fidelidade prometida ao modo anterior de contá-la, aliada a outro interesse - o da renovação que buscam para sua própria obra.

Esta discussão tensa aplica-se à formação de Cascudo, um especialista em folclore em seu tempo, atuando paralelamente como narrador entre narradores de sua comunidade – São contradições entre um ser que pretende inscrição numa comunidade científica, mas comporta-se como um artesão de seu próprio objeto de pesquisa que serão mais detidamente analisadas no capítulo três desta pesquisa.

Antes, porém, faz-se necessário continuar a levantar, no complexo conjunto de novos termos e atitudes que cercam a relação entre intelectuais e povo, algumas outras noções, tais como a de *preservação, patrimônio e perda cultural* provenientes deste período e decisivas para o trabalho dos folcloristas de depois.

A preservação da memória de manifestações artísticas e costumes populares *que já se estariam perdendo* sempre foi uma preocupação declarada dos escritores folcloristas desde os pioneiros europeus. Esta preocupação e os trabalhos dos folcloristas daí derivados, tais como a composição de conjuntos antológicos do tipo *Canções do povo português*, de Teófilo Braga, *Contos tradicionais do Brasil*, de Cascudo, *Canti e raconti del popolo italiano* de D’Ancona e Comparetti, etc, estão associados à preservação de uma memória que vai constituindo uma idéia de cultura nacional para a qual os folcloristas fortemente colaboram em várias países e momentos.

Em alguns casos⁶¹, o trabalho de definição e registro do Patrimônio cultural nacional requisitado pelo Estado aos seus intelectuais contará com a colaboração de folcloristas. Em outros, mais comuns, serão os folcloristas que reclamarão o apoio do Estado para o financiamento e institucionalização de seus estudos sobre expressões culturais que julgam podem ajudar a definir a identidade cultural em seus países.⁶²

Além de fornecer um rápido panorama da evolução dos estudos de folclore no Brasil desde Alencar ao tempo de Cascudo e seus contemporâneos, o próximo item pretende problematizar a sutil presença ou explícita aversão a um ideal romântico que acompanha a relação de escritores eruditos com a cultura do povo: a da busca pelos editores-escritores de matéria-prima e inspiração na poesia verdadeira do povo para seus próprios escritos.

2.2 - Em busca do que não se pode perder

A maioria dos folcloristas ou dos interessados em cultura popular nos primórdios desta ciência ou pré-ciência da tradição era constituída, como foi visto acima, por escritores de criação.

Este interessante dado pode suscitar a seguinte questão para nosso exame aqui: que objetivo primeiro estaria movendo os folcloristas, intelectuais eruditos como Percy, Goethe, Schiller, Perrault, Herder, os Irmãos Grimm e tantos outros autores europeus que a partir da

⁶¹ Mário de Andrade, além de autor do primeiro *Ante-projeto* para registro e definição do Patrimônio artístico e cultural nacional requisitado pelo ministro Gustavo Capanema em 1934 e que serviu de base a fundação do Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), juntamente com Manuel Bandeira, indicou Rodrigo de Mello Franco para presidente do SPHAN, cargo que, com o apoio de muitos outros intelectuais de peso como Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade, ocupou durante trinta anos.

⁶² Este foi o caso, por exemplo, do grupo de folcloristas reunidos em torno do Movimento folclórico brasileiro, que depois de anos de trabalhos e expectativa, conseguiu passar ao estatuto de Fundação, com sede, museu e uma sala do artista popular já com 20 anos de dinâmicas atividades (em 2005) de divulgação do artesanato de raiz tradicional vivo.

virada do século XVIII para o XIX, ou mais remotamente desde o fim dos XVII, a colecionar canções e contos e também costumes do povo? Buscavam primeiramente

inspiração no exótico ou preservação cultural?

Pelo menos desde Perrault, (*Contos de mamãe Gansa*, 1697), o discurso de aproximação dos escritores eruditos com a literatura oral procurou justificar-se.

Quando Charles Perrault publicou, em 1697, a 1ª edição de *Contos de mamãe gansa* conjunto de oito contos tradicionais recolhidos junto à babá de seu filho, versões que ele publica apondo moralidades, “para fazê-los servir de lições de moral às crianças bem nascidas”, o faz de modo um tanto envergonhado pelo abuso: coloca o pequeno livro em nome de seu filho rapazote e dedicado-o ao herdeiro de Luís XIV, o Rei-sol.

A 2ª edição do livro, já então assinada por Perrault, suscita debate na Academia Francesa de Letras, da qual Perrault era membro. Sucedem-lhe uma série de discussões que ficou depois conhecida como “A querela dos antigos e dos modernos”⁶³.

A polêmica girou em torno da (in)conveniência de um acadêmico escrever ou transcrever contos populares, em francês contemporâneo, quando os únicos artefatos literários dignos de consideração seriam aqueles produzidos aos moldes, métricas, temas e que apresentassem figuras mitológicas de origem clássica. Contra esta posição fechada de seus pares, Perrault defendia abertura e liberdade para temas e expressão de idéias em língua viva, apontando a partir disso o esgotamento de criatividade por que passava a literatura erudita de seu tempo. O debate acirrou-se, com acusações a Perrault de que essas recorrências só serviriam a quem não tinha domínio sobre as regras clássicas. Para provar que este não era o seu caso, Perrault continuou também produzindo literatura daquele tipo.

⁶³ Ver COELHO, 1984: 84-98.

Desta “querela” e da pequena antologia de contos precursora, obra que acabou por universalizar Perrault, reconhecido em todo mundo como “autor infantil”, destacam-se os seguintes acontecimentos: a apropriação e edição por um acadêmico dos contos populares vivos - não do passado, não em perigo de extinção; sua passagem “a limpo” por escrito e a delicada questão da assinatura da antologia, com cobranças de responsabilidade ao seu autor.

Em Perrault, buscar o que tinha a dizer o povo, foi uma atitude considerada escandalosamente “moderna”, enquanto que a visão oposta de 100, 150 anos depois, via no encontro com o camponês e suas tradições uma bandeira de reação à modernidade. O que parece ter havido foi uma mudança de intenções no que diz respeito ao *exótico* povo.

O ensaio premiado de Herder poesia de 1770, os prefácios dos Grimm às primeiras edições dos Contos são documentos da memória social que passam a teorizar sobre o porquê de guardar textos de literatura popular. Se a argumentação de Perrault apontava para o frescor das formas literárias simples como uma novidade viva em comparação às desgastadas formas clássicas, a preservação efetivada por sua antologia era no entanto ainda inconsciente.

Outro estudioso da história das mentalidades, Chartier, aponta para o fato de que até a Idade Média havia uma cultura popular compartilhada pela elite erudita nas praças e feiras “bakhthinianas”, embora isso não se desse em dupla mão, isto é, o povo não desfrutava da cultura da elite. (CHARTIER, 1995: 179). Com o insulamento de artistas em ateliês e teatros é com a crescente utilização de textos literários divulgados por escrito, a partir da Renascença, foi-se estabelecendo um processo de bifurcação cultural apontadas também que Walter Benjamin. (BENJAMIN, 1975) Com o advento da imprensa, segundo o filósofo

alemão, o narrador tradicional, que contava para uma pequena roda, tenderia ao desaparecimento, substituindo-o o romancista e seu leitor de leitura individual e solitária. Quase um século depois da pioneira antologia de contos de Perrault, guardá-las passava a significar preservá-las da extinção com que a modernidade as estaria ameaçando. Os Grimm efetivamente apresentavam já nostalgia sobre um tempo anterior que poderia oferecer melhores condições para a colheita. Observe-se o seguinte trecho:

A lareira, fogão da cozinha, as escadas das águas furtadas, as tradições ainda vivas, as trilhas do gado mas sobretudo a imaginação pura foram as sebes e as cercas que as preservaram e transmitiram de geração em geração. Era chegada a hora, com toda certeza de registrar estas lendas, pois os que as conservaram tornam-se mais cada vez mais raros. (..) Os costumes antigos vão desaparecendo dia a dia (...) Que coletânea mais completa houvera sido possível nos séculos XVI ou XVII, nos tempos de Hans Sachs e Fischart! (GRIMM, s.d.: 6-8)

A visão idealizante sobre povo como *uno*, e sobre a beleza superiormente pura e verdadeira de suas expressões, sublima também o papel do recolhedor, do guardião da memória de uma tradição ameaçada. Esta, preservada oralmente por um coletivo visto como unificado há séculos - *o povo* - seria transcrita para a posteridade por antologistas como eles, os Grimm, que anos mais tarde seriam chamados de folcloristas.

Os folcloristas desta época são estudiosos que foram especializando estudos, proclamando imparcialidade no uso de um método para recolha fiel das versões, mas que usualmente não resistiam à tentação de desobedecer a seus próprios critérios.

Outros que lidavam com a guarda de antiguidades curiosas e suas divulgações, indistintamente clássicas ou populares, invariavelmente desconectadas de seu contexto sócio-histórico, eram os chamados antiquários.

Um destes colecionadores de dispersões culturais, William John Thoms, *fellow* da Sociedade de antiquários desde 1838, autor do termo folclore, em artigo da revista *Athenaem*, em 1846, faz do seguinte modo seu apelo à preservação:

[Dirigindo-se aos leitores da revista] suas páginas têm freqüentemente mostrado o interesse pelo que na Inglaterra chamamos Antiguidades populares ou Literatura popular (embora seja mais um saber do que do que uma literatura, e seria mais apropriado descreve-lo por uma boa combinação saxônica, Folk-lore – o saber do povo) que não é sem esperança que lhes peço ajuda para cultivar as poucas espigas que existem dispersas no campo, e que nossos antepassados juntaram numa boa colheita. Todos aqueles que estudaram as maneiras, os costumes, práticas, superstições, baladas, provérbios, etc, dos tempos antigos, devem ter chegado a duas conclusões: primeiro, o quanto tudo isso é curioso e que o interesse por elas está agora se perdendo; segundo, o quanto pode ainda ser recuperado. O que (...) o *Athenaem*, com sua circulação mais ampla, pode realizar dez vezes mais: juntar os pequenos fatos, ilustrativos dos objetos que mencionei, e que se encontram espalhados na memória de milhares de leitores.” (THOMS, apud ORTIZ, 1985: 6)

O notável neste trecho, em que a palavra folclore aparece pela primeira vez ⁶⁴, é que seu autor quer abarcar com seu significado para além da literatura popular, seu interesse por *todo* o saber popular, desde que proveniente dos tempos antigos. A curiosidade, ainda que

⁶⁴ Na avaliação de Ortiz (*ibid*:6), o termo folclore foi aí cunhado quase que “por acaso”. No entanto, se se considera mais atentamente o trecho, pode-se perceber que ele já sugere a necessidade de uma especialização de estudos sobre “os maneiras, costumes, práticas, superstições, baladas, provérbios, etc.” que, em conjunto, constituiriam *o saber do povo*, desde que provindos da antigüidade.

assistemática, dos antiquários sobre as antigüidades em geral, volta-se aqui para formas do saber do povo. Virem de um tempo antigo e serem mantidas pelo saber popular são características que os folcloristas destacam como condição *sine qua non* de qualquer manifestação folclórica, de Thoms a Cascudo.

Luís da Câmara Cascudo deixa bem claro que para um conto ser considerado folclórico há que preencher os seguintes requisitos: ser *antigo, anônimo, divulgado e persistente*. (2001: 11)

Estudiosos de antes e depois de Thoms, que chamamos folcloristas, mostram esta intenção de estudar os costumes, as festas e as religiões, além da literatura de cunho popular. O que parece diferenciar a proposição de Thoms para o caminho de especialização apontado pelos Grimm, e que depois tantas vezes se tentou seguir, é a proposição feita pelos alemães de uma incipiente metodologia para o processo de seleção de material de suas antologias. A divulgação da literatura popular a partir dos irmãos se estabelece de forma mais profissional, unindo texto divulgado e divulgador a partir de técnicas, critérios éticos e *uma assinatura* ao que era anônimo.

Esta assinatura significa que, para além da literatura oral e anônima que passamos a poder ler partir dessas antologias, os leitores passam a prestar atenção ao trabalho intelectual do compilador, a ler as didascálias que edições, justamente desde esta época, começam a trazer com dados da vida e do currículo dos autores, como acrescenta Chartier, retomando reflexões de Foucault. (CHARTIER *apud* GREGOLIN, 2001: 62).

Sem vínculos com Sociedades ou revistas, há notícias de que os Grimm, além das pesquisas sobre o uso dialetal da língua e da literatura popular alemã⁶⁵, propuseram-se

⁶⁵ Além de folcloristas, o poeta Wilhelm e o filólogo Jacob trabalham a vida inteira na construção de uma monumental enciclopédia da língua alemã que só foi acabada depois da morte dos dois. Trata-se de uma obra

publicar a primeira edição de sua célebre antologia sem qualquer remuneração inicial, em papel barato, para obterem maior acesso à divulgação das mesmas.⁶⁶

Esta notícia, que li na introdução de uma edição brasileira à obra dos irmãos, indica mais uma possibilidade de pensá-los em um contexto cultural em que novas práticas, aliadas a novas tecnologias (a ampla divulgação impressa, por exemplo) vão processando uma história cultural num tempo de profundas transformações.

A idéia de preservar bens culturais, no entanto, não se irradia só a partir dos Grimm, nem é só alemã ou de escritores de países não perfeitamente adaptados ao espírito iluminista.

Preservar passa a ser, em dado momento histórico, uma preocupação também daqueles que propunham o desenvolvimento de uma marcha histórica livre das amarras da tradição.

Uma vez concretizados os revolucionários atos e idéias na França em 1789, um outro tipo de perda cultural será sentida, e decorrentemente deste sentimento, um outro tipo de preservação bastante diferente do que empreendiam os folcloristas será providenciado. O significado de bem coletivo da nação a ser protegido por leis surge na Europa sob o impacto da Revolução. Quando a violência revolucionária ameaçava destruir qualquer referencial histórico e cultural na França, surge, em seu socorro, uma série de ações conscientes do quanto tais referências seriam importantes para a instrução pública:

Os atos de vandalismo repugnavam os eruditos e contrariavam os idéias iluministas de acumulação e difusão do saber. Por esse motivo, desde 1789, o governo revolucionário tentou regulamentar a proteção dos bens confiscados,

de referência até hoje para a cultura alemã. Compreende-se por que os irmãos procuravam rigor na pesquisa da literatura do povo que poderia também levá-los a pensar sobre a variação dialetal alemã.

⁶⁶ Esta informação, encontrei-a na introdução não assinada da edição dos contos de Grimm da Edigraf, São Paulo, s.d.. O seu autor (provavelmente alemão) cita uma carta de Jacob Grimm de 6 de maio de 1812 ao amigo Von Arnin, pedindo que o amigo seduzisse algum editor para a publicação dos contos infantis: “(...) nós estamos dispostos a renunciar a qualquer retribuição (...) Pouco importa se o papel e a impressão sejam bons ou ruins (...) será assim mais fácil a difusão (...)” (GRIMM, s.d.: 13).

justificando essa preocupação pelo interesse desses bens para a instrução pública.” (FONSECA, 1997:58)

Tomar posse de bens de valor histórico e artístico, até então de propriedade dos reis e da nobreza, trouxe consigo a conotação de *patrimônio* a esses bens. Sua propriedade passava a ser da nação. O incremento do sentimento de nacionalidade verificado na Europa a partir da Revolução contribui para a criação de instituições, em diversos países, de lugares que anos mais tarde o francês Pierre Nora chamaria de *lugares de memória*: museus nacionais, bibliotecas e arquivos, onde seriam guardados os testemunhos “mais importantes” da história dos países. (NORA, 1993) A seleção e justificativa destes testemunhos como sendo “os mais importantes” ficaria a cargo de “agentes da memória”, contratados e administrados o mais das vezes pelo Estado.

2.3 - No Brasil: alguns folcloristas e algumas de suas idéias sobre a memória popular

No Brasil, as primeiras tentativas de discernir peculiaridades em nossas expressões culturais surgem com o romantismo. Sob influência da vertente européia preservacionista voltada para cultura popular, alguns intelectuais buscam figurar elementos variados de nossa composição cultural.

José de Alencar, cuja obra atravessa o romantismo rumo ao realismo, além da elaboração romântica do elemento indígena como bravo e leal amigo do elemento branco colonizador, elabora a descrição dos elementos e particularidades regionais.

Matos, visando estudar Sílvio Romero, um folclorista posterior que foi crítico incansável de Alencar e de seu romântico indianismo, localiza nos estudos pioneiros de Alencar sobre o

Nosso cancioneiro (1874) “o trabalho de um dos mais sensíveis e perspicazes analistas de nossa poesia oral” (MATOS, 1994: 60)

Na grande obra do cearense, percebe a estudiosa o encadeamento de diferentes etapas, que vão do romantismo ao realismo:

“...a ligação entre as pontas do processo pode também fazer-se através da narrativa regionalista, onde se manifesta pela primeira vez a figura **popular**: o homem do campo, sertanejo ou gaúcho. È neste universo rural que Alencar vai colher as manifestações da literatura oral que exalta e analisa em “*Nosso cancioneiro*”, primeiro estudo considerável da poesia popular brasileira.” (MATOS, 1994: 60)

Na apresentação e fixação dos textos publicados em jornal em formas de cartas a um amigo em 1874 que compõe o pequeno volume de *O nosso Cancioneiro*, Freitas (1994) contrapõe as críticas iniciais de Sílvio Romero às palavras de Câmara Cascudo dirigidas ao opúsculo:

Sobre o valor dessas cartas de Alencar, o primeiro pronunciamento vem de Sílvio Romero, em 1888, nos *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, onde atribui ao mestiço a criação do folclore. E, com base nesse fundamento, considera que Alencar “tratou um pouco superficialmente da poesia popular brasileira”, e “quanto ao problema das nossas origens, o seu escrito é quase sem alcance” (...)

Contrariamente, interessado na literatura sertaneja de seu tempo, “o folclorista Luís da Câmara Cascudo, em 1951, vê em *O nosso Cancioneiro*, “a informação inicial do folclore sertanejo na lembrança dos ciclos de gado, evocando temas que ainda estão vivos e valentias de animais que seguem na memória do sertão.” (*apud* FREITAS, 1994: 10)

Embora a poesia sertaneja, as figurações ficcionais sobre o sertanejo ou o gaúcho de Alencar constituam a primeira tentativa sistemática de integrar à literatura culta aspectos sistemáticos e estilístico da tradição, segundo a tese de Matos, não estaria ainda em seu direto propósito a idéia de preservação, mas sim a de inspiração para seus próprios trabalhos de criação: “O que se pode enfatizar deste contato com a poesia de base oral de Alencar é o contato direto com as fontes, o conhecimento imediato, a inspiração palpável” (*ibid*: 55).

Para Silvio Romero, crítico de fundamental importância na evolução dos estudos folclóricos no Brasil, jovem quando Alencar e o romantismo “já estavam acabados”,⁶⁷ a busca de inspiração não seria nunca o principal motivo *para buscar contato com as fontes*. Segundo Matos, Romero rejeita os ascendentes da poética sertaneja como populares, “poesia para a qual, aliás, torce o nariz” Veio a recolher todo o sentido etnográfico e nacionalista do romantismo na **mania** indianista com a qual implica: “acredita que a utilização do personagem indígena como signo da brasilidade, além de constituir uma idealização falaciosa, esconde certo ranço de pessimismo mórbido, sentimento sublimado de derrota cultural”. (*ibid, ibidem*)

Silvio elege, então, como elemento étnico-cultural a descrever, o negro rejeitado:

“Silvio e o resto de sua geração⁶⁸ estão interessados na realidade próxima e presente, e esta obriga a levar em conta um outro personagem, uma outra

⁶⁷ Silvio escora-se na premissa de que a sua geração lavrou inapelavelmente o processo condenatório da velha escola, desferindo o golpe de misericórdia ao romantismo. Sua arbitrariedade de perspectiva secciona de modo redutor a cronologia das transformações lítero-culturais, quando por exemplo ignora os vínculos de continuidade que levam do indianismo ao sertanejismo.

⁶⁸ Matos localiza Silvio dentro do mesmo movimento da geração de 70 (1870) portuguesa que ficou conhecida por opor jovens escritores realistas e carregados de leituras e influências de leituras socializantes ao *status* adquirido de escritores ultra-românticos cujos cânones e prestígio na Universidade de Coimbra já não correspondia à demanda de seus inquietações contemporâneas. Entre os jovens escritores estavam nomes como Eça de Queirós, Antero de Quental e Teófilo Braga. Silvio mais tarde abrirá polêmica com Teófilo

diferença a desafiar a consciência ocidental e brasileira (...) Quando o homem branco e cultivado olha em torno de si o que vê não são índios, mas, pelos cantos da vida cotidiana, como no centro do debate político e econômico, negros. (..) A reavaliação do potencial mestiço é pois encetada por Sílvio Romero mediante o destaque do elemento negro” (*ibid*:112).

Além de “fazer um voto em prol de sua libertação completa, Sílvio clama por diversas vezes que se reivindique o seu lugar na nossa história” (...) que se indique qual a parte que

lhe cabe na compreensão total de nosso caráter nacional.” (*ibid*: 116)

Em sua concepção, este lugar é o de uma etnia que participa de forma subalterna numa cultura predominantemente branca. A teoria da mestiçagem, face às concepções puristas da eugenia formulada na Europa de época, pode aparentar uma permissividade subversiva, mas exige do negro que abra-se ao influxo do sangue e da cultura branca, como destino obrigatório e única chance de participar do processo cultural de forma duradoura:

Embutindo seu componente racista, a teoria da mestiçagem concilia aceitação e inferiorização das etnias não brancas, reduzindo-as a meras coadjuvantes da **raça superior**: a história o prova: ela nos mostra inteligência e a atividade no branco puro ou no mestiço quase branco; porém nunca no índio ou no negro, estremos de mistura. (...) (ROMERO, *apud* MATOS, 1994: 118)

Na concepção de Sílvio, o atributo “mestiçado” na maioria das vezes refere-se a produtos culturais de origem africana adaptados e usados por um negro clareado e não por branco escurecido.

Esta “estranha manipulação de categorias etno-culturais” pelo folclorista, como avalia Matos, está presente na classificação que divide os Contos

Braga por adulterações que o folclorista português procedeu sobre sua obra,. A polémica parece fazer parte da Geração e não só de Sílvio.

populares do Brasil em três seções: “Contos de origem européia, “Contos de origem indígena”, “Contos de origem africana e mestiça (MATOS, 1994:120)

Em suas duas coletâneas, os comentários do folclorista tantos aos contos e canções raramente transcendem o encaixe étnico de sua origem.

Quando Luís da Câmara Cascudo anota, em importante aprendizado para sua própria carreira de folclorista, a 3ª edição dos *Cantos e contos populares do Brasil*, de Silvio Romero, (1954), considera-o no texto da introdução “o primeiro documentário da cultura popular brasileira”. Crê na honestidade de Romero no sentido que o recolhimento do material tenha sido genuinamente respeitado, porém critica a ingenuidade de se pensar em sua época ser possível ainda se dividir cantos e também contos folclóricos apenas por origem étnica.

Silvio e boa parte da intelectualidade da província manifestam um sentimento anti-monarquista que por vezes se expressa numa língua dura, sem a polidez artificial dos centros civilizados. Esta dureza de estilo cedo será detectada por Machado de Assis.

Sua ligação afetiva com a matéria literária dos contos e cantos que registra é assinalada como uma nostalgia sublimada da infância, não como uma vivência de relações pessoais no presente. Buscando inserir-se no mundo intelectual erudito, tentou iniciar uma carreira de poeta com o livro *Cantos do fim do século*. Machado de Assis, que nunca o criticou por seu provincianismo combativo, assinala, no entanto, em crítica marcante para Romero, a falta de habilidade artística demonstrada pelo sergipano em sua poesia: “No artigo “A nova geração”, de 1879, diz ele que no volume de poemas manifestam-se “idéias de poeta”, mas falta de todo “forma poética, em seu genuíno sentido” (...) Esta e outras objeções ajudam a motivar no poeta frustrado a célebre hostilidade que, depois, na qualidade de crítico estabelecido, Silvio dedicará ao autor de Brás Cubas. Elas explicitam a dificuldade de Silvio Romero em lidar com delicadezas de estilo, deduz Matos. (*ibid*: 23)

O fato de não ter vindo a tornar-se um escritor de criação, mas “um poeta frustrado” faz pensar sobre o que queria Silvio com a poesia e a prosa populares. Demonstrar sua teoria étnica da mestiçagem? Chamar atenção sobre a originalidade de sua teorização sobre o caráter nacional? Aproximar-se de sua literatura como *provinciano* que se orgulhava da cultura interiorana?

Em artigos que escreve para jornais da Corte, Silvio propõe que a divergência caracterizadora do Brasil não se estabelece entre o Norte e o Sul, mas entre as “aspirações livres” da província e a “aura mórbida e corrupta” da Corte, subjugada ao pensamento europeu. Silvio procura inserir-se como intelectual na Corte. Participa logo no início de sua carreira em uma polêmica com literatos do Rio de Janeiro, representando a escola do Recife,

Fora útil que o que existe de fecundo e aproveitável na mocidade brasileira de hoje, nas províncias se unisse, em cruzada santa, e, pensando por si, repelisse, de uma vez, o jugo vergonhoso. (ROMERO *apud* MATOS, *ibid*: 24)

O esforço de Silvio para caracterizar o espírito nacional apóia-se num descolamento de referências européias do pensamento altamente centralizador francês para o pensamento anglo-saxão:

Não se trata de uma ação política, e sim de uma mudança no curso das idéias. **O jovem Brasil**, tal deve ser o título dos novos voluntários da inteligência, à semelhança da **jovem Alemanha** e da **jovem Inglaterra**, conhecidas na história literária deste século, só se ocupará da reforma de pensamento. (ROMERO, *apud*, MATOS, *ibid*: 24)

A valorização da cultura folclórica e rural chegava da Alemanha como um exemplo a ser seguido no esforço para identificar o que fosse o **espírito nacional**. Sob esta influência, por um lado, Silvio resgata a contribuição regional, por outro, reitera laços civilizacionais com o velho continente. Apresenta-se como nacionalista lusópho, mas rende-se a um projeto político de modernização de tendência germanizante:

A auto-afirmação diferencial, como pré-requisito necessário à conquista ou construção de identidade e autonomia, impregna particularmente as propostas e reivindicações do próprio Silvio Romero. A todo o momento ele manifesta preocupação em distinguir-se dos pensadores que o precederam e dos seus contemporâneos (...) busca novidade e ruptura crítica com as idéias estabelecidas, particularmente com o corpo da literatura romântica. O pensamento etnográfico, ao qual vincula a pesquisa da poesia popular, será especialmente caracterizado por esta preocupação, refletida na crítica ao indianismo. (*ibid, ibidem*)

A fama de crítico mordaz, com vários inimigos não significa para Matos, “nenhuma hipertrofia da individualidade. (...) Sílvia é a cara da época, deixa-se estimular pelas idéias de seu grupo e também pelas contingências históricas que induz a um verdadeiro conflito de gerações”. (MATOS, 1994: 25)

No que toca ao aspecto operacional da recolha da cultura popular, seu pensamento etnográfico visará a contribuição das três raças – suas idéias sobre a superioridade da raça branca e seu predomínio cultural farão com que, mesmo jurando fidelidade às versões que escuta, “aprimore” seu linguajar.

O resenhista extremamente crítico dos trabalhos alheios que foi Sílvia Romero também as receberia pelas várias incongruências de sua obra. Não será este o espaço para acompanhá-las. Interessa mais de perto a esta pesquisa examinar como a leitura de Romero terá influenciado Câmara Cascudo como modelo a ser seguido ou rejeitado.

2. 4 – Cascudo lê Romero

Principalmente por dois aspectos a obra de Sílvia aproxima-se da de Cascudo. Primeiro, pelo fato de ter buscado e conseguido respeitabilidade para seus escritos entre os pares de seu tempo e depois por ter-se tornado como o sergipano, um dos nomes mais influentes entre os folcloristas brasileiros. Acrescente-se também o fato de ter partido de uma vivência provinciana nordestina.

Nos anos de preparação intelectual para cumprir um ambicioso plano de obra como folclorista⁶⁹, antes de compor a sua própria antologia de *Contos Tradicionais do Brasil*, em 46, Cascudo efetua, uma rigorosa leitura dos documentários de Romero e do português Teófilo Braga. Anos mais tarde, em 1954, será chamado inclusive a anotar e introduzir a 3ª edição dos *Cantos e Contos populares do Brasil*. Sobre este livro, dirá ser ele “o primeiro documentário da literatura oral brasileira”. Sobre seu autor, Cascudo sublinha por *notável* o fato de que Romero, “devoto dos livros e da ciência oficial, fosse preferir estudar a ciência do Social através do Folclore, que era apenas uma pilhéria para a inteligência da época. Em 1873, quando ele começa a interessar-se pelas próprias predileções promovendo-as a motivos de análise, nada possuímos como utilização folclórica”. (CASCUDO, 1954: 24)

⁶⁹ Entre o final da década de trinta, quando foi de certa forma desafiado por Mário de Andrade para isto, para estudar e publicar com seriedade sobre o folclore que lhe passava à porta, e por toda a década de 40, Cascudo leu, traduziu e publicou de modo pujante livros sobre folclore. Ver sobre esta trajetória o item 3.1 – memória de autor, neste trabalho.

Câmara Cascudo valoriza o contato de Romero desde a infância com a cultura oral⁷⁰ (como foi também o seu caso), cita longamente uma carta de do sergipano a Coelho Neto, louvando a inesquecível infância de caboclo e as histórias contadas à noite à beira do fogo no Lagarto entre seus 5 a doze anos. Comenta sobre este derramado escrito lírico que ali residiria “a força inicial de Silvio. Força que se lhe aplicou a todas as funções.” (CASCUDO,1954: 21)

Avalia que “por considerar que a poesia popular tem bastante interesse para a ciência”, Silvio “firmava a base étnica, indicando o negro como elemento indispensável para o estudo da cultura”. Quis estudar o processo de formação brasileira pela análise introspectiva das origens. Para Cascudo, as duas coletâneas “que ele {Romero} reuniu como quem tenta salvar a informação dentro da garrafa na hora do naufrágio, possuem o essencial, o característico, o indispensável. (...) reuniu o máximo possível e tentou ainda o documentário musical, o estudo dos idiomas africanos entre a escravidão do Brasil.”(1954:30-31)

Cascudo, aprecia a postura desinteressada de Romero e observa que “não houve nenhuma colaboração do coletaneador. O exemplo de Almeida Garrett, de José de Alencar, que fundira cinco variantes legítimas do Rabicho de Geralda agenciando uma versão artificial, não o tentou”. (1954: 31)

Ressalvando apenas que a classificação para os *Contos populares* de Silvio já não seria mais possível adotar, Cascudo a substitui usando a sua própria:

No critério de seu tempo e antes de tudo obediente ao seu espírito, Silvio Romero dividiu os 88 contos populares pelas procedências. Não é mais

⁷⁰ Dado biográfico sobre o qual também Cascudo pôde orgulhar-se e sentir como uma vantagem sobre outros folcloristas em alguns depoimentos e passagens de suas autobiografias.

possível este prazer atualmente. Nas notas o que é desculpável é indicar a semelhança. O conto julgado indígena também está na Costa do Ouro, na Guiné, ao redor de Vitória Nianza. Veio de lá? Alguns elementos, certamente. Mas ninguém se atreve a pregar o rótulo definitivo na carapaça do jabuti, ameríndio ou africano. Nem no coelho ou no macaco.

A classificação dos contos populares que empregamos na *Sociedade Brasileira de Folclore* (Cascudo cita suas próprias antologias como exemplo – *Contos tradicionais do Brasil*, 1946 e *Os melhores contos populares de Portugal*, 1944) (...) compreende a fixação pelo motivo essencial do episódio, sua permanente. Nesta classificação, os 88 contos reunidos por Sílvio Romero dividir-se-ão:...⁷¹ (CASCUDO, 1954: 34)

Pelo visto acima, os aspectos mais marcantes da leitura de Romero por Cascudo parecem ter sido o da forte relação que Sílvio teria tido com a literatura oral na infância – “a força inicial que se lhe aplicou a todas as funções”; “a preferência dada ao folclore para estudar a Ciência Social”; a honestidade e pioneirismo no processo de recolha dos cantos e cantos “entre a escravaria” e com “nenhuma contribuição do autor.” (*ibib, ibidem*)

Como lições que teriam ficado deste mestre, Cascudo guardaria também fortes recordações de sua infância no sertão, do convívio com cantadores e contadores. Diferentemente de Romero, esta não seria, porém, apenas uma força inicial e recordadora para seu trabalho de folclorista *guarda-memória*, mas uma força sempiterna, pelo convívio que Cascudo sempre fez questão de manter em Natal, com “os analfabetos geniais” que lhe alimentaram a vida toda com o mesmo “primeiro leite intelectual”⁷² provado na infância.

“A preferência dada ao folclore para a estudar a Ciência Social”, é também uma preferência que se pode verificar na obra polígrafa de Cascudo. Aquela lhe exigiu

15 Segue-se a mesma tipologia usada por Cascudo em suas antologias; “Contos de encantamento; Etiológicos, Acumulativos; adivinhação, Natureza denunciante; de exemplo; Fábulas ou Estórias de animais” (1954:82).

⁷² Estas citações encontram-se respectivamente na dedicatória da *Antologia do folclore brasileiro*, de 1942 e de *Contos tradicionais do Brasil*, de 1946.

investimentos de maior fôlego intelectual e também maior reconhecimento - como pela confecção do *Dicionário do folclore brasileiro*, (1954), *Literatura Oral no Brasil*, (1952), *Geografia dos mitos brasileiros*, (1947), dentre outros títulos.

Quanto aos exemplos de pioneirismo de Silvio, por perceber objetos ainda não estudados e neste processo não falsificar ou não aproveitar-se da recolha para recriar a literatura do povo, Cascudo procura segui-los. No entanto, o faz por um caminho próprio: dá notícias biográficas dos até então anônimos populares que lhe fornecem versões, de forma semelhante ao que fizeram lá traz os Grimm com a célebre camponesa que mais consultaram. Diferentemente, contudo, Cascudo os distinguiu e respeitou em *Vaqueiros e cantadores*, de 1939 e *Contos Tradicionais do Brasil*, de 1946, Reitere-se, sobretudo, que tomando parte de sua comunidade narrativa, isto é, narrando contos que aprendeu pela mesma via da tradição é que pode ser considerado como um deles, um narrador experiente e tradicional.⁷³

Esta saída democrática de Cascudo, de narrar junto, resolve em parte a sede que em geral toma conta de folcloristas, ficcionistas ou poetas, de apropriar-se do texto anônimo para transformar aquela idéia e torná-la sua. Mas como o próprio potiguar admite, seu respeito a linguagem dos narradores é de 90%. (CASCUDO, 2002: 14).

Desde o tempo dos Grimm que é debatida esta questão ética dos graus de falsificação que a passagem da literatura oral para a forma escrita configura. Usualmente, nenhum folclorista admite estar modificando o texto recebido da tradição, embora lamente, com nostalgia, a

⁷³ Na antologia de 46 Cascudo assina a versão de alguns contos, os demais atribui nominalmente a quem lhes contou.

“perda de autenticidade, pelo próprio ato de classificar o fenômeno como folclórico”.⁷⁴

Evidentemente transposição transforma, com melhores ou piores intenções, com maiores ou menores preconceitos. Como avaliou Burke, a falsificação variaria apenas em graus.

2.5 – Amadeu Amaral: por mais ciência e parceria.

Retomando a crítica de Sílvio Romero à falta de cientificidade nos Estudos folclóricos no Brasil, Amadeu Amaral faz um inventário dos trabalhos relativos ao tema:

(...) Ora são feitos por diletantismo ou passatempo, sem objetivo, sem método e sem seguimento; ora por simples literatura, visto que o campo das tradições, e especialmente o da poesia popular, fornece abundante matéria para divagações e fantasias; ora enfim, por outros instintos não só estranhos à pura investigação, como nocivos a ela por isso mesmo. (AMARAL, *apud* CAVALCANTI *et alii*, 2000:107)

Avaliando a importância do papel dos educadores na divulgação e no estudo das tradições populares, relaciona-o à pobreza no conhecimento dessas mesmas tradições: “É ponto que merece atenção a falta do elemento tradicional na formação da nossa juventude. Se o Brasil é um país pobre de tradições, entendidas no sentido amplo, as nossas escolas, dir-se-ia, não se esforçam senão por aumentar essa pobreza e torná-la em verdadeira miséria...”(AMARAL *apud* CAVALCANTI *et alii*, 2000: 108)

Essa pobreza das tradições populares não reduz o ânimo do empreendimento de intelectuais como Amadeu Amaral, manifestando-se, antes, proporcionalmente inversa à força da tarefa que lhes cabe.

⁷⁴ Para este interessante debate em torno da transcrição ou inscrição da herança viva da tradição em registros da memória e o desconforto daqueles que fazem este registro nos “discursos sobre o patrimônio histórico”, ver GONÇALVES (*A Retórica da perda*, 1991).

Cavalcanti e outros (2000; 108) avaliam que:

Essa base insignificante e pobre sobre a qual se quer construir a nação e a nacionalidade tem também sua riqueza, definida pela idéia da autenticidade das expressões populares. (...) A preocupação com a cientificidade e a busca da nacionalidade se encontram: o povo, definido pelo projeto intelectual do folclore, estabelece ao mesmo tempo um campo de conhecimento e um campo político de ação. (CAVALCANTI, 2000: 108.)

Em um apelo à Academia Brasileira de Letras em 1925, Amadeu Amaral busca colaboração para criação de uma “ciência brasileira”, “(...) construída com ‘nossos’ recursos, baseada na observação direta e independente das ‘nossas’ coisas, impulsada pela livre iniciativa de ‘nossa’ razão experimental(...)” (AMARAL, 1948; 29-30)

Na construção da ciência nacional, para Amaral, poderiam contribuir

(...) os homens de letras, O Instituto Histórico e Geográfico, A Sociedade de Geografia (que poderiam rever e explicar a onomástica das localidades do país), a Academia de Medicina, entre outros. (...) aos educadores caberia uma ação nacionalizadora, através do incentivo às tradições sociais que falam diretamente ao sentimento e que acompanham as tradições e são “substancialmente identificadoras do indivíduo com sua terra e sua gente”(...)_ Amadeu conclui: “Nada pois, pode ultrapassar o poder, digamos, nacionalizador da tradição” (AMARAL, 1948: 32)

Diante do desalentado diagnóstico de que a produção folclorística de seu tempo padeceria de sentimentalismo, de teorizações precoces ou de diletantismo erudito, Amaral propõe em 1925 a seus colegas, para mudar este quadro, uma Sociedade Demológica em São Paulo.

Embora esta tenha produzido resultados imediatos praticamente nulos, Vilhena apresenta a seguinte avaliação de sua importância:

“o seu programa, tal como Édison Carneiro o reproduz, inclui uma série de iniciativas cuja retomada o movimento folclórico defenderá adiante: a criação de um museu de folclore, a necessidade de mapear o folclore brasileiro, a organização de uma biblioteca especializada e, finalmente, o aliciamento, nas diversas localidades do país, de “correspondentes” capazes de realizar a coleta primária que julgava indispensável.” (CARNEIRO *apud* VILHENA, 1997: 79)

Destas reflexões e ações de Amadeu Amaral sobre o folclore, algumas terão sido acatadas por Câmara Cascudo e postas em prática, por exemplo, Cascudo procurou corresponder-se com todos os Institutos Históricos e Geográficos existentes no país e também com alguns de fora. Buscou traçar a onomástica de vários topônimos; julgou boa idéia fundar uma Sociedade brasileira do folclore, como Amadeu Amaral e também Mário de Andrade fundaram as suas. Não aparece, porém, citado, o nome de Amadeu Amaral como uma influência para sua prática de folclore⁷⁵.

2.6 – Modos de preservação com que lidou Mário de Andrade

Outro grande nome que esteve “em busca do que não se pode perder”, tanto inspiração quanto bens do patrimônio cultural, foi o do folclorista Mário de Andrade. Cruzou de modo vital o caminho do amigo Câmara Cascudo.⁷⁶

Como um dos expoentes do projeto modernista, Mário de Andrade tinha numerosas indagações sobre a nossa formação cultural, sobre quem éramos como ex-colônia e quem

⁷⁶ Para análise da influência de Mário sobre Cascudo e suas diferentes formas de compreender e estudar o folclore, ver o capítulo 3, a seguir.

viríamos a ser como país novo. Lidou com a preservação cultural visando compreender nossa identidade nacional em duas frentes: como folclorista e como autor do projeto do SPHAN, órgão do governo destinado a classificar e escolher e registrar os deveriam ser preservados pela guarda do Estado.

Desde a Revolução Francesa, como mencionado anteriormente, dissemina-se a idéia de que uma nação unificada e consolidada deveria preservar, proteger e valorizar seus bens artísticos, históricos arquitetônicos e arqueológicos que contribuiriam com seu significado simbólico para a formação da identidade cidadã. A partir do séc. XVIII, os lugares de memória, os museus, as bibliotecas, os arquivos, os bens patrimoniais adquiriram caráter político a serviço do universo simbólico da Nação.

No Brasil da República velha, quando, mesmo sem revolução, vivíamos a recente independência de Portugal, o início do séc. XX foi marcado por um nacionalismo de caráter ufanista. Muita literatura de enaltecimento e afirmação positiva de nosso país foi escrita desde o início do século XX até a revolução de 1930, inclusive após a Semana de 22.

A partir da década de 10 do séc. XX, segundo GONÇALVES (2002:13), alguns segmentos da intelectualidade brasileira começaram a manifestar preocupação com a perda de referências históricas nacionais e com a necessidade de se preservar a identidade cultural brasileira. As causas de tal apreensão seriam:

- 1 – a urbanização das cidades – no afã de europeíza-las e modernizá-las, demoliram sem o menor critério referências importantes da arte, arquitetura e da história nacional, como na reforma de Pereira Passos;
- 2 – a imigração – o grande número de imigrantes que se instalou nas cidades e também interior do país implantava escolas onde só se falava suas línguas, ameaçando a unidade nacional;

3 – o contrabando – a valorização, da arte sacra, do barroco e rococó, principalmente da Bahia e Minas e ainda alguns exemplares arqueológicos no mercado internacional, incentivava o contrabando desses objetos. (GONÇALVES, 2002: 14)

Paralelamente, integrantes do movimento modernista, capitaneados por Oswald e Mário de Andrade, pesquisavam a literatura popular e desenhavam nossa etnografia em viagens e estudos. Em suas viagens na década de 30 e 40, Mário de Andrade, com espírito de turista aprendiz, ao mesmo tempo em que “reentrava no povo e reprincipiava sua ciência”,⁷⁷ conferia, acompanhado, a maioria das vezes, de outros intelectuais, tesouros da arquitetura barroca e trabalhava pela valorização das manifestações culturais, tanto em nível regional como nacional. Um das primeiras iniciativas do governo revolucionário de Getúlio Vargas para preservação de exemplares da arquitetura do período colonial foi consagrar Ouro Preto como “Monumento nacional”, pela sua importância histórica, artística e social, através do Decreto número 22.928, de 12 de junho de 1933. Esta monumentalidade da cidade histórica foi revelada e divulgada por campanha de intelectuais como Mário de Andrade, Gustavo Barroso, entre outros. Estes mesmos nomes participariam de ações pró-memória empreendidas pelo governo Vargas, tais como a regulamentação para atuação no Museu Histórico Nacional, da Inspetoria de monumentos Nacionais, em 1934 (sob a direção de Gustavo Barroso) e a realização em 1936 de um anteprojeto feito por Mário de Andrade para a criação de um Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que só parcialmente seria aproveitado quando da fundação do SPHAN em janeiro de 1937, pela Lei n. 378.

⁷⁷ Este é um verso do poema *Vou-me embora prá Belém*, de Mário de Andrade.

O paulistano Mário de Andrade, musicólogo e polígrafo escritor consagrado a esta altura, é amigo e correspondente de Câmara Cascudo. Com o potiguar empreende viagens pelos sertões do Rio Grande do Norte e da Paraíba, ficando hospedado em sua casa por semanas em algumas de suas viagens etnográficas.

A pedido do ministro Gustavo Capanema, Mário elabora, em 1936, um arrojadíssimo ante-projeto de um órgão que previa que as atividades da memória da história e da cultura nacionais deveriam estar protegidas por uma lei reguladora. No escopo de seu projeto estavam contempladas as diversas formas de arte: patrimoniais, indígenas, arqueológicas, eruditas e aplicadas nacionais e estrangeiras. Todos os aspectos do acervo patrimonial de brasilidade deveriam estar registrados, catalogados, preservados de modo a serem utilizados como elementos pedagógicos de formação cultural da população, para, conforme Mário afirmava, “abrasileirar os brasileiros”. (ANDRADE *apud* GONÇALVES, 2002: 16)

Propôs a classificação das obras de arte em oito categorias, que tinham a pretensão de registrar tudo, que segundo o resumo de Lemos, seriam os seguintes: (1981:39):

1. Arte arqueológica;
2. Arte ameríndia;
3. Arte popular;
4. Arte histórica;
5. Arte erudita nacional;
6. Arte erudita estrangeira;
7. Artes aplicadas nacionais;
8. Artes aplicadas estrangeiras.

Dessas oito categorias do ante-projeto de Mário, o Governo redefiniu quatro grupos para o serviço de tombamento⁷⁸, deixando de fora a Arte popular e a ameríndia:

1. Livro de Tombo Arqueológico, Etnológico e Paisagístico;
2. Livro de Tombo Histórico;
3. Livro de Tombo de Belas Artes
4. Livro de Tombo das Artes aplicadas.(GONÇALVES, 2002: 17).

Um perfil da política de tombamento do SPHAN, antes de sua unificação com a Fundação Nacional Pró-memória, quando processos “não-convencionais”, que em geral eram encaminhados para arquivamento passaram a serem analisados pelo Conselho Consultivo, mostra que, entre os anos de 1937 e 1982, a maioria dos bens tombados era de bens arquitetônicos, (40% de exemplares de arquitetura religiosa), 4% de bens móveis e 2% bens paisagísticos. (GONÇALVES, 2002: 28).

Nos primeiros anos de criação do SPHAN, Rodrigo de Mello Franco, advogado e jornalista indicado por Mário de Andrade e Manuel Bandeira e nomeado pelo Ministro Gustavo Capanema para organizar e dirigir o SPHAN, recebeu amplo apoio da intelectualidade, “de Manuel Bandeira a Dom Clemente da Silva Neto, de Gustavo Barroso a Vinícius de Moraes, de Carlos Drummond de Andrade a Lúcio Costa a mobilização em prol do resgate e da recuperação do patrimônio foi grande e entusiasmada (GONÇALVES, 2002:19).

De acordo com Arantes, a preservação de bens culturais como prática social.

⁷⁸ Os livros de Tombo são constituídos de páginas numeradas, rubricadas e encadernados, nas quais são lançadas, manuscritamente as informações sobre os bens tombados. São utilizados pelos órgãos de preservação e pelo museus.

Em pouco mais de dez anos estava identificada e sob proteção a maior parte dos bens que até hoje conforma o núcleo do patrimônio histórico no Brasil. (ARANTES, 1989: 13)

A gestão de Rodrigo de M. Franco no SPHAN, mais preocupada em preservar o vasto patrimônio de “pedra e cal”, não tomou para si a tarefa de preservar a nossa produção literária e musical, assim como o meio ambiente. Só muito recentemente, após muita discussão e reivindicações de proteção a estes e outros bens não-convencionais por parte de movimentos sociais e comunitários, é que parlamentares que redigiram a Constituição de 1988, incluem um artigo que trata de bens de natureza imaterial ao lado do patrimônio de “pedra e cal”:

Art. 216: Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, formados individualmente ou em conjunto, portadores de referência de identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

I – as formas de expressão:

II – os modos de 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. (GONÇALVES, 2002: 28)

Se a preservação do patrimônio cultural brasileiro empreendida pelo Estado privilegiou os bens de “pedra e cal”, bem antes de uma legislação sobre patrimônio imaterial ser cogitada, (em 1988), trabalhos envolvendo inventários, registros e vigilância deste patrimônio

vinham sendo há tempos empreendidos por folcloristas, especialmente no que toca à literatura oral e música de festas e encontros tradicionais.

Chamado por Getúlio Vargas, Cascudo recusou-se a sair de Natal, comentando mais tarde não ter-se arrependido de ter ficado na província para estudar “o material economicamente inútil. Poder informar dos fatos distantes na hora sugestiva da necessidade.” (CASCUDO, 1998: 2) Referia-se à matéria folclórica que acreditava poder colher da convivência ficando na província. Esta parece ter sido a opção política e metodológica mais decisiva e distintiva de Cascudo no registro longo e pródigo “do material economicamente inútil” em seus numerosos livros de folclore e também de etnologia⁷⁹.

Outros folcloristas, seus contemporâneos, começando por Mário em São Paulo até 1945, e outros, agrupados, a partir de 1947, na capital federal, em torno de uma CNFL⁸⁰ empreenderam durante anos um movimento que pressionou sucessivos governos por uma maior valorização do folclore, que se traduzisse em verbas, bibliotecas, apoio a congressos e publicações que configurasse, enfim, uma institucionalização para seus estudos e eventos.

Afastado geograficamente do centro do movimento folclórico, Câmara Cascudo foi, no entanto, amigo pessoal e correspondente de vários membros deste grupo como Renato Almeida, Édison Carneiro, entre outros. Na década 50, quando a Campanha intensificou suas atividades, dentre as quais a de maior monta foi a de estabelecer comissões em todos os estados do país, esbarrou em dificuldades no Rio Grande do Norte, terra de Câmara Cascudo.

⁷⁹ Como etnólogo descreveu alguns importantes objetos da cultura e seu entorno simbólico imaterial, tais como a jangada, a rede-de-dormir, dentre outros temas interessou-se por gestos, pela presença da culinária africana no Brasil, intuindo a necessidade de se considerar como patrimônio objetos que estão na ordem do dia no atual debate sobre registro imaterial.

⁸⁰ Para o histórico de atuação do movimento folclórico entre os anos de 1947 a 61 ver (VILHENA, 1997) e o capítulo 3, item 3.1 desta dissertação.

Vilhena avaliando os limites do movimento folclórico reflete sobre o impasse criado para a fixação da Comissão estadual em Natal:

O primeiro limite relaciona-se à intrigante incapacidade do movimento em incorporar Luís da Câmara Cascudo, o folclorista de maior projeção do país. (...) as tensões da organização com CNFL não devem ser reduzidas à disputa, que descrevi ali, entre a Comissão Rio-grandense do Norte e a Sociedade Brasileira do Folclore por recursos do governo local. Articuladas a este conflito havia concepções distintas acerca não só da organização dos folcloristas, mas também discordâncias de natureza teórica. (*ibid*:174)

Além de presidente eterno da *Sociedade Brasileira do Folclore*, fundada em 1941 pelo próprio Cascudo em Natal, este relacionava-se ainda com o “Club Internacional de Folclore”, instituição sediada também nesta cidade, constituída para estimular o intercâmbio entre os seus participantes, provenientes de 16 países e dirigida pelo discípulo direto de Cascudo, Veríssimo de Melo.

Veríssimo de Melo, convidando o secretário-geral da CNFL a colaborar com o Club, recebe uma resposta dura que mostra bem as diferenças de rumo da CNFL para com as instituições apoiadas por Cascudo e respaldadas pelo Governo do Rio Grande do Norte:

Você sabe bem que, em matéria de folclore, só me interessa o brasileiro e creio que temos a fazer que não sei como buscar tempo de cuidar do mais. na CNFL (...) temos apenas uns poucos correspondentes (...) com um pequeno interesse. Os outros coisa nenhuma. E têm razão. Falamos uma língua desconhecida e quase nada de folclore para mostrar, a não ser alguma coisa de

música, da Discoteca de São Paulo⁸¹. (...) Eis porque não creio que traga nada de útil no sentido social brasileiro um Club Internacional de Folclore (...) sou de um completo ceticismo. Sou muito realista e creio que só devemos tratar do folclore que interesse ao Brasil. Insisto no caráter social e patriótico da obra Divirjo da obra individual e receio que você, com aquele programa do Club se desvie de sua legítima atividade brasileira. (...) Se o Club fosse para o Brasil, estaria aplaudindo cheio de entusiasmo (...) creio que nesta hora, não podemos nos entregar a trabalhos desinteressados no plano nacional.(ALMEIDA *apud* VILHENA, 1997: 277)

Se o Club internacional que dependia do prestígio internacional de Cascudo para fazer pontes com folcloristas e a Sociedade Brasileira do Folclore retardavam e enfraqueciam a formação da Comissão estadual proposta pela CNFL, as predileções de Cascudo pela literatura oral e a forma difusionista e provinciana de selecioná-la e comentá-la pareciam de fato torná-lo mais fora de alcance do grupo que se reunia no Rio.

Este grupo privilegiava o estudo dos folguedos

(..) uma forma mais dinâmica, que ilustraria melhor a contínua transformação folclórica, particularmente numa nacionalidade de formação recente como a brasileira. Isso lhes exigiu inovações conceituais que lhes custaram críticas da comunidade folclórica internacional e, ao mesmo tempo, dos cientistas brasileiros.”
(*ibid*: 278)

Para Vilhena, “justamente a realização teórica da qual mais se orgulhavam” os atrapalhou na construção de um rede nacional, como visto, não incorporando Cascudo e na construção de seu retrato da cultura brasileira.

⁸¹ Organizada por Mário de Andrade durante a gestão do Departamento de Cultura de São Paulo, reúne material recolhido pelo musicólogo em suas andanças de *turista aprendiz* Brasil afora.

Do ponto de vista institucional, Luís da Câmara Cascudo “não precisava de uma articulação com a capital federal para obter projeção (...) era muito bem relacionado com folcloristas estrangeiros que escreviam cartas de estímulo ao seu trabalho e o acolhiam em suas Sociedades. A preferência por estudos de literatura oral era também as dos professores Aarne-Thompson, que elaboram um *index* de classificação Universal para os Contos a partir de motivos temáticos. Nos contos que recolhia e comentava em suas antologias, Cascudo partia, na opinião de Vilhena, pelos motivos comparáveis universalmente. Por esta razão Vilhena compreende que “ (...) a tomada da nação como uma referência comparativa *a priori* – fundamental para o movimento folclórico brasileiro – é rara nos trabalhos de Cascudo, assim como nos estudos de folclore norte-americanos.” (*ibid*: 279)

Gonçalves, outro estudioso atento aos diferentes modos de preservação dos patrimônios material e imaterial ⁸², concordando que a obra folclórica de Cascudo de fato não se baseia, como era usual entre a maioria dos nomes ligados às ciências sociais na época, em uma busca de uma identidade cultural para o Brasil, discorda do ponto de vista de Vilhena quanto à influência do *difusionismo* americano sobre a produção da obra cascudiana. Para Gonçalves, é o *provincianismo* de Cascudo, entendido como um verdadeiro ponto de vista epistemológico o que o distingue dos demais folcloristas de seu tempo. É primeiramente a experiência cotidiana da *convivência* que faz com que Cascudo de corpo e alma se ligue aos costumes da tradição que vive e observa, sem o distanciamento pretendido por outros

⁸² José Reginaldo dos Santos Gonçalves é professor de Antropologia do IFCS/UFRJ, tem uma tese de doutoramento publicada neste campo, *A retórica da perda* (2002) e vários artigos sobre o assunto. Participa atualmente do debate em torno dos registros do Patrimônio imaterial (ver GONÇALVES, 2002-b), num dos quais retoma *A História da Alimentação no Brasil*, estudo em três volumes de Cascudo, (1967, 1968, 1969) para discutir a possibilidade e dificuldades de registro pela nova lei do acarajé baiano. Lá já havia observações para a “hora sugestiva da necessidade”, que Cascudo previra, chegaria sobre “o material economicamente inútil” em sua época.

cientistas de sua época, para depois escrever profusamente sobre eles. Sua experiência estaria toda ligada ao local e seu coletivo.(GONÇALVES, 1999; 75-81)

Este modo de preservar particular de Cascudo, de fugir das tendências dominantes do nacionalismo e do cientificismo propostos por seus contemporâneos, ficando na província e nela verificando, como pesquisador que se diverte⁸³, universais humanos no ato de narrar e cantar coletivos, descrevendo-os e deles participando é o que será estudado no próximo capítulo, nos itens 3.1 – Memórias de autor e 3.2 – Um narrador entre narradores.

O primeiro planeja descrever diversos passos da trajetória de folclorista Cascudo, suas primeiras publicações, leituras, influências, momentos decisivos e rumos tomados em relação à carreira – tudo relacionando ao livro *Contos Tradicionais do Brasil*, título escolhido para apuração de seu modo de trabalhar como folclorista.

O segundo item dissertará sobre a dupla função que Cascudo exerce como documentarista de versões populares de contos tradicionais e como também como narrador de alguns destes contos. Investigaremos como a vivência provinciana do autor está presente nesta vontade de também narrar e como isto o distingue dos escritores-editores de antanho e dos folcloristas-cientistas. Negando buscar inspiração nos contos populares, estes procuram apenas descrever o material mais autêntico da cultura brasileira, com que pretendem forjar uma identidade para a nação.

⁸³ O erudito e folclórico pesquisador, em *sui generis* pesquisa de campo, por exemplo, verifica que as prostitutas de Natal em seu tempo usam a palavra “gala” para designar o leite seminal masculino, tal como a ele se referiam os gregos antigos. (frase citada por FORTUNATO, S. site *Memória viva de Câmara Cascudo*: Frases.)

Capítulo 3 – *Contos tradicionais do Brasil* de Câmara Cascudo – entre o folclorista e o narrador.

Dentre os cerca de 160 títulos de Câmara Cascudo, os *Contos Tradicionais do Brasil* parecem configurar um livro de passagem e de afirmação do autor no campo do folclore literário. Trata-se da quinta antologia sobre literatura folclórica do autor. Precederam-lhe: *Vaqueiros e cantadores*, de 1939, que traz análises e textos do folclore poético do sertão nordestino, além de um “resumo biográfico dos cantadores”⁸⁴; *Antologia do folclore brasileiro*, de 1944, traz notas biográficas e seleção de textos de cronistas brasileiros e estrangeiros escritas no Brasil do séc.XV ao XX; *Os melhores contos populares de Portugal*, também de 1944, em que Cascudo reedita em parte a antologia de contos portugueses de Teófilo Braga, reanotando os contos e inserindo versões do jardineiro português da família, o Sr. António Portel, sobre quem Cascudo dá referências biográficas. A coletânea *Lendas brasileiras* contendo 21 delas é de 1945. Traz notas, vocabulário e informações sobre os autores de quem Cascudo aproveitou as versões escritas para sua Antologia e também assinala as circunstâncias em que Cascudo ouviu as lendas que ele próprio conta.

Aquela 5ª coletânea, reunindo cem *Contos tradicionais do Brasil*, sai em 1946. Tem em comum com as anteriores a preocupação em fornecer notícias biográficas, nomes e cidade de onde vieram suas fontes orais (que lhe fornecem 77% dos contos da coletânea) ou informações bibliográficas precisas, quando aproveita versões já editadas anteriormente (23% do total apenas).

⁸⁴ Ver a biografia de 33 cantadores em CASCUDO, 1984, 307-327.

Entre notas reveladoras de sua intimidade com vários contadores e de comentários e citações eruditas quanto às viagens pelo tempo e espaço dos contos, Cascudo sente-se à vontade para também participar como narrador de seis aventuras de Pedro Malazartes nesta antologia. Esta dupla atuação de Cascudo como *seleccionador e anotador* por um lado e também como *contador de estórias* na coletânea é o primeiro dos pontos por que o título *Contos tradicionais do Brasil* chamou-me a atenção dentre muitos outros possíveis para estudo nesta dissertação.

Para a realização de sua antologia de contos, Cascudo prepara-se durante anos. Não poderia deixar de ser de outra forma. Fatia nobre dos estudos internacionais de folclore, os contos do tipo folclóricos já tinham sido coletados por nomes altamente considerados em seu tempo e países como os irmãos Grimm, Charles Perrault, Silvio Romero, Teófilo Braga, etc. Todos lembrados por seus trabalhos com os contos representativos de sua nacionalidade.⁸⁵ Consciente de estar inscrevendo seu nome em meio a esta série de estudiosos, Cascudo estuda-os em profundidade e também aos cronistas e viajantes que pelo Brasil andaram, antes de produzir a sua própria antologia.

Os Contos tradicionais do Brasil enfeixam deste modo, como que uma “memória de autor” até ali – as críticas que recebeu, positivas e negativas até aquela data, os autores que revisitou, o plano de obra traçado em 1939 para sua obra folclórica e depois alterado, as opções diferenciais em relações a folcloristas anteriores e contemporâneos, a busca de metodologia de classificação e modelos revelada na citação a folcloristas estrangeiros, entre outros aspectos. Os documentos que a seguir servirão de guia para o estudo da construção

⁸⁵ Para compreensão de como nasceram os documentários feitos e assinados por intelectuais renomados que “descobriam o povo” e relacionavam sua literatura a valores genuinamente nacionais, remeto ao 2º capítulo e a BURKE (1998: 31-49) A procura de resíduos históricos representativos de uma determinada nacionalidade no estudo dos contos tradicionais motiva ainda historiadores como por exemplo, Robert Darnton (2001). (DARNTON, 2001: 21-102) Tal motivação, em seus limites e possibilidades é analisada por Fentress e Wickham. (FENTRESS e WICKHAM, s.d.)

desta memória são basicamente, cartas, prefácios e notas de Cascudo e autores com que se relacionou.

Ao lado desta “memória do autor”, outras condições de realização da antologia de 1946 derivam, a meu ver, de uma *memória de narrador* construída no contato com as fontes orais presentes no livro e, especialmente, com os contadores que Cascudo nos apresenta com intimidade. Uma intimidade de amigo e ouvinte que seleciona as histórias prediletas, dá direito à assinatura das versões, participando também da contação. Como já assinalado nos prefácios, nas notas, nos contos que escolhe narrar e ainda nos pequenos perfis biográficos que traça em suas obras folclóricas, o escritor vai escrevendo as linhas de uma “memória de narrador” pela confissão amorosa de um conhecimento adquirido em sua convivência da vida inteira com estes agentes da memória coletiva - os “geniais” cantadores e contadores que Cascudo reconhece afetiva e intelectualmente, dedicando palavras de gratidão figuram em praticamente todos seus livros:

(...) O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre. Os livros opúsculos, manuscritos, confidências, o que mais se passou posteriormente, vieram reforçar, retocando “o instantâneo” que os meus olhos de menino haviam fixado outrora. (...) Vivi no sertão típico, agora desaparecido. (...) Vivi nesse meio e deliciosamente. Cortei macambira e xique-xique para o gado nas secas (...) Ouvi histórias de Trancoso, de cangaceiros, de gente rica, guerra de família, heroísmos (..) Tios e primas eram vaqueiros e maníacos por cantadores. Sempre que possível tínhamos um deles arranchados, cantando. Pagavam 40\$ e com as louvações o cantador ia até 100\$ Fortuna. Mais raros eram os desafios sérios, as lutas tremendas entre poetas famosos. Vezes cotizavam-se todos os moradores e provocava-se o

encontro. A tabela ia até 200\$ ou mais ainda..” (*ibid.*, *Vaqueiros e cantadores*, 15-17)

Ou ainda:

Aos cantadores e violeiros analfabetos e geniais, às velhas amas contadeiras de histórias maravilhosas fontes perpétuas da literatura oral do Brasil, ofereço, dedico e consagro este livro que jamais hão de ler... (*ibid.*, *Antologia do Folclore Brasileiro* : 15)

Ao jardineiro:

António Portel, português do Porto, nosso jardineiro, foi grande contador de histórias de minha mocidade. Viveu alguns anos em nossa casa, em Natal, (..) fonte inesgotável de facécias e casos chistosos que me deliciavam. (*ibid.*, *Os melhores contos populares de Portugal*: 62)

Adiante, reverencia toda mãe-preta:

O conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos.

Para todos nós é o primeiro leite intelectual. Os primeiros heróis, as primeiras cismas, os primeiros sonhos, os movimentos de solidariedade, amor, ódio, compaixão, vêm com as histórias fabulosas, ouvidas na infância. A mãe-preta foi a Sherazada humilde das dez mil noites, sem prêmios e sem consagrações. Quanto lhe ouvimos contar, segue, lentamente ao nosso lado, emergindo nas horas tranquilas e raras de alegria serena.” (*ibid.*:10)

Especialmente a sua Bibi:

Luísa Freire, branca, analfabeta, residiu em nossa casa de 9 de junho de 1915 até 23 de julho de 1953 quando faleceu. Nascera em junho de 1870. Foi colaboradora preciosa em literatura oral. Com maiores anotações , publiquei no Porto, Portugal, um volume inteiro contendo Trinta estórias de Bibi. Bibi era seu apelido dado por mim quando menino e conservado a vida inteira.”(*ibid*, nota ao conto “O Fiel Dom José”, narrado por Bibi in *Contos Tradicionais do Brasil*: 29)

Esta proximidade de Cascudo com os cantadores e contadores contrasta com a posição normalmente assumida por outros folcloristas brasileiros de sua época, como abordaremos ainda. Cascudo será observado em suas diferenças ideológicas com relação a seus pares contemporâneos - folcloristas que visavam à descrição de manifestações folclóricas, de preferência folguedos e festas, com a finalidade de fornecer subsídios para compreensão e preservação da memória nacional, Cascudo se preocupar primordialmente em descrever manifestações do folclore literário universal a partir da convivência narrativa com elas em seu entorno provinciano.

Para o levantamento e discussão destas diferenças – nacionalismo x difusionismo, província x metrópole, memória nacional x memória coletiva, esta pesquisa apresentará um breve mas importante contraste de idéias entre dois estudiosos, Vilhena e Gonçalves, sobre as razões por que Cascudo não aderiu à direção do Movimento Folclórico brasileiro, voltada a lutar por um maior espaço institucional junto ao Estado.

Um texto do sociólogo Renato Ortiz , sempre interessado em observar a manipulação da cultura popular e suas relações com intelectuais, com o Estado e com a formulação de uma identidade nacional será capital adiante no esclarecimento de algumas diferenças de propósito de intelectuais que trabalham pela preservação de uma memória nacional e

pessoas que preservam em seu cotidiano ou ritualisticamente a memória coletiva. (ORTIZ, 2003)

Uma outra diferença notável (relacionada à primeira) entre o folclorismo praticado por Cascudo e aquele produzido por seus pares diz respeito à linguagem, ao uso da 1ª pessoa lírica; incomum no campo científico, é corriqueiro em Cascudo, que menciona com frequência ser o seu um saber adquirido primeiro pela experiência pessoal da convivência, depois pelos livros. Sua formação fortemente impregnada de vivências múltiplas descreve-se poeticamente. Pela valorização da fruição poética da escrita e da leitura, não raro Cascudo ironiza ou menospreza os discursos pesadamente teóricos:

Uma condição essencial para antropologistas e etnógrafos é ser um bom poeta. Mesmo que não faça versos. Sem poesia os seus trabalhos perdem, no plano da comunicação fiel e positiva, a graça verídica, a possibilidade justa, a idéia da vida, e valem apenas pela explanação verídica, relatório da autópsia. (...) inútil esta ciência lenta e pesada como um dinossauro, cinqüenta toneladas de material recolhido e quinhentos gramas de graça intelectual”(CASCUDO, *Rede de dormir*, 75)

Noutro prefácio:

Não cito escolas, meteorológica, filológica, antropológica, histórica, ritualista, a infalível eclética, afora uma dúzia de cisões e cismas eruditas. Ainda não me foi concedida a sabedoria para aproximar-me dessas discussões substanciais. Um dia, querendo Deus, irei também discutir se o Jabuti representa o Sol, a força criadora da Vontade, um *urmythus* ou simplesmente um jabuti. (CASCUDO, *Contos tradicionais do Brasil*, 2001:15)

Para Eliana Yunes (2002), uma especialista da leitura,⁸⁶

Câmara Cascudo observava os acontecimentos, interrelacionava os dados e descambava para o contador. (...) O instrumento poderoso que operou no sentido de unir todas as vertentes do conhecimento que construía e de afastar a arrogância prepotente dos que se sentem sábios sendo apenas eruditos, foi o manejo seguro e amplo da narrativa. (Para ele) Pesquisar, relatar, documentar, ensinar e comunicar foram sempre um exercício de contar histórias, prática de um narrador com audiência garantida de um leitor. (2002: 83)

Os apontamentos valiosos de Yunes sobre o seu manejo do discurso de Cascudo, ao mesmo tempo científico e narrativo – valorizam como ponto forte, aspectos que outros avaliam como fragilidades da obra de Cascudo.

Desde Mário de Andrade, que em 1939 mandou um carta muito dura a Cascudo criticando sua falta de acuidade teórica, há uma quantidade de comentadores de Cascudo que vêm na impaciência de Cascudo para com as metodologias e o debate teórico um defeito que compromete muitas de suas afirmações.

Em contraste, Geertz, (2002) aponta para o curioso fato de que alguns “mestres” da antropologia só continuam sendo reconhecidos pelos textos de literatura fascinante que deixaram, tendo seus dados e ilações há muito já sido superados. A *autoridade etnográfica* adquirida por estes mestres da antropologia, derivaria segundo a tese de Geertz basicamente de dois fatores – o de terem “estado lá”, isto é terem ido a campo realizar suas pesquisas, e o de sabido descrever de forma indelével, através de imagens impressionantes sua estadia lá, com o “outro”. Para este antropólogo americano, estudioso da produção antropológica como uma narrativa impressiva, o poder de descrição dos antropólogos de experiências

⁸⁶ Eliana Yunes é professora de Literatura na graduação e pós-graduação em Letras da PUC-RJ.

vividas vale, muitas vezes, mais do que “as toneladas de material recolhido” de que nos falava Cascudo.

Com base nos textos de Yunes e Geertz, passo a perguntar sobre mestre Cascudo - terá ele adquirido *sua autoridade folclórica*, para além do extenso material recolhido e anotado para a confecção de seus livros, também pelo “manejo seguro da narrativa”? Diante desta pergunta, que especialmente parece caber em relação a esta antologia, focalizada neste capítulo, dado que há nela um Cascudo autor e também um narrador entre narradores, coloco um outro dado motivador para a escolha dos *Contos tradicionais do Brasil* como obra de referência para o estudo de Câmara Cascudo como folclorista.

Dentre os 160 títulos de sua vasta produção, este volume foi o que mais edições alcançou (17 até agora). Sua penetração escolar resulta ainda de várias pequenas edições com menor número de contos que têm sucessivamente saído desde a década de 50. Contos avulsos, em edições belamente ilustradas têm sido lançados recentemente. Uma edição especial dos Contos “para crianças”, encomendada pelo governo federal para distribuição em escolas públicas de todo o Brasil para o programa Literatura em minha casa do MEC saiu em 2003. Sobre estes dados passo a perguntar: O que faz da antologia de Cascudo seu best-seller escolar, mais que o seu consultadíssimo *Dicionário do folclore brasileiro*, ou que o também conhecido *Lendas brasileiras*? Que fatores levariam a antologia de 1946 a ser mais freqüentemente reeditada que a de Silvio Romero, por exemplo? Será que a valorização das fontes orais ao invés de menosprezá-las em seu linguajar ao passar o seu texto a limpo, terá contribuído para uma maior atualidade de seu documentário?

Segundo indica o excelente estudo comparativo *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória e identidade*, do também escritor Lino de Albergaria (1996), na década de 80, jovens escritores de literatura juvenil dialogaram com alguns dos *Contos de Encantamento*

selecionados e deste modo classificados por Cascudo. Tanto pelo referencial teórico, quanto pelo narrativo, os Contos tradicionais teriam inspiraram o trabalho de escritores mais jovens. Este será a última questão a ser trazida para discussão em torno dos *Contos tradicionais do Brasil*, obra do autor e também do narrador Câmara Cascudo.

3.1 –Memórias de autor

A interpretação de um nome de autor – fundador de discursividade, ou de um enunciador que, pelo *comentário*, preencha com seu nome a *função-autoria* – é possível porque, inserido na história, o sujeito constrói o seu dizer no *repetível* (no interdiscurso, na memória discursiva) mas, ao mesmo tempo, ocupa uma posição de autoria ao deslocar-se do já dito, ao movimentar-se e garantir unicidade e a coerência do discurso.” (GREGOLIN, Sentido, sujeito e memória: com que sonha a nossa vã autoria?)

Michel Foucault, em dois textos fundamentalmente, *A ordem do discurso* (1996) e *O que é o autor?* (1969) trabalha sobre a categoria autor, ou como ele prefere, sobre a *função-autor*.

A criação desta função, segundo Foucault, foi um processo que veio se desenvolvendo desde a época medieval, como um dos dispositivos que visavam a controlar a circulação dos textos e a dar-lhes autoridade por meio de uma assinatura legitimadora.

O nome do autor, aposto às publicações com direitos de propriedades e deveres para com aqueles que o lêem, processando-se a atribuição de autoria tal como hoje a reconhecemos, surge num momento de forte individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das ciências. Surge, segundo Foucault como um mecanismo de controle da ordem do discurso. Gregolin esclarece:

Colocando-se nesta visada histórica, Chartier (1998), retoma o conceito foucaultiano e propõe três dispositivos históricos que determinaram a construção da função autor: o *jurídico*, com a criação da propriedade de autoria; o *repressivo*, em que autoria transformou-se em uma forma de responsabilidade – imputada pelas sociedades de poder para o controle de textos transgressores; e os *materiais* que, inscrevendo o autor no interior dos textos (através de fotos, didascálias), passaram a garantir a sua autenticidade frente a copistas e imitadores. (GREGOLIN, 2001:62)

Analisar autoria na relação que o texto estabelece com o sujeito que o produziu, como este item pretende fazer com Câmara Cascudo, frente aos seus *Contos tradicionais do Brasil*, significa conceber o sujeito desta escrita, ele próprio, como uma construção discursiva. Construção atravessada pela memória de idéias que foi adquiridas dos discursos dos livros e experiências de outros especialistas em folclore, reverenciadas ou negadas por seus *comentários*; construção atravessada pelos seus próprios livros anteriores a este; construção atravessada pela memória do que ouviu e de quem o contou – os contos e seus contadores. E, finalmente, atravessada pela memória do que grafou sobre as biografias, anotando algo sempre relevante sobre elas. No entroncamento destas memórias, é com a sua assinatura regional aposta às seis aventuras de Pedro Malazartes - “Luís da Câmara Cascudo, nordeste do Brasil”- que este autor para decifração se coloca.

Decorridos muitos livros de Cascudo na área de folclore e 16 edições de *Contos tradicionais do Brasil* desde a 1ª, em 1946, o autor figura reiteradamente como um sumidade do folclore brasileiro, como pode-se repetidamente ler nas didascálias,

Contos tradicionais do Brasil seu livro recorde em edições, é também o livro que mais desdobramentos sofreu em edições menores, de vinte, 10 contos dos cem colecionados por Cascudo na 1ª edição de 1946.

Recentemente, pela editora Global, que comprou os direitos de reedição de toda a obra de Cascudo, vários contos mereceram sozinhos edições dirigidas ao público infantil e juvenil valorizadas por belas ilustrações.

O escritor de literatura infantil e juvenil e também editor nestas áreas, Lino de Albergaria, estudou o diálogo de dois escritores contemporâneos, Ricardo Azevedo e Ciça Fittipaldi com diversos contos desta antologia na série Contos de Encantamento, da editora Scipione.

Toda esta movimentação em torno do livro o tem, continuamente, atualizado e a seu autor como “clássicos” da literatura folclórica no Brasil. O renome de Cascudo como especialista em folclore, figurando em sobrecapas da Ediouro como “o maior folclorista do Brasil”, mantém-se em alta. As duas apresentações mais recentes do autor de *Contos tradicionais do Brasil* - como aquele que “dedicou sua vida à pesquisa e ao registro da cultura popular do país, compondo uma obra fundamental para a compreensão da identidade nacional” (contracapa do livro pela Ediouro, 2000), ou como aquele que “registrou-a para nossa delícia”, (texto de apresentação na edição da Global, 2003) - realçam a importância do registro escrito, sem o qual os livros de contos de base oral como aquele não poderiam existir, e apontam para dois perfis diferentes do folclorista: o do *autor*, que tendo se dedicado a vida inteira à pesquisa e ao registro da cultura popular alcançou notoriedade como “o maior folclorista do Brasil”, compondo obras *que nos ajudariam a compreender nossa identidade nacional*; o do *escritor*, que recolhe as histórias que pela voz de muitas gerações se conservam e registra-as, *para nossa delícia*.

O *registro* – em seus processos de arquivamento e escritura - dos *Contos tradicionais* é valorizado duplamente, tanto por sua contribuição para o acervo de documentos da memória nacional, quanto para o deleite dos leitores que queiram se juntar à “voz de muitas gerações” que os vêm contando e recontando desde tempos imemoriais.

Estas valorizações do livro e do autor como mediador de nosso prazer ou de outra expressão cultural que nos identifica como brasileiros, que nos dá *identidade nacional*, são de diferente ordem discursiva – apontam para o mestre autor e para o escritor - e vinculam-no a diferentes campos de memória.

Para melhor situar Cascudo frente a esta dupla vinculação do trabalho de Cascudo como folclorista com a memória nacional e com a memória coletiva que a didascália sugere, e

também para problematizar estas relações é que são trazidas algumas valiosas reflexões de Ortiz, do livro *Cultura brasileira, identidade nacional*, de 1994, sobre o papel fundamental dos intelectuais como mediadores simbólicos.

Em um dos capítulos deste livro, intitulado *Estado, Cultura popular e Identidade nacional*, (1994:127-142), Ortiz retoma a noção de memória e pergunta criticamente sobre as relações existentes entre estas categorias e analisar “a afirmação de que o nacional se definiria como a conservação “do que é nosso”, isto é, que a memória nacional seria o prolongamento da memória popular.” (1994: 131)

Trabalhando sobre um patamar histórico, que vai de Silvio Romero ao Estado autoritário de 64, em que repetidamente intelectuais estabelecem uma estreita relação entre o nacional e o popular, Ortiz nos deslinda “o caráter ilusório desta identificação” (...) “que os diferentes movimentos de cunho nacionalista procuram descobrir” (*ibid*: 135)

Um perfil do homem brasileiro, dado a partir de suas manifestações culturais, teria sido tentado por Sílvio Romero, ainda em fins do império, através de “um método de trabalho popular e étnico” que representava e estudava o brasileiro como uma raça mista. (*ibid*:127)

Nos anos 30, “sem os argumentos racistas que pontilhavam as análises de Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, os escritos de Gilberto Freyre retomam as mesmas preocupações – o brasileiro será caracterizado como um homem sincrético – cruzamento da três raças distintas”.(*ibid*:128)

Nos anos 50 e 60, a Identidade e a cultura popular se associam aos movimentos políticos e intelectuais em torno da oposição ao colonialismo: “As tentativas do ISEB de decifrar uma “essência” brasileira se dão no momento em que existe uma luta ideológica que se trava em torno do Estado.” (*ibid*.130)

Também o Estado autoritário de 64 teria tido, “a necessidade de reinterpretar as categorias do nacional e popular e desenvolver pouco a pouco uma política que busca concretizar a realização de uma identidade “autenticamente” brasileira.”(*ibid*, 130)

Câmara Cascudo, que trabalha nos anos vinte e trinta como crítico literário e historiador de temas predominantemente provinciais, de interesse local ou regional, parece alheio a esta busca. Quando, a partir de 1939, passa a publicar antologias folclóricas, o debate sobre a nacionalidade, como mostra o resumo acima, estava (ou continuava) na ordem do dia intelectual). Seus prefácios e introduções, entretanto, passam ao largo de qualquer busca determinada de uma Identidade nacional. Embora vários de seus livros curiosamente - ostentem os adjetivos e locuções “do Brasil”, “no Brasil e “brasileiro” em seus títulos⁸⁷, no debate interno de prefácios e introduções a busca de particularidades da cultural nacional, ou definições para ela não aparecem.

A intimidade com a obra e a vida de intelectuais envolvidos na busca de definição sobre nossas *especificidades*, culturais como Mário de Andrade e Gilberto Freyre, por exemplo, estabelecida através de correspondência entre Cascudo e eles, não parece entusiasmar o potiguar a trabalhar pela memória nacional. Estudos aprofundados de como fizeram Teófilo Braga e Sílvio Romero para compendiar suas antologias de Contos populares e tradicionais de seus países, do quanto teorizaram e se apaixonaram por compreender e caracterizar as particularidades de suas culturas também não levou Cascudo ao desejo de teorizar sobre cultura nacional.

⁸⁷ Antologia do folclore brasileiro, *Contos tradicionais do Brasil, Literatura Oral* (a partir da Segunda edição, como se Cascudo ou seu editor tivesse esquecido, figurando como *Literatura Oral no Brasil, Geografia dos mitos brasileiros, Trinta estórias brasileiras*,.

Do folclorista português, Cascudo aproveitou, como visto, alguns de *Os melhores contos populares de Portugal*, reeditando-os em uma nova antologia (1944) – em que já ousa incluir versões recolhidas de seu jardineiro português analfabeto António Portel.

Do ilustre precursor brasileiro, o folclorista Sílvio Romero, aproveitou alguns contos para sua antologia de 1946, além de fazer a edição anotada de seus *Cantos e Contos populares do Brasil*.⁸⁸ No final da introdução à Romero, Cascudo explica porque e como julgou melhor redividir os contos sob novos critérios:

No critério de seu tempo e antes de tudo obediente ao seu espírito, Sílvio Romero dividiu os 88 contos populares pelas procedências. Não é mais possível esse prazer atualmente. Nas notas o que é desculpável é indicar a semelhança (...)

A classificação dos contos populares que empregamos na Sociedade Brasileira do Folclore (cf. Contos tradicionais do Brasil, 1946; Os melhores contos populares do Brasil, 1944) compreende a fixação pelo motivo essencial do episódio, sua permanente.” (CASCUDO in ROMERO, 1954: 81-82)

Este trecho fornece duas informações importantes para diferenciação dos autores. A primeira é que Cascudo não considera os critérios de Romero pertinentes para segui-los em seu tempo; a segunda é que há uma Sociedade Brasileira de Folclore, cujos critérios Cascudo teria seguido anteriormente.

⁸⁸ A 1ª edição dos *Cantos e Contos populares do Brasil* de Romero saiu em 1883, em Portugal, com introdução e notas comparativas de Teófilo Braga. Já para a 2ª, de 1897, Sílvio Romero mandou retirar a introdução e as notas de Teófilo Braga, não tolerando interferências do português sobre seu texto. A edição preparada por Cascudo é de 1954.

Tal Sociedade foi fundada pelo próprio Cascudo em 1941, sob a inspiração dos critérios de classificação formulados pelo “folclore científico”⁸⁹ de Aarne-Thompson.

Pouco depois de publicar *Vaqueiros e cantadores*, no início da década de 40, Cascudo mostra-se entusiasmado, como que descobrindo a metodologia de estudos e classificação por motivos universais que o folclorista alemão e o norte-americano tinham formulado. Em diversas *Actas Diurnas*, crônicas que publicava em jornais sobre reflexões do dia, Cascudo menciona esta metodologia e o avanço dos estudos de folclores nas academias estrangeiras. Mais tarde, receberá cartas elogiosas de Stith Thompson pelos seus trabalhos. Esta será sem dúvida, a sua maior influência estrangeira, o nome mais citado em seus prefácios. Foi membro da *Sociedade Brasileira de Folclore*⁹⁰.

O *difusionismo* do método proposto por Aarne-Thompson, que privilegia a análise comparativa de contos por motivos semelhantes universalmente reconhecíveis que viajam por tempos e espaços diversos, colocar-se-ia na base de todas as eruditas notas de todas as antologias organizadas por Cascudo. O *difusionismo*, como modalidade de estudo comparativo universalista, seria quase incompatível com uma análise estritamente nacionalista dos contos. No Brasil, entre os folcloristas que atuaram no pós-modernismo, o enfoque procurado seria exatamente o inverso. Marcus Silva, organizador do *Dicionário crítico de Câmara Cascudo*, considera que a ênfase de Cascudo nos estudos de literatura popular dentro de uma perspectiva comparativista, seria interpretada pelos folcloristas do

⁸⁹ O historiador Robert Darnton (2001), quando se interessou por levantar possíveis resíduos históricos contidos nas histórias que os camponeses de seu país contavam, considerou: que “a única maneira de um historiador não perder pé em meio às fortes ondas de psiquismo expresso nas primeiras versões de Mamãe Ganso, é segurar-se firme em duas disciplinas: antropologia e o folclore.(...) Folclore “científico, como o chamam os franceses, implica a compilação e comparação de acordo com o esquema padronizado de tipos elaborado por Antti Arne e Stith Thompson (que)...ênfata a rigorosa documentação, os antecedentes do narrador e o grau de contaminação pelas formas escritas. (DARNTON,2001: 29-30)

⁹⁰ cf. análise dos Estatutos da Sociedade Brasileira de Folk-lore feita por Zélia Lopes da Silva para o *Dicionário crítico de Câmara Cascudo* (SILVA: 2003)

movimento, como um posição conservadora e elitista, que ademais nem sempre tomava o Brasil como referência.⁹¹ (SILVA, 1998: 317-334).

Na tentativa de delinear um perfil de brasilidade requerido para o país, outros intelectuais ligados a organismos pára-estatais interessados nas manifestações populares foram deslocando, a partir de fins da década de 30, em agremiações como a Sociedade de etnografia e folclore, de Mário de Andrade (1937), a Comissão Nacional de Folclore (1947) o debate da literatura (por demais universalizante) para a música popular e, posteriormente para os folguedos, segundo interpreta Vilhena (1996: 93 –113). Dentro deste contexto delineado, é que Cascudo - isolado da motivação que movia os demais folcloristas, que era lutar pela institucionalização de seus estudos sobre cultura brasileira junto ao Estado – compõe seu ambicioso plano de obra.

No prefácio de *Vaqueiros e cantadores*, seu 1º livro sobre folclore, de 1939, em que estudou a letra e a música dos cantos dos vaqueiros sertanejos, Cascudo planejava ainda fazer documentários sobre a parte religiosa da poética sertaneja, além dos autos populares (1984:15). A partir da fundação da *Sociedade Brasileira de Folclore* em 1941, no entanto, e por toda década de 40 e 50, seus títulos versariam basicamente todos sobre literatura oral tradicional – contos, mitos, livros “do povo”, que já em *Vaqueiros e cantadores* assinalava terem sido vertidos de textos escritos para versos populares, em processo curiosamente único no mundo.⁹²

⁹¹ A perspectiva das reflexões de Cascudo que diluíam o enfoque nacionalista predominante de sua época, observando a literatura popular no Brasil segundo parâmetros universalizantes foi interpretada como reacionária, percepção reforçada por determinadas posições de Cascudo que, durante algum tempo, se alinhavam ao Integralismo.

⁹² Cascudo fez um estudo crítico, em 1953, de 5 antigas histórias, de autoria conhecida, mas esquecida, que há séculos povoam o imaginário popular em larga escala geográfica. No Brasil, assinala terem sido vertidos alguns deste livros para a literatura oral, em versos sertanejos. As histórias, por séculos editadas e lidas, passavam aqui, em processo único no mundo a serem contadas oralmente. (CASCUDO: 1987, 216-220)

Esta guinada de Cascudo em direção a uma especialização de estudos na área da literatura oral parece reunir duas faces aparentemente contraditórias de sua formação intelectual – a que experimentou em rituais da memória coletiva e a que adquiriu pela leitura, em diversas línguas, de livros eruditos e clássicos. Juntar ambos conhecimentos nunca significou uma dificuldade para Cascudo. Assim escreveu sobre o folclore nos autos camonianos, sobre contos de origem autoral e erudita que penetraram no gosto do povo, comparou rituais religiosos da antiguidade como Catimbó que se praticava na sua cidade, estabelecendo ainda muitas associações e pontes entre o erudito e o popular. No longo prefácio de *Os melhores contos populares portugueses*, Cascudo lamenta que a separação entre o que erudito/literário e o popular/oral comece tão cedo que a criança, a partir da escola, que passe a ignorar todas as manifestações da cultura popular, envolvente, poderosa, atual. É inadmissível para Cascudo que a criança

(...) jamais encontre nos mestres uma continuidade de sua compreensão infantil. (a criança) Aprende inicialmente a dividir os dois universos, as duas mentalidades, as duas influências, que o seguirão, dentro do sangue, até a morte – a cultura oficial, ginasiana, acadêmica, literária: a cultura oral, popular, doméstica, íntima.

Essencial no prefácio escolar seria a justaposição dessas culturas, sua explicação, o aproveitamento na didática, possibilitando os recursos inesgotáveis da própria inteligência-menina. Mas como diria Kipling, isto é uma outra história. (CASCUDO, 1944: 180)

Com a intenção de juntar as pontas da sua própria cultura dividida entre livresca e experimental, Cascudo rechearia os cursos que deu como professor de colégio e também de Direito Internacional na UFRGN com exemplos de *causos* transmitidos pela cultura oral.

O mestre ficou afamado também por isso, como gostava de lembrar.⁹³ Mas foi sobretudo através de seus livros que insistiria em estabelecer elos de continuidade entre uma e outra cultura.

Em 1944, o replanejamento da obra, feito a partir da orientadora metodologia de Arne Thompson, estava sendo executado a todo vapor. Estavam prontos, já no prelo, segundo consta na folha de rosto da coletânea de contos portugueses, de 1944 os seguintes livros: *Antologia do Folclore brasileiro* (1944), *Lendas brasileiras* (1945), *Contos tradicionais do Brasil* (1946), *História da cidade de Natal*, (1947)⁹⁴. Em preparação, a edição dá notícias de que estavam em andamento os seguintes outros: *Literatura Oral* (saiu em 1952), *Etnologia tradicional do Brasil* (não saiu publicado), *Dicionário do folclore brasileiro* (saiu em 1954), *Dicionário Enciclopédico do Rio Grande do Norte* (que nunca saiu).

Pelo número de textos no prelo e em preparação na área de folclore, pode-se concluir o quanto ela foi dominante no pensamento de Cascudo na décadas de 40 e 50. O conjunto destes livros fez o grosso do renome de Cascudo como mestre incontestado na especialidade. O alcance internacional de suas obras, desde as antologias de 1944, influiriam também sobre o seu prestígio alcançado entre especialistas do Movimento Folclórico brasileiro e entre o crescente público. Orelhas de livros enriqueciam-se com opiniões favoráveis, o nome do autor circulava mais e mais enriquecido como o do “maior folclorista do Brasil.

Na altura de 1946, quando lança *Os contos tradicionais do Brasil*, já é um “senhor” autor, em sentido duplo. Reconhecido como experiente e sentindo-se mais seguro para no

⁹³ cf. entre várias vezes de prazerosa recordação de sua prática de professor, o prefácio de *Civilização e Cultura*, (1973)

⁹⁴ Esta História, dentre várias outras que escreveu sobre a sua terra, rendeu a Cascudo, o título inédito no Brasil, de “historiador oficial de Natal”, conferido pelo prefeito da cidade, Sylvio Pedroza .

prefácio desprezar teóricos e teorias muito altaneiras sobre a motivos populares dos contos, Cascudo seleciona poucos nomes a reverenciar e propõe uma divisão própria dos contos.

Com a falta de paciência para com as delimitações teóricas, já apontada numa carta de Mário de Andrade em 1937, e que caracterizará muitos de seus escritos, ironiza em *Contos tradicionais do Brasil*:

Não cito escolas, meteorológica, filológica, antropológica, histórica, ritualista, a infalível eclética, afora uma dúzia de cisões e cismas eruditas. Ainda não me foi concedida a sabedoria para aproximar-me dessas discussões substanciais. Um dia, querendo Deus, irei também discutir se o Jabuti representa o Sol, a força criadora da Vontade, um *urmythus* ou simplesmente um Jabuti. (CASCUDO, 2001: 15)

Dentre os poucos nomes que evoca no prefácio deste livro, está o do folclorista brasileiro, João Ribeiro que na década de 10 dera um curso na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro sobre folclore, editado em 1919. Avaliando o panorama da pesquisa nacional, “Esses estudos que entre nós, dispersam-se entre o “amadorismo” e a industrialização literária dos temas folclóricos”, Cascudo cita João Ribeiro, que

em 1919, escrevia serenamente: “Investigar as origens e a formação das histórias populares, acompanhá-las em suas migrações aonde elas vão como domésticos na companhia das gentes e dos povos, não é ainda uma preocupação que mereça estímulos. Tudo entre nós, que não é dinheiro, é tolice e inutilidade. Bem o sei. (O *Folk-lore* XXXVI, pág.254, Rio de Janeiro, 1919).

Sobre esta citação, Cascudo comenta reticente mas esperançoso: “A reação amanhece, lentamente. Um dia, interessará...”. Estaria se referindo a que reação? A sua própria? Contra quem ou o quê?

A divisão que Cascudo propõe para os 100 contos tradicionais que selecionou prevê doze seções, segue a classificação do método de Aarne-Thompson, mas o autor ressalva que “Se o problema da classificação foi resolvido pelo método de Aarne-Thompson, tanto mais lógico quanto for abrangendo, pelo conhecimento bibliográfico, o Folclore centro, sul-americano e insular, o mesmo não ocorre com a divisão”. Diante desta insatisfação com a metodologia, propõe uma caminho aparentemente adaptado; “Minha divisão atende “aos motivos”, no critério de uma tentativa de sistematização” (2001: 18).

Para leigos, este parágrafo de introdução às doze divisões é quase ininteligível. Por ele, fica-se a suspeitar que há um método que satisfaz Cascudo até certo ponto, já que o segue mas ainda o aperfeiçoa. Seus autores são dois professores, um alemão e um segundo norte-americano, citados nominalmente e por universidade, junto a uma porção de outros, no prefácio de *Os Contos*, Existiriam como informa Cascudo, em sua época, sessenta e dois cursos em vinte e cinco universidades norte-americanas, “cinco dos quais dedicados exclusivamente ao conto popular.” (CASCUDO, 2001: 10) A notícia do que se faz no estrangeiro em relação ao folclore, se posta em contraste com a citação de João Ribeiro, pode dar uma idéia de como Cascudo estaria avaliando seu projeto, a obra que estava construindo e que já alcançava dialogar sem submissão com estudiosos de fora.

Os folcloristas brasileiros que formariam a Comissão Nacional de Folclore com quem Cascudo dialogaria. a partir de 1947 veriam com antipatia este sucesso da obra e de Cascudo com os estrangeiros. Se por um lado não conseguiam implantar com facilidade a Comissão Estadual do Folclore no Rio Grande do Norte, porque Cascudo já presidia

instituições folclóricas por lá, por outro se recusariam a participar da filial brasileira do “Club Internacional do Folclore”, estabelecida em Natal pelo prestígio de Cascudo.

Vilhena, pesquisador do Movimento folclórico brasileiro em todas suas etapas e detalhes, de 1947 a 1964, incluindo as tensões freqüentes entre Cascudo e os intelectuais envolvidos neste movimento, traz uma dura resposta de Renato Almeida ao convite recebido por Veríssimo de Melo, (discípulo dileto de Cascudo) para ingressar naquela associação de caráter internacional. Assim responde o secretário-geral da Comissão Nacional do Folclore em 1950:

(...) estou à sua disposição e pode contar comigo, no que julgue possa lhe ser útil. Não o acompanho contudo no entusiasmo da idéia. Você sabe que, em matéria de folclore só me interessa o brasileiro e creio que temos tanto a fazer que não sei como buscar tempo para relações internacionais. As relações nacionais já são tão difíceis(...) Na CNFL (...) temos apenas uns poucos correspondentes (...) um pequeno interesse. Os outros coisa nenhuma. E têm razão. Falamos uma língua desconhecida e quase não temos nada de folclore para mostrar, (...) Trabalhos de conjunto não os temos, nem podemos Ter ainda, porque o nosso material coletado é pequeno e deficiente (...) Eis porque, meu caro amigo, não creio que nos traga nada de útil no sentido social brasileiro um “Club Internacional de Folclore”. Não digo que não tente, mas sou de um completo ceticismo. Sou muito realista e creio que só devemos tratar de folclore que interesse o Brasil. Insisto no caráter social e patriótico da obra. Divirjo da obra individual (...) Não foi coisa diferente que eu disse ao Cascudo com um projeto de Federação Interamericana de Sociedades de Folclore. Se seu Club fosse para o Brasil, estaria aplaudindo cheio de entusiasmo, porque necessitamos multiplicar nossas relações, estimular nossos companheiros (...)

creio que nesta hora, não podemos nos entregar a trabalhos desinteressados no plano nacional. (28/ 11/50, CE exp.) (VILHENA, 1997: 276)

A

O pedido de envolvimento “patriótico” nos estudos do folclore e no direcionamento de instituições ligadas a ele, nunca seria atendido nem pelo plano de obra Cascudo nem pelas agremiações que ele apoiou (*Sociedade Brasileira do Folclore*, e o *Club Internacional*) com mais interesse desde 1941. Na memória de autor de Cascudo até o ano de publicação dos *Contos tradicionais do Brasil* (1946), há o registro de avaliações de dois escritores amigos sobre Cascudo, me parece ainda mais importantes que as tensões com o Movimento Folclórico brasileiro, as quais que não se pode neste espaço deixar de comentar.

As primeiras provêm das 57 cartas e bilhetes que recebeu de Mário de Andrade entre 14 de agosto de 1924 e 13 de janeiro de 1943, publicadas em volume organizado por Veríssimo de Melo, infelizmente em mão única, sem as respostas de Câmara Cascudo. Cascudo acusa, em 1956, ter recebido pelo menos mais uma, datando do carnaval de 1944, da qual reproduz um trecho elogioso na nota à segunda edição de sua *Antologia do folclore brasileiro* – aliás, o primeiro e único elogio irrestrito a um livro de Cascudo por parte de Mário, que viria a falecer em 1945:

Estive outro dia na Livraria Martins e ele me mostrou as provas de sua Antologia Folclórica. Vai sair um livrão nos dois sentidos. Estive compulsando o seu trabalho. Franqueza: é excelente. Quanta gente agora vai bancar o “científico” citando as fontes através do canal que você lhes abriu... Vai ser uma inundação e gozaremos com os afogados...” (ANDRADE *apud* CASCUDO, 2001: 16)

Para Cascudo deve ter sido uma grande alegria ter agradado Mário tão plenamente, a ponto de este voltar nesta missiva a apresentar o velho tom brincalhão e íntimo de quase toda a correspondência trocada entre ambos. Esta diminuía, sensivelmente, desde 1937, a partir das palavras muito duras que Mário destinara ao amigo nordestino, pondo em questão praticamente toda sua obra anterior.

Antes de pensar seriamente virar um folclorista, mas fazendo durante anos pesquisas e notas para o seu *Vaqueiros e cantadores*, que sairia em 1939, Cascudo trocava informações com Mário, livros que iam publicando, recebia o amigo em sua casa, viajava com ele pelo sertão e depois voltava às aulas e aos livros de história, principalmente provincial, às biografias de homens ilustres da monarquia, ou de outros “originais” como o italiano Stradelli. Também escrevia artigos ensaísticos sobre o catimbó, o couvade e outros assuntos de sua livre escolha. Mário a tudo acompanhava, lendo a produção do amigo, às vezes encaminhando publicação, noutras falando sobre sua própria obra, projetos culturais de ambos. Nas cartas, as críticas aos livros de Cascudo nunca se faziam de forma cabal, isto até a importante e difícil carta de 9-6- 937:

(...) apesar da tristeza não ser momento bom para rispidez, você vai me permitir que, duma vez por todas, fale com franqueza sobre os seus artigos. Geralmente não gosto abertamente deles, e agora careço dizer por que. Você, aliás, já deve ter notado isso porque nunca deixei de por um ar de vago em trabalhos de você. Minhas cartas, nesse sentido, sempre foram com algumas reticências, que, no entanto, jamais existiram quando eu te incitava a trabalhar e dava deixas sobre assuntos em que você podia produzir obras de real valor (...)

Minha convicção é de que você vale muito mais do que já produziu(...) (ANDRADE. 2000:147)

O momento de tristeza que Mário menciona é o de Cascudo, que passa por dificuldades financeiras desde a morte de seu pai e pede ao amigo influente, “*persona gratíssima*” em seu meio intelectual que lhe arranje onde publicar artigos remunerados. Mário, por constate, vive um excelente momento profissional como chefe do Departamento de Cultura em São Paulo. A carta de Cascudo deixa Mário “numa aflição horrível”. Mexe-se entre os amigos e possibilidades que tem. Comunica a Cascudo o quanto se mexeu para ajudá-lo mas diretamente diz nada pode lhe encomendar além de dois artigos por ano a duzentos réis cada um para a Revista do Arquivo.

Na seqüência de sua resposta, estabelece distância em relação ao amigo: “(..)agregando à sua posição de “*persona gratíssima*”, um discurso novo, o discurso do profissional especializado, como forma de conduzir a questão.”(GIL,s.d.: 52) Como anuncia, dirá “tudo o que há muito pensa” sem rodeios nesta “triste carta”. Através de longos parágrafos de análise judiciosa, Mário passa em revista a obra de Cascudo até ali. Aponta problemas estruturais nos seus trabalhos: “Há nos trabalhos de você dois erros que em assuntos técnicos me parecem fundamentais, a falta de paciência e o desprezo pela medida.” (*op. cit.* : 147)

Exemplifica estes problemas nas duas biografias que Cascudo escrevera e publicara, sobre o “príncipe vazio”⁹⁵ Conde d’Eu e outra sobre quem qualifica de o “desimportante” Stradelli. Cita vários nomes ligados à história oficial e à memória coletiva que poderiam ter

⁹⁵ Conde d’Eu e Stradelli foram biografados por Cascudo em 1933 e 1936 respectivamente. Do italiano aventureiro, que esteve anos na Amazônia, Cascudo aproveitará bastante material quando estiver escrevendo *A geografia do mitos brasileiros*.(1947)

sido escolhidos no lugar daqueles que Cascudo elegeu: “...você não mediu os pesos e lá veio um livro trabalhado mas de alcance quasi nenhum.”(p.147)

A falta de originalidade apontada em relação “Uma interpretação da couvade”, artigo que Cascudo mandara publicar na Revista do Arquivo é comentada desta forma:

Veja-se bem o nome do artigo. Quem lê pressupõe logo que você vai dar de fato *uma*, isto é , *mas uma* interpretação *nova* da couvade. (...) Vai-se ver, não passa de um trabalho de vulgarização do existente, (...) Você se meteu logo em que? Em etnografia, onde não se pode positivamente fazer muita novidade vivendo em Natal ou S.Paulo. Veja o descomedimento: qualquer individuího que passar dois meses com os Tapirapés, mesmo falho e escrevendo cinco páginas fará coisa de maior interesse etnográfico. Agora em S. Paulo como em Natal urbanos também se pode fazer obra importante de etnógrafo. Mas neste caso será obra de paciência, controle, comparação, análise, síntese (...)do gênero “Vida e morte do Bandeirante” de Alcântara Machado. (...) Me parece que você se tornou “dupe” de “uma interpretação”... Pelo menos parece provar isso a lista de magnos conspícuos a quem você não fez mandar o artigo e mandamos, que poderiam eles colher de novo no seu estudo? Franqueza: creio que nada. Veja o descomedimento. (ANDRADE, 2000: 148)

A falta de paciência, de que Mário acusa Cascudo, revelar-se-ia em seguida em outro artigo do incipiente etnógrafo sobre o catimbó – um ritual de magia branca, de terreiro, que eles foram observar juntos em Natal, segundo se lembraria mais tarde Cascudo sob outro ponto de vista. Nas palavras de Mário:

Agora provo a falta de paciência.

É engraçado: você teve uma paciência enorme em colher dados sobre Stradelli, se cartou com toda a gente, esperou, esperou;

teve uma paciência difícil em colher todas aquelas citações e referências bibliográficas sobre a couvade, logo você tem paciência. Mas seu desprezo da medida faz com que até agora não tivesse paciência pra escrever um livro, pelo menos uma monografia sobre tema especializado sobre folclore ao menos do Rio grande do Norte, pra não dizer nordeste. Exemplo típico é o seu artigo sobre os Catimbós. Quando soube que você publicara fiquei egoisticamente gelado. Chi! Pronto o Cascudinho esgotou o assunto. O estudo que pretendo fazer sobre Catimbós está matado. (. ..) fui ler o seu estudo, que matou que nada! Tenho de uns dias de convivência escassa com os catimboseiros uma série de dados muito mais larga e observações muito mais profundas, sem vaidade. Fiquei num tal estado de irritação (...) que te esculhambei mesmo pra um amigo comum, o Luís Saia. Ele (que está se metendo também em folclore (científico, sério, pertencente ao grupinho de pesquisadores que estou formando aqui, com o curso de Etnografia e agora com a Sociedade do Folclore e Etnografia e Folclore) ele concordou logo com o jeito anticientífico do estudo de você, a ausência de dados, de quem, etc. (...) ficou meio sarapantado de eu dizer que sabia aquilo tudo já e bem mais. Então para não parecer abusivo de minha vaidade, esperei passar uns dias e disfarçadamente mostrei pra ele tudo quanto já ajuntei de notas minhas e fichário a respeito do Catimbó. Entregou os pontos. Agora, si um dia escrever sobre Catimbó, num estudo com princípio, meio e fim, e não assim ao léu do assunto como você fez, este alemão que quase não saiu de Berlim para escrever sobre a girafa, fará por certo coisa mais fundamental que você. Mas a culpa será de você.”(ibid:148-149)

Mário morreria em 1945 sem nunca ter escrito o tal estudo “com princípio, meio e fim”. No prefácio a segunda edição do seu *Meleagro*: pesquisa sobre Catimbó e magia branca no

Brasil, saído pela primeira vez em 1951, Cascudo dá o contexto do contato de alguns dias que Mário teve em Natal com os Catimbós:

Creio que antes de 1928 estaria eu dando campo ao Catimbó em Natal, contagiado pelas reportagens de João do Rio às religiões suplementares na Capital Federal. Em 1928, dezembro, Mário de Andrade (1893-1945), meu hóspede, “fechou o corpo” com um Mestre freqüentador de nossa chácara. Pagou vinte mil réis e narrou a proeza em crônica que não consegui reconquistar. Denunciaria a técnica catimbozeira há 49 anos, fase das minhas ânsias perquiridoras.” (1978: 15)

Notável, no trecho lembrado por Cascudo, é a informação sobre o fechamento do corpo por Mário. Notável é que Mário, depois de ter passado por tal experiência ritualística, só mencione desta uma “série de dados muito larga e observações muito mais profundas” que “uns dias de convivência escassa” com os catimbozeiros teriam lhe possibilitado tomar. Mais marcado com o fechamento do corpo de Mário parece ter ficado Cascudo que lembra de uma crônica de Mário, narrando a proeza e ao mesmo tempo dando notícias do Catimbó em Natal.

A memória pessoal, como costuma acontecer nos prefácios dos estudos de Cascudo, vem por vezes na frente ou num patamar de maior importância que a memória de composição técnica de suas pesquisas. É o eu-lírico de Cascudo que raramente se furta a mencionar sua participação nas celebrações da memória coletiva que viveu e estudou, como no próximo item – sobre a memória do narrador - se poderá perceber melhor. Voltando ao documento/monumento de Mário de Andrade de 1937.⁹⁶ Depois de não resistir

⁹⁶ A idéia de que determinados documentos podem ser monumentalizados por sua importância no rumo de alguma história é de Jacques Le Goff (LE GOFF, :). No caso do documento específico de Mário de Andrade,

a comparar superiormente a sua paciência para pesquisa com a do amigo, Mário o incita a produzir sobre “a riqueza folclórica que lhe passa à porta”, (...)

Abandone esse ânimo aristocrático que você tem e enfim jogue todas as cartas na mesa, as cartas do seu valor pessoal que conheço e afianço em estudos mais necessários e profundos.

Disso é que eu quero como Diretor e exijo como amigo, prá minha revista que está sendo citada na Austrália, na França, nos Estados Unidos e mais. (ANDRADE, 2000: 150)

Nas considerações finais, Mário fala tristemente do pedido de Cascudo, da amargura que lhe teria causado a carta, do dinheirinho certo que estava ganhando enquanto o amigo estava a pedir. Suspeita que “Talvez nunca eu esteja tão perto de você”, despedindo-se com fidelidade e afirmando que irá crismar (sic) Fernando-Luís no fim deste ano. (*ibid*: 150)

A primeira reação de Cascudo a tudo quanto disse Mário foi de silêncio.

Uma semana depois vem a resposta de Cascudo, relatando o estado em que ficou. Pede ao amigo que o desobrigue “do que é para mim materialmente intransponível:

Caiu-me a pedra no pé e o meu berro instintivo e natural foi para você Deduza daí a confiança, a certeza, a lealdade em que tenha a nossa velha amizade (...) não sou capaz de escrever coisa alguma depois de sua carta. (...) É uma situação inteiramente nova para mim e careço de tempos em tempos de voltar a tona e consertar a respiração. Venho pedir-lhe, numa confissão ultra-amistosa, para desobrigar-me do que é para mim materialmente intransponível. Saiu um termo besta mas não tenho outro. Também ir defender meus livros seria auto elogio e

considero que a sua monumentalização se deve a importância com que biógrafos de ambos escritores dão à mudança de rumo que a obra de Cascudo terá tomado por efeito reativo a esta carta.

não tenho vaidade deste tamanho. Melhor é calar. (...) E não há compensação de origem alguma para nós dois um entendimento “literário” depois da lealdade de sua confissão...ou auto-de-fê. (CASCUDO, 18 de junho de 1937. MA-C-CPL-1843 IEB-USP, *apud* BYINGTON, s.d.:53)

A dificuldade que Cascudo sentiu para dar uma resposta ou profissional ou pessoal imediata a Mário de Andrade é simbolizada pela sensação descrita de sufocamento, de paralisia de sua capacidade de escrever na seqüência. A médio prazo, nos anos que se seguiram à carta, Mário só teria lhe mandado, mais três bilhetes até o último de 43, segundo a publicação das cartas de Mário organizada por Veríssimo de Melo. Como foi reproduzido acima, Cascudo ainda noticiaria a existência de pelo menos mais um, o do carnaval de 1944.

Neste período de arrefecimento da correspondência entre os dois, até 45, ano da morte de Mário, Cascudo, estudou, preparou-se, traçando e cumprindo um audacioso plano de obra para sua carreira de folclorista. Plano que não urdiria tão sistematicamente nas outras modalidades de sua escrita teórica - como historiador e etnógrafo. O fato é que em seguida à afamada triste carta foi criado o mais fundamental da volumosa obra folclórica, até hoje reeditada. O desafio proposto por Mário foi aceito. Em muito poucos anos depois da carta e de seu primeiro livro de 1939, Cascudo estaria já, como Mário dissera, orgulho de si, sendo também citado e considerado por folcloristas estrangeiros. Respondendo ao puxão de orelhas de Mário por ter-se metido pelos campos da etnografia sem fazer pesquisa de campo nem possuir leitura nem bibliografia suficiente, Cascudo publica seu primeiro pesquisa na área – justamente sobre o catimbó, em 1951, com o nome de *Meleagro* e o curioso subtítulo: *depoimento e pesquisa dobre a magia branca no Brasil*. O cuidado que

teve em apontar para o *depoimento* – a sua vivência pessoal com os catimbozeiros – e a *pesquisa* – os dados e bibliografia que precisou organizar para escrever seu livro, refletem talvez ainda a carta de Mário - memória das palavras duras do amigo especialista, misturadas à experiência de ter ido ao terreiro e assistido Mário “fechar seu corpo” por lá.

O livro pode ser lido como uma tardia mas amadurecida resposta que Cascudo não conseguiu dar em 1937. Uma rica divergência de opiniões de algumas análises da influência de Mário de Andrade sobre Cascudo, são boas para se pensar a *função-autor* e o poder dos *comentários*, a força das *repetições* na constituição de uma memória que se cristaliza sobre eles.

A maioria dos biógrafos de Cascudo e Mário - como Veríssimo de Melo, por exemplo - comentando a célebre carta, creditam a virada de Cascudo para o folclore “a perfeita orientação que Mário de Andrade apontava. Pena que Mário não tenha sobrevivido para confirmar-se o acerto das ponderações.” (MELLO, 2000: 180).

Pequenos perfis biográficos de Cascudo que circulam na internet referindo-se à amizade entre os dois, resumem-na ao episódio da carta e costumam repetir que Cascudo, seguindo o conselho de Mário, teria abandonando a história política e se voltado para o folclore, para a matéria folclórica que lhe passava à porta nordestina, mais à mão e mais condizente com suas condições de possibilidade.

Na introdução ao volume das cartas de Mário de Andrade para Cascudo, seu organizador, Veríssimo de Melo, conterrâneo e amigo de Câmara Cascudo expressa sua tese da seguinte forma:

O desabafo de Mário de Andrade teve e tem sentido absolutamente veraz, indesmentível. Serviu não apenas a Cascudo. Serve ainda hoje e servirá sempre aos escritores da

provincia. Em suma, ele demonstra que é praticamente impossível o escritor provinciano concorrer com os que vivem nos grandes centros, no que se refere a certas áreas de trabalho: os estudos históricos gerais, por exemplo, pela dificuldade em obter-se bibliografia copiosa e necessária à fundamentação de teses ou novas descobertas. (MELO in ANDRADE: 2000, 17)

Outros comentadores dos desdobramentos desta carta dividem-se quanto a considerar as críticas e conselhos da carta de Mário como determinantes para esta virada. Vilhena se afina aos que acham que ela de fato existiu:

“Abandonando precocemente o interesse pela história política, o discípulo se “converteu” ao folclore (..) Mas dedicando-se a pesquisas locais, seus dados ainda são relevantes só para estrangeiros, já que uma rede nacional de folcloristas ainda não existia.”(VILHENA, 1997: 278)

Gonçalves, em belo ensaio sobre a etnografia de Câmara Cascudo, intitulado “Cotidiano, corpo, experiência (GONÇALVES, 1999), discorda desta visão, considerando que o folclorista não suspendeu a partir da carta seu interesse pela história política, nem desandou a fazer estudos nacionalista do folclore brasileiro, mas procurou seu próprio caminho:

“Em geral a trajetória de Cascudo é interpretada a partir dessas cartas. Mário de Andrade supostamente teria “convertido” Cascudo ao folclore, dissuadindo-o de outros projetos intelectuais como a história política e as biografias. (...) basta dar uma olhada na bibliografia de Cascudo para ver que ele continuou, ao longo de sua vida, produzindo história política e biografias. Quanto à conversão ao folclore, é forçoso reconhecer que o convertido não foi muito fiel ao conversor. Se para Mário, (...) a questão do “nacional” tem um papel crucial no seu

pensamento, sobretudo quando reflete o folclore brasileiro, o mesmo já não se pode dizer em relação a Cascudo.”
(GONÇALVES, 1999:76)

O desafio lançado por Mário e aceito por Cascudo de tornar-se um folclorista de porte, com plano de obra e anos de estudo para seu cumprimento, efetivamente não seguiu a proposta nacionalista do mestre paulista, como não seguiria mais tarde as teses do Movimento Folclórico Brasileiro. Não se deve achar que vários dos títulos das obras de Cascudo que incluem o adjetivo “brasileiro” ou a expressão “do Brasil”, estejam expressando uma busca do essencialmente nacional de sua parte. Ao contrário, como já aqui se reiterou, sua pesquisa volta-se para o universalismo das manifestações folclóricas tradicionais, com preferências pelas literárias, buscando rastrear sua difusão no Brasil, através de uma metodologia adaptada dos livros de Antti-Arne e Stith Thompson. Ambos professores propõe um índice de motivos através do qual pretendem dar conta de classificar universalmente os contos em suas viagens através dos tempos e geografias.⁹⁷

As questões metodológicas, no entanto, não despertam paixão em Cascudo que passa pelos métodos muitas vezes com impaciência. Para Vânia Gico, doutorada com a tese *Câmara Cascudo: a trajetória de um intelectual*” (GICO,), prender-se à falta de rigor de Cascudo neste sentido “é um erro essencial de seus críticos. “No começo do século”, diz ela,

Havia uma preocupação com o registro documental do folclore brasileiro, como forma de preservar nossa identidade nacional. Era esse exatamente o interesse de Cascudo. Ele anotava a data dos acontecimentos, nascimentos, mortes, em cadernetas. Depois disso recorria à memória, a mente, às vezes confirmava alguma data. Ele

⁹⁷ Em 1928, Stith Thompson publica o *The types of the folk-tale, a classification and bibliography*, adaptado e ampliado do *Verzeichnis der Marchentypen* do professor alemão Antti Arne, segundo informação de Cascudo em no prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*, 2000:10)

realmente não estava interessado no referencial teórico”(GICO apud FAERMAN, 1998:2)

Gonçalves concorda em gênero e número com Vânia Gico em relação a Cascudo não ter apresentado em momento algum interesse pela teoria. Em seus textos, um outro esquema descritivo e analítico dialogava com o *difusionismo* e a busca de identidade nacional, que obcecava quase todos os intelectuais da época de Cascudo, estaria sendo traçada de outra forma :

A exemplo do que se encontra em outros modernistas, é possível perceber uma busca de autenticidade. O coração desta, no entanto, para Cascudo, não está na identidade nacional, numa suposta essência ou alma brasileira. Está, antes numa experiência de permanente distanciamento em relação aos valores da “metrópole”, e numa reaproximação com o cotidiano da “província. Essa experiência, por sua vez, é reconstituída pela “memória” e, conseqüentemente, pelo “corpo”. (*ibid*; 81)

Tal esquema, para Gonçalves, “transforma uma circunstância biográfica (o provincianismo de Cascudo) num ponto de vista epistemológico” (...) o distanciamento em relação à metrópole, faz par com sua atitude anti-teórica.” (*ibid*: 77)

Resumindo, Gonçalves e Gico destacam diferenças de Cascudo em relação a seus contemporâneos: sua falta de rigor teórico como uma forma de posicionar-se em relação ao registro urgente da matéria folclórica; também como um modo de afastar-se dos valores da metrópole, valorizando a experiência cotidiana e corpórea proporcionadas pela vida na província.

A afirmação do provincianismo que se pode encontrar constante em inúmeros escritos de Cascudo vida afora, a tematização de sua opção por ficar, mesmo depois de famoso, na pequena capital nordestina onde nasceu, parece ter sua consciência alterada a partir do registro de um apelido que lhe foi aplicado Afrânio Peixoto em 1946.⁹⁸ O apelido de “provinciano incurável” surgiu de uma conversa trivial entre os amigos comuns de Cascudo, Aloísio de Castro e Peixoto, Cascudo, 23 anos após, em 1969, assim relata a conversa as circunstâncias que inspiraram o apelido:

Em 1946, fiz parte de uma comissão enviada pelo Ministério das Relações Exteriores no Uruguai. Éramos três: Aloísio de Castro, Angione Costa e eu, único sobrevivente.

Voltando, contou-me Aloísio de Castro que Afrânio Peixoto, sabendo da expedição cultural, dissera num leve riso – “E ele deixou o Rio Grande do Norte? Câmara Cascudo é um provinciano incurável!”

Encontrara meu título justo, real, legítimo.

Provinciano incurável!

Nada mais. (CASCUDO, 1969)

Este perfil autobiográfico, em que assume o apelido em texto homônimo foi publicado pela primeira vez em 1969, quando Cascudo comemorava 70 anos de vida e 50 de atividade intelectual e republicado em 1998, quando do Centenário de seu nascimento. Foi várias vezes reeditado⁹⁹ e é citado em praticamente todas as apresentações da vida e obra de Cascudo. Tantos comentários, tantos anos depois feitos por Cascudo, e mais

⁹⁸ Afrânio Peixoto, escritor baiano foi membro da Academia de Letras e médico no Rio de Janeiro, onde faleceu em 1947. Não teve a oportunidade de apreciar o sucesso que iria alcançar o apelido que criou para Cascudo.

⁹⁹ Há um filme, produzido pelo núcleo da TV Cultura, de 1996 dirigido por Ricardo Miranda com este título

tarde ainda confirmado nas homenagens feitas, mostram a força e o alcance da expressão. Destacando, nesta volta de Cascudo no tempo, o fato de a expressão ter sido longamente ruminada e somente explicitada em hora de intensa construção de sua memória pessoal, pode-se deduzir o quanto ela o terá marcado.

“O leve riso” com que Câmara Cascudo imagina que Afrânio Peixoto¹⁰⁰, um médico do interior baiano, ex-provinciano, escritor acadêmico fixado no Rio de Janeiro, teria pronunciado a pecha, parece trair algum ressentimento pelo deboche com que provincianos normalmente se tratam ou são considerados.¹⁰¹ O adjetivo “incurável” em primeiro lugar, pelo diagnóstico médico, quer dizer algo doentio. Por extensão, pode significar obsessividade, mania de, fidelidade cega a algo. Conotativamente, Peixoto enfatiza o exagero de uma característica – o provincianismo – que em Cascudo se fazia notável. O fato de a expressão atentar para esta qualidade no que toca ao seu particular exagero em Cascudo fizeram seu sucesso.¹⁰²

Os efeitos mais perceptíveis do comentário sobre Cascudo podem ser medidos de imediato nos prefácios de seus livros subsequentes a 1946.

Os prefácios, como espaço textual que Cascudo vinha buscando para explorar alguma teorização, praticando referências mais discretas à vivência pessoal com a matéria folclórica, como pode-se comprovar nos de 1944 aos *Contos portugueses* e em 1946 aos

¹⁰⁰ Peixoto faleceu em 1947, não alcançando ver o sucesso de seu apelido.

¹⁰¹ Uma breve passada pelos dicionários caseiros, Aurélio (1979) e Houaiss (2002), denuncia como , *por extensão*, foram sendo acrescentados significados de conotação negativas aos lugares provincianos e seus habitantes em oposição à capital e seus filhos – “cafona”, “rude” são alguns deles.

¹⁰² Em carta de 1-III-1927 já corria mundo a inadaptação de Cascudo a outro meio que não o nordeste. Antes mesmo de conhecer pessoalmente Cascudo, Mário de Andrade já se espantava levemente com ela: “Segunda passada, o Andrade Murici veio aqui em casa me visitar e soube que ele conhece você. Me falou que você não pode se adaptar em parte nenhuma só aí no nordeste, é verdade? Achei isso como traço psicológico adorável. Bem, conversemos coisa mais séria.” (ANDRADE, 2000: 74-75).

Contos tradicionais, doravante se tornariam mais impacientes com a teoria e seus “donos” e mais arraigados às certezas que a vivência provinciana lhe conferia.

No livro de 1947, *Geografia dos mitos brasileiros*, (prêmio João Ribeiro da Academia Brasileira de Letras), em nota introdutória de apenas uma página, Cascudo coloca seu desconforto em relação à teoria:

Depois dessa viagem, legitimamente fantástica, pergunto-me como vou colocar simétrica e ritmicamente a bicharia fantástica que campeei e reuni neste livro. Habitado a provocar depoimentos de vaqueiros e cantadores, gente que cortou seringa na Amazônia e caucho na Bolívia, apanhou castanha no Pará e cacau na Bahia, viajou os “baldes” nas salinas de Macau e cortou madeira no Acre, imobilizo-me perante juizes, por minha vez interrogado.

Parece-me que a melhor e mais alta valia desse livro é a perfeita ausência de “explicação” quando recolhi o fabulário. (...) Os leves traços que precedem ou se alinham, fingindo estudos, são reminiscências de leituras teimosas sempre no rumo de cotejar e esclarecer. Os rótulos que preguei na testa do Lobisomem ou no Saci-Pererê, podem ser arrancados facilmente. (...) A classificação que elegi, com modificações pessoais, é a mais velha e clássica, a mais simples, primitiva e lógica das classificações. (Assim, divido em dois quadros gerais o mundo espantoso em que vivi. Mitos primitivos e mitos secundários e locais.) (CASCUDO, 1947)

Depois desta prefácio sumário, impaciente, começa o seu mais longo livro até aqui. São 342 páginas de documentários e observações sobre os mitos. As orelhas da 1ª edição, (de responsabilidade da editora) trazem “Opiniões da crítica estrangeira sobre Luís da Câmara Cascudo”. Zila Mamede anota uma opinião brasileira: “Para José Honório

Rodrigues (...) O autor atribui aos mitos uma classificação que atende a critério geográfico, seguindo o método histórico e geográfico da escola finlandesa. Considera a obra de grande utilidade para o historiador, porque revela a experiência social e o grupo a que se liga a “estória” ao mito.(...)” (MAMEDE, 1970: 49)

Na década de 50, a pena do Cascudo folclorista apresenta-se mais ousada e polígrafa que nunca. Sairão dois portentosíssimos livros de Folclore – *A Literatura Oral*, em 52, e o *Dicionário do Folclore brasileiro*, em 1954. Além destes, Cascudo aprofundará estudos que já vinha esboçando desde a década anterior, sobre a relação dos clássicos com o popular, como em *O folk-lore nos autos camoneanos*, de 1950 e o estudo de novelística antiga, como em *História da imperatriz Porcina* (1952) e *Cinco livros do povo* (1953). Os estudos sobre esta novelística antiga e sua penetração no cancionário brasileiro, que já vinham sendo estudados desde os *Vaqueiros e Cantadores*, figuram mais completos em *Literatura Oral*. (1952)

A grande novidade da década de 50, advém dos títulos que o próprio Cascudo Considera como sendo “estudos de etnografia”, escritos sob encomenda para a “Société d’Études Historiques Dom Pedro II” e publicados pelo MEC: *Jangada: uma pesquisa etnográfica* de 1957 e *Jangadeiros*, do mesmo ano, e *Rede-de-dormir* de 1959.

Em 1958, sem encomenda prévia, sai o *Superstição e Costumes* (Pesquisas e notas de etnografia brasileira) . No ano de 1959, fechando outra década de escritos variados, sai o único livro de ficção de Cascudo, o *Canto do Muro*, um romance de costumes, em que a fauna habitante de um canto de muro de uma casa abandonada é rica e poeticamente descrita em sua luta pela vida, em pormenores, apelidos de base científica e observações sobre seus movimentos vitais. O livro metaforiza o modo de observação de Cascudo que

é o de conseguir surpreender relações pertinentes ao universo inteiro a partir de um canto de mundo.

Trechos de alguns dos prefácios dos livros de folclore, etnografia e também de história, como o *História da cidade de Natal*, (1947) pelo qual Cascudo recebeu de Sylvio Pedroza o título de “historiador oficial da cidade”, costumam, via de regra, situar o leitor sobre as intenções do autor com suas pesquisas.

No curto prefácio de uma página de *Anúbis e outros ensaios* firma a idéia de que vive os assuntos antes de escrever sobre eles:

Não houve preocupação de encontrar temas que possibilitassem uma mais larga exibição bibliográfica de sugestão erudita. Foram surgindo na lógica de minha própria vida. Alguns estavam guardados na memória do menino (...)” (1951)

No longo e pensado prefácio de *Literatura Oral*, de 1952, relata sua experiência de vida, posiciona-se e conclui:

Todos os anos vividos no alto sertão do Rio grande do Norte e Paraíba foram cursos naturais de literatura oral. Tive a revelação do meu *scholarship* quando estudei na cidade a outra literatura, livros, livros, livros, diagramas, influências, mestre, críticas, resumos.(..) Voltando a Natal, fui para o curso secundário e pude ver a diferença entre as duas literaturas, ambas ricas, antigas, profundas (...) Inconscientemente confrontava ritmos e gêneros, as exigências do dogma culto e a praxe dos cantadores sertanejos, setessílabos, décimas, pé-quebrado, a ciência do “desafio”. Todas as leituras subsequentes foram elementos de comparação.

Compreendera a existência da literatura oral brasileira onde eu mesmo era um depoimento testemunhal. Voltava carregado de folhetos (...) jamais citados nas histórias registradoras das atividades literárias do

Brasil. (...) E verifiquei a unidade radicular dessas florestas separadas e orgulhosas em sua independência exterior.” (...) Pela primeira vez, graças ao Sr. Álvaro Lins, um documentário de literatura oral aparece nos quadros da literatura clássica geral. Não sendo possível ignorar a presença dos gêneros, tipos, livros reeditados desde o séc. XV com mercado seguro, homens vivendo como poetas e cantadores, funções desaparecidas na cidade pela subalternidade do *scholar* ante o homem prático que anoiteceu o mundo quando sua unilateralidade revoltante assume diretrizes de programa administrativo, este livro coloca (...) um material vivo, atual e poderoso, insusceptível de ser negado (...) com todos os poderes do tempo, nascimento, resistência, e contemporaneidade para considerar-se proclamado em sua legitimidade indiscutida ao lado da outra literatura(...) (CASCUDO, 1978: 17)

A oposição que já se anunciava entre o intelectual provinciano que vivencia e testemunha a cultura antiga, poderosa, viva e resistente , através do convívio com as gentes, por um lado, e o *scholar* que, por outro lado, subalternizado ao homem prático, ajuda a afastar das metrópoles os cantadores e contadores, coloca-se neste trecho de forma contundente. A oposição interna, que se revela nesta passagem, entre o saber erudito que adquiriu nos livros e aquele que adquiriu nos cursos naturais de literatura oral, do qual é retransmissor e testemunha, o autor declara estar sendo possível superá-la com este livro que, recolhendo material de antologias e estudos publicados desde 1939, preparou para figurar pelas mãos de Álvaro Lins como tomo de uma *História da literatura brasileira*. Através de leituras que indicavam elementos de comparação, o autor anuncia ter podido verificar “a unidade radicular das florestas separadas da literatura clássica e da popular”. Esta forma comparativa de pesquisar e o

posicionamento firme do autor nesta *Literatura Oral*, em sua 2ª ed. chamada de *Literatura oral no Brasil*, surge muito mais definida aqui que nas antologias anteriores, de certa forma concluindo uma perquirição particular. Permeará o raciocínio de Cascudo sobre cultura popular por toda década e mais amadurecidamente daí por diante.

As ironias para com as discussões teóricas, que também poderiam ser interpretadas como defesas quanto à fragilidade e incertezas neste plano, maquiadas de segurança e superioridade com que dizia não se importar com elas, diminuem consideravelmente, no que toca a sua produção folclórica, a partir de *Literatura Oral*.

Sua produção como etnógrafo, que se afirma nesta década e soma livros bem interessantes¹⁰³ até o fim da vida de Cascudo, traz tons mais tensos em relação a questões metodológicas mas que não estão na alçada deste trabalho examinar. Suspeito que uma vez firmado um respeito de “mestre” no campo do folclore, Cascudo tenha vivido outras disputas no campo da etnografia. Como atestam sua biografia *Ontem* (*imaginações* de um professor de província) e *Civilização e Cultura*, um de suas últimas publicações na área (1973)¹⁰⁴, o seu enfrentamento com questões teóricas foi talvez mais pesado e longo por conta do cargo de prof. de Etnografia e de Direito internacional que exerceu durante anos na UFRGN.

¹⁰³ Livros que hoje poderiam ser reconhecidos como sendo de micro-história, como surpreende-se a Profa. de história Margarida de Souza Neves declarando dificuldades em considerá-los no conjunto comum à sua época (NEVES, 2003: 9): “Uma vez que não cabem antecipações em História, como sabemos, que tipo de historiador brasileiro publicaria, há três décadas, um livro como *História de nossos gestos*? Em que linhagem historiográfica inserir livros como História da alimentação no Brasil, um precioso estudo dos hábitos alimentares brasileiros que, se por um lado paga tributo à historiografia do momento em que foi escrito ao tomar como pauta o mito das três raças formadoras do povo Brasileiro para, a partir daí, empreender uma análise que busca, no que comemos, a expressão de nossa historicidade? (...)”

¹⁰⁴ Este livro, que traz um o mais incisivo prefácio de Cascudo contra fronteiras disciplinares, apresenta um tumultuado intervalo entre o ano em que foi concluído, 1962, e o que foi publicado, 1973. Os originais do livro desapareceram. Em 1968, o livro reapareceu com partes amassadas, rasuradas e faltando. Cascudo, desgostoso, demorou-se a revê-lo, quase desistindo de sua publicação pela José Olympio.

Na década de 60, a grande novidade do “provinciano incurável” é que ele viaja! E para longe, viagem de pesquisa até a África, em 1963. De volta publica dois livros. *A cozinha africana no Brasil* (1964) e *Made in África* (1965).

Sobre as pesquisas do último livro que escreveu ainda na África, Cascudo observa:

Made in África(...) constitui elaboração obstinada de material brasileiro e local, demonstrando influências recíprocas, prolongamentos, interdependências, Contemporaneidade motivadora nos dois lados do Atlântico ou do Índico.

O meu longo e total contato com o povo brasileiro, na investigação de sua cultura, capacitava-me

Para ver e ouvir sudaneses e bantos em sua pátria, como privara com seus descendentes na minha. (...) O assunto dessas investigações será um processo autenticador de elementos africanos que permanecem no Brasil e motivos brasileiros que vivem n’África, modificados, ampliados, assimilados mas ainda identificáveis e autênticos.(...) Os motivos pesquisados tinham a dupla nacionalidade sentimental. Vendo-os em nossa terra, reconhecidos, identificados nas raízes imóveis, é possível o grito gaiato de Luanda – *Tala on n’bundo!* Olha o negro! (*Made in África*, 1964)

O assunto das investigações de *Made in África* resultam de um processo “autenticador” de elementos aparentemente separados por distâncias intransponíveis. Lá, Cascudo observa o quanto o longínquo pode ser culturalmente familiar, coisa que sempre suspeitara. Este processo parece ser o mesmo que desde os primeiros livros de Cascudo sobre Literatura oral o autor procura para tornar reconhecíveis a seus leitores, estabelecendo mais e mais pontes entre o erudito e o popular. Cascudo não se cansa de exemplificar que um contém o

outro nos processos que movem a literatura e as demais manifestações cotidianas “normais” do povo.

Depois da viagem à África, Cascudo volta-se para as comemorações de 50 anos de trabalho intelectual e seu septuagésimo aniversário em 1968, quando inicia um longo processo de revisão de si mesmo e de sua trajetória em quatro livros autobiográficos – seguidamente *O tempo e eu* (1968), *Pequeno manual de um doente aprendiz* (1969), *Na ronda do tempo* (1971) e *Ontem* (imaginações de um professor de província), em que reflete sobre a família, os amigos, os alunos, a vida na província e nela o seu tempo distribuído relativamente a todos estes convívios. Deste período, é o volume *Folclore no Brasil* (1967), em que Cascudo volta a identificar a manifestação folclórica como aquela que traduz a “atualidade do Milênio” Sobre a universalidade do folclore, patrimônio “milénar e contemporâneo”, surpreende avaliando:

Dispensável é qualquer discussão sobre a permanência do folclore no tempo e no espaço. Haverá um folclore dos astronautas como há um folclore dos *chaffeurs* de automóveis e pilotos de aviões. Inútil será pensar que o desenvolvimento industrial matará o folclore. Fará nascer outro (...) Essencial é deduzir que o folclore é uma cultura mantida pela mentalidade do homem e não determinada pelo manejado. O material é que será manejado, elevando-se a motivo criador. Para que desapareça é preciso que sucumba a própria função. (CASCUDO, 1967: 9-10)

Duas páginas após ter modernizado sua concepção de folclore ao ponto de admitir a existência de um folclore de astronautas, Cascudo ratifica suas velhas posições da década de 40, quando “a Sociedade Brasileira do Folclore fixou as características do conto, *estória*,

como tive a inicial coragem de usar em 1942 (...): a) Antigüidade, b) Anonimato, c) Divulgação, d) Persistência.” (CASCUDO, 1967: 12) Na visão do autor, olhando-se para o futuro ou para o passado encontrar-se-á sempre, em qualquer sociedade, a necessidade do folclore. O cultivo deste saber que se populariza, cotidiano e útil, frente a um saber outro (sacralizado) para iniciados, é detectável em qualquer sociedade, seja ela primitiva ou tecnológica. Não exige especialistas para ser percebido. Os próprios membros de qualquer sociedade o detectam. Assim antes de o homem branco classificar a literatura oral indígena como folclórica, qualquer membro destas sociedades tribais seria capaz de discernir manifestações iniciáticas de manifestações folclóricas.

Seu último, pequeno livro de folclore foi publicado em 1971. Neves, que fez a resenha deste livro para o *Dicionário crítico de Câmara Cascudo*, observa que sua estrutura o torna “composto a modo de uma sinfonia.”, com seus ensaios precedidos por uma *abertura*, breve mas significativa que daria o tema principal depois retomado com variações pelos seus oito ensaios como “oito movimentos” (NEVES, 2003:28). A sonora abertura escreve-se serena, assumindo mais uma vez o velho e total envolvimento do autor com os fundamentos da memória coletiva que remexe - não como turista fazendo notações curiosas, mas como um de seus membros íntimos:

A memória é a Imaginação no Povo, mantida pela Tradição, movimentando as culturas, convergidas para o Uso, através do Tempo. Essas Culturas constituem quase a Civilização nos grupos humanos. Mas existe um patrimônio de observações que se tornaram Normas. Normas fixadas no Costume, interpretando a Mentalidade popular. (...) Não lhe sentimos a poderosa e onímoda influência como não percebemos a pressão atmosférica em função normal. Nem provocam atenção porque vivem no habitualismo quotidiano.

Aqui reúno algumas investigações na Ciência do povo Brasileiro. Ciência no plano da concordância e da compreensão geral. Constituem bases inamovíveis para o Julgamento anônimo, para a apreciação do fato social e econômico. Fundamentos na Memória, a “Memória coletiva” de Halbwachs. Falará o brasileiro dos sertões, cidades-velhas e praias, (...) Não me foi possível maior extensão porque trabalho sozinho. Houve, entretanto a vantagem do conhecimento direto em que a reminiscência se defende do Olvido. A maioria do registro não resultou de cousas olhadas para a notação curiosa, espécie de turismo em *Wonderland*, mas vistas, vividas na adolescência sertaneja e maturidade urbana. Não bibliotecas, mas convivência. (...) (CASCUDO, 1971: 9 –10)

Mais prefácios para obras novas Cascudo pudesse escrever, mais lapidares talvez ficassem seus textos.¹⁰⁵ Este porém, telegrafando por maiúsculas as palavras essenciais a seu vocabulário e pensamento da vida inteira, as coloca em círculo, em volta da idéia central de Memória. Todos os termos maiusculados: Imaginação, Povo, Tradição , Uso, Tempo, Normas, Costumes, Mentalidade, Ciência e Julgamento conectam-se à Memória para existir. À “Memória Coletiva” , aquela descrita por Halbwachs,¹⁰⁶ que indica não ser possível uma reminiscência vagando solta, sem referência no presente – ou inteiramente dissociada do “habitualismo cotidiano” de que nos fala Cascudo.

¹⁰⁵ No cotejo desta introdução e seu poder de síntese com os primeiros prefácios da obra de Cascudo, lembro de um famoso touro, o de Picasso que, redesenhado 11 vezes, reduziu-se de uma complexo de linhas e efeitos de sombras anatômicas a uma dizia de traços e duas minúsculas bolinhas, uma para representação do cérebro outra para o laço de sua vara.

¹⁰⁶ Halbwachs em *Quadros sociais da memória* (1925) e *A memória coletiva* (1950), trata a memória como uma característica humana de enquadramento fundamentalmente coletivo e social.

Coisas vistas, vividas e não apenas olhadas são a matéria de seu registro. Talvez o mestre ou revisor tenha se esquecido de também maiuscular a palavra convivência, tão referida por Cascudo e também por Halbwachs na constituição da memória coletiva.¹⁰⁷

Mais importante do que ter de encarar o desafio proposto por Mário de Andrade, mergulhando por anos de preparo, em teses e mais teses, livros e mais livros sobre folclore, alguns anotados e publicados enquanto preparava os seus, terá sido talvez para Cascudo ver a palavra convivência em todos seus prefácios reimpressa. Convivência de autor com outros autores, certamente métodos, teorias a serem citadas ou recitadas - muitas vezes com ironia. Com os folcloristas estrangeiros *difusionistas* e os nacionais nacionalistas, alguns, aqui e ali citados. Sobretudo, terá sido mais importante para a memória deste autor escrever a palavra convivência relacionada “antes dos livros”, às bás contadadeiras, mães-pretas, sherazadas das dez mil noites, aos cantadores, jangadeiros, pescadores, todo um universo que normalmente perpassa anônimo ou coletivo os livros dos folcloristas, mas que, nos de Cascudo, é citado nominalmente. Os perfis biográficos de cada um dos conhecidos, dos colaboradores populares, o seu nome, o lugar de onde vieram – lugares ligados à bagagem cultural que trouxeram, que, não necessariamente, coincidem com os lugares em que nasceram, como no critério escolhido em *Contos tradicionais do Brasil* – todos estes cuidados, revelam mais do que convivência habitual, revelam afeto. Um afeto imenso e fidelíssimo que se pode perceber na diferença de tom empregado quando cita estes colaboradores e outros folcloristas e na constância com que os cita deste maneira.

¹⁰⁷ Halbwachs situa a memória mais tenra como necessariamente derivada do convívio humano e de nossa “necessidade de comunidade afetiva”. (HALBWACHS, 1990).

Se o presente item deste trabalho procurou levantar o processo de inserção e fixação do nome de Cascudo como autor especialista em folclore, em relação à sua trajetória e a de outros autores com quem se relacionou, o próximo procurará dissertar sobre a sua memória de narrador, construída entre narradores/contadores de sua infância, convívio adulto e no diálogo que escritores mais jovens tem estabelecido como que divulgou e escreveu.

3.2 – Um narrador entre narradores

O narrador pertence ao texto, fora dele não existe.

Nelly Novaes Coelho

A narrativa é por assim dizer uma forma artesanal de comunicação. Sua intenção não é transmitir a substância pura do conteúdo (...) Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para em seguida, retirá-la dele próprio.

Walter Benjamin.

Em seu ensaio sobre o narrador, estudando a narrativa do russo Nicolau Lescov, W. Benjamin (1978) constata que ela conserva características da narrativa tradicional oral e surpreende-se com este fato, pois julga que as condições para que esta forma de narrar aconteça estão rapidamente desaparecendo na modernidade. Avalia que uma das razões para isto se dê seja que as experiências vividas, base de histórias relatadas oralmente para um grupo de ouvintes atentos, teriam perdido muito do seu valor. Com as transformações da 1ª guerra, “...uma geração que ainda usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola, encontrou-se sob céu aberto em uma paisagem onde nada continuava como fora antes, (...), campo magnético de correntes devastadoras e explosões sobre o pequenino corpo humano (...)” (BENJAMIN, 1975:64);

Com o advento da imprensa jornalística moderna, todo acontecimento nos é dado “permeado de explicações”, para logo esgotar-se a sua novidade e importância e outro advir. Com o advento do romance, cuja narrativa se dedica a contar a história de “*um* herói, *uma* vida aventureira, *uma* luta” que não vai além da palavra “*Finis*”, aposta à última página”, (*ibid*:75), Benjamin constata que “(...) é como se nos tivessem tirado um poder que parecia inato, a mais segura de todas as coisas seguras, a capacidade de trocarmos pela palavra experiências vividas”. (*ibid*:63)

Ouvimos, lemos sobre os acontecimentos, interessamo-nos por heróis que sabemos de antemão que morrerão, mas “quando se faz ouvir num círculo o desejo de seja narrada uma historietinha qualquer, transparecem, (...) a hesitação e o embaraço.” (p.63)

A velhíssima capacidade de contarmos e ouvirmos histórias tem para Benjamin origem em dois tipos arcaicos de narradores: a dos *marinheiros*, empenhados no comércio em terras

distantes, e os *agricultores* sedentários que permanecem em suas terras tratando de sobreviver, conhecendo e transmitindo suas histórias e tradições.

Nas oficinas de artesãos da Idade Média, a gente sedentária e a vagante puderam cruzar e aumentar o repertório de suas histórias:

“Se agricultores e marinheiros foram os antigos mestres da arte de narrar, os artífices medievais constituíam o conjunto mais destacado desta arte. (...) Na Idade Média ela foi especialmente frutífera, graças a à regulamentação das profissões da época, Nas mesmas oficinas trabalhavam tanto o mestre sedentário quanto o aprendiz vagante (...) Ligava-se aqui a noção de terras estrangeiras, importada pelo antigo vagante, agora mestre, ao conhecimento do passado tão do agrado do indivíduo sedentário.” (BENJAMIN, 1975:64)

Nessas oficinas, o repertório de experiências de ex-marinheiro, ou filhos de marinheiros, materializava-se em histórias, bem como o repertório do ex-agricultor, ou filho de agricultores. Estas histórias, mutuamente contadas, enriqueciam a experiência de vida de cada um, pois ouvir, reter de cor o essencial do que se ouviu e recontar qualquer história é, para Benjamin, assimilar aquela história como sua: “A experiência propicia ao narrador a matéria narrada, quer esta experiência seja própria ou relatada. E por sua vez transforma-se na experiência própria daqueles que ouvem a história.” (*Ibid*: 66)

Tão significativo se tornava para uma pessoa poder contar também a *sua* história, que o narrador muitas vezes, mesmo sem tê-la vivenciado, se colocava como se dela tivesse participado como ator ou testemunho daquela história. Para cada versão haveria um mediador, o contador daquela história.

Nos contos provenientes desta tradição, como em *A princesa do Bambuluá*, conto de *encantamento*, como o chamou Cascudo, é comum o narrador indicar textualmente ao final da história o seu testemunho do havido:“(...) Eu estava lá e vi tudo e trouxe um bolão de doce, mas na ladeira do Escorrega escorreguei, caí e quebrou-se tudo...”(CASCUDO, 2000: 41)

Passa a fazer parte da narrativa pelo conteúdo sábio que ela contém, que ele entreviu e que lhe marcou, a ponto de considerar importante reatualizar a experiência do vivido, narrando aquela história a uma platéia de ouvidos reunidos e olhos atentos, tanto durante as lides do trabalho fora de casa, quanto nas tarefas do lar, em volta da lareira. No ambiente de casa, contava mais quem tinha maior experiência e repertório - as avós, as amas-de-leite das casas abastadas, as “bás” (que em Portugal são chamadas de “tias”), num espaço que se tornaria o ambiente da contação por excelência.

Os antologistas de contos folclóricos, quando passam a pretender (e conseguem) um estatuto de autores de livros de folclore, quando definem o que é folclore,¹⁰⁸ procedendo à seleção, passando a interferir na moral das histórias e modificando o linguajar, disfarçadamente melhorando-o, o fazem em cima de histórias de camponeses ou esgotando o repertório de histórias de algumas velhas analfabetas de grande memória.

Como foi discutido no 2º capítulo, teria havido vários tipos de antologias, segundo cada época. Em relação aos trabalhos mais antigos, pouco se sabe a respeito dos documentaristas, a não ser que algumas destas antologias, já têm um destinatário definido. *A Hipodexa*, por exemplo, como nos indica Cecília Meirelles já visava à pedagogia da criança. (MEIRELLES, 1979: 27) .

¹⁰⁸ A palavra folk-lore foi criada pelo inglês Thoms e usada pela primeira vez em ...

Das antologias feitas a partir do pré-romantismo europeu, que o historiador Burke considera como frutos de um longo movimento de “descoberta o povo” pelos intelectuais, destacam-se *Os contos de Grimm* (1812) e mais de um século antes, os *Contos de mamãe Gansa*, (1697) de Charles Perrault.

Perrault experimentou recontar as histórias que a babá de seu filho contava em casa, acrescidas de uma lição moral inexistente nas versões de origem que num ato de ousadia dedicou ao filho do Rei Sol.¹⁰⁹ Talvez por pudores de escritor acadêmico, tenha de colocado o nome de seu filho assinando a primeira edição dos oitos *Contos Mamãe Gansa*. Pouco depois resolveu assumir o trabalho como seu, o que resultou num escândalo entre os acadêmicos, estopim para uma polêmica eu ficou conhecida com o interessante nome de “Querela entre antigos e modernos”. Por um lado, Perrault dizia-se no direito de escrever contos do povo em francês, e não só em latim.. Recomendava aos acadêmicos que renovassem sua inspiração na poesia que emanava destas estórias e das canções populares. Os representantes do estilo antigo, querendo preservar o uso do latim e os ideais neo-renascentistas do belo na arte, desafiavam Perrault a escrever ainda sonetos, acusando-o de não mais saber escrever.(COELHO, 1991: 86-82).

A direção apontada por Perrault na polêmica, dando valor às manifestações culturais do povo, ainda que alterando a moral de suas estórias pela escrita, fizeram sua fama.

Na esteira do que também pensavam os irmãos Grimm, Benjamim observa que a maior condição de possibilidade de estas histórias passarem a ser contadas por escrito seria a fidelidade ao relato dos narradores “experientes”: “A experiência transmitida é a fonte de que hauriram todos os narradores E, entre os que transcreveram a estórias, sobressaem

¹⁰⁹ “Era a primeira vez que um escritor se apropriava da tradição oral para criar um livro especificamente destinado à criança”(SOUZA, 1988: 26)

aqueles cujas transcrição pouco se destaca dos relatos orais de muitos narradores desconhecidos.” (BENJAMIN, 1975: 64)

A fidelidade para o filólogo Jacob Grimm e para o poeta Wilhem Grimm foi observada essencialmente em relação ao linguajar. Nos prefácios das sucessivas edições de sua antologia¹¹⁰, enfatizavam a metodologia empregada para que pudessem respeitar integralmente a versão popular, vertendo-a fielmente para escrita.

Faziam com que a camponesa Viedhmaennin, sua principal fonte, repetisse à exaustão a mesma história. Comparavam as diferentes versões para registrar as invariâncias. Vertiam com devoção, declarando seu embevecimento com o ato de estar preservando algo puro, poético e autêntico. Fizeram uma antologia que só fez crescer com o tempo o seu volume e o renome de sua autoria. O título em alemão *Kinder- und Hausmärche*¹¹¹ procurava direcionar os contos do povo às crianças.

Deste antologistas precursores do folclorismo posterior, Cascudo parece ter herdado algumas teses que usaria como organizador de textos de literatura oral. Como os Grimm, considerava que um conto para ser folclórico, do saber e da sabedoria do povo, teria que ser em primeiro lugar *anônimo*. Este anonimato estaria para Cascudo e para os demais folcloristas que vieram depois dos alemães, vinculado à *antigüidade*, à *divulgação* e à *persistência* no tempo.

O *anonimato*, a consideração de que o Povo como um todo é o autor, significa para Cascudo, e a maior parte dos folcloristas, que um fato folclórico deve ser necessariamente antigo, a ponto de universalmente todos que assim o conheçam ou vierem a conhecer não se lembrem de seu primeiro autor. É, pois, o *fato* que deve ser amplamente *divulgado*, e deste

¹¹⁰ A única edição dos Contos de Grimm que traz prefácio dos autores é da EDIGRAF, s.d.

¹¹¹ Contos de fadas para crianças e adultos (COELHO, 1991: 141)

modo ser *persistente* no tempo, que faz com que um fato possa ser considerado folclórico. Os adjetivos *popular* e *tradicional*, atribuídos pelos primeiros estudiosos de folclore a um saber definido para ser diferenciado do saber letrado e erudito, significavam em seus estudos a mesma ou muito semelhante coisa. Com o tempo, porém, a apropriação do saber tradicional pelos estudiosos foi adquirindo cores nacionalistas, ajudando na construção da idéia de *gênio nacional*, servindo para separar e discernir culturas. As manifestações universais vertidas diversas línguas foram sendo interpretadas como expressão genuína de cada povo.

Cascudo, em seu prefácio aos *Contos tradicionais do Brasil*, usa indistintamente, à moda antiga, esta adjetivação, ignorando ou não querendo atribuir uso nacionalista à palavra *popular*. Aos contos selecionados para sua antologia preferiu chamá-los de *tradicionais*.

Muitos anos depois, quando escrever alguns verbetes para um *Dicionário de literatura*, (COELHO (org.), 1ª edição, 1962) distinguirá Contos *tradicionais* de Contos *populares*, considerando tradicionais, de modo inverso ao que pensava em 1946, aqueles que tiveram origem autoral a caminho muitas vezes esquecida mas que apesar de populararíssimos e bem antigos, “Nunca foram motivo para uma narrativa, um conto das avós brasileiras ou das tias de Portugal” (CASCUDO, 1987: 217). O Conto popular, na diferenciação feita por Cascudo no ano que escreveu os verbetes para o Dicionário é aquele não prescindiria de figurar em livros para continuar sua trajetória; tradicionais seriam o “popularíssimos mas que não necessariamente não figuram em livros letrados e vice-versa”. (*ibid* : 218)

Resultado maior desta investigação erudita, que interessou a Cascudo por anos,¹¹² sobre a literatura que classificou de “tradicional” no *Dicionário*, é o título *Cinco livros do povo* (1953).

A escritura da literatura de transmissão oral e de origem anônima que Cascudo realiza na sua antologia de contos de 1946, abre possibilidade de um outro público que não o seu originário, conhecê-los e experimentá-los. Cascudo problematiza esta situação desde a dedicatória que faz na *Antologia do folclore brasileiro* (1942) “aos analfabetos geniais” que mesmo sendo os produtores daquele acervo tratado por estudiosos jamais lerão seus livros:

“Aos cantadores e violeiros analfabetos e geniais, às velhas amas contadeiras de histórias maravilhosas fontes perpétuas da literatura oral do Brasil, ofereço, dedico e consagro este livro que jamais hão de ler...” (*ibid*: 15)

Esta visão, algo pessimista, de que analfabetos “jamais irão ler” vem, no pensamento de Cascudo, acompanhada de uma visão dicotômica sobre escola e cultura letrada que o autor debate uma única vez nos prefácios de *Os melhores contos populares de Portugal* (1944). Neste prefácio, afirma que é na escola que aprendemos a discernir a literatura clássica, de grandes autores, valorizada pelos programas escolares, que não tratam de seus vínculos

¹¹² No verbete *Conto tradicional* que escreveu para o Dicionário de literatura (COELHO (org.), 1987: 216-217) Cascudo assinala que quem o despertou para a importância desta problemática diferenciação entre literatura oral popular e literatura tradicional foi o folclorista português Teófilo Braga. A partir da leitura de um artigo seu de jornal, teria começado a investigar livros que, assinados inicialmente, começariam a se folclorizar depois de um certo tempo, sendo esquecidos seu autores. A partir da penetração destes enredos no cancioneiro nordestino, que Cascudo já apontara como um fato *sui generis* em *Vaqueiros e cantadores*, nosso autor inicia suas investigações dos mais conhecidos e velhos *livros do povo*, como mais tarde os batizará, em estudo exclusivamente a eles dedicados. Observa como característica diferencial destes relatos, que classifica, em 1962, de *tradicionais*, o fato de terem sido lidos em alguma instância, por isso, avalia, nunca se encontrarem no repertório das *bás* brasileiras analfabetas ou pelas tias em Portugal. Estas só recontariam os contos *populares*, de origem anônima. Para esta longa discussão, ver principalmente: *Vaqueiros e cantadores*, *Contos Tradicionais do Brasil*, *Literatura Oral no Brasil*, e os verbetes *conto tradicional* e *conto popular* do Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega, (COELHO, org., 1987) e *Cinco livros do povo*, todos de autoria de Cascudo.

originários com a literatura de base oral e popular. Esta, segredada dos currículos, é já velha conhecida das crianças, quando ingressa na escola, pelas brincadeiras com pais, babás outras crianças em situações de intensa fruição afetiva.¹¹³ Cascudo lamenta que não se aproveite este saber já acumulado pela experiência infantil numa vinculação que julga seria possível ser feita e muito rentável pedagogicamente. Esta tematização sobre literatura oral em sua relação com a escola e sua destinação infantil, tão observável na obra de outros folcloristas desde Perrault, ou ainda anterior, é, no entanto, rara em Cascudo. Não há menção nas antologias que organiza de uma possível utilização escolar dos contos ou de que ela constituiria um desejo do autor.

Além das teses básicas para definição do que seria conto folclórico, Cascudo parece ter aproveitado outras lições dos Grimm. A principal delas parece ser a de que o organizador deve, para observar fidelidade máxima à linguagem oral popular, quando passa por escrito sua literatura de contos e canções, seguir um método. Como visto, para os irmãos alemães, o melhor modo de se conseguir fidelidade na transcrição era fazer com que o informante repetisse a narração do mesmo conto o maior número de vezes possível, para que então fosse possível se obter uma versão final, composta de invariâncias.

A idéia de preservação aí contida tem pretensões a uma cientificidade, pois baseia-se numa metodologia. Ao mesmo tempo em que pretende encarecer o objeto que está estudando, preparando-o para ser preservado, aponta para o trabalho criterioso do coletor *especialista*. Segundo os critérios dos Grimm, jamais uma interferência sobre o texto popular como a que procedeu Perrault, seria aceita. Ao mesmo tempo, seus prefácios apontam, como

¹¹³ Francisco Gregório da Silva Filho, contador de histórias, costuma trabalhar sobre esta afetividade que cerca a transmissão do saber tradicional em suas oficinas para gente interessada em reaprender a contar. Seus exercícios envolvem a lembrança destas emoções vividas e depois súbita e duramente afastadas do processo de ensino-aprendizagem como algo inaproveitável, motivo de perturbação à disciplina ou saber a ser apenas considerado em datas comemorativas como o dia do folclore, festas juninas. (GREGÓRIO FILHO, 2002: 136-152)

novidade, para uma atitude de alta consideração para com a sua principal informante, a venerável senhora Viedhmaennin:

Guardava de memória velhas lendas , de memória velhas lendas e costumava dizer que esse Dom não é dado a todos e que há que conservar coerentemente as coisas para as transmitir (...) Se alguém por presunção supuser descuido nos (seus) relatos , negligência na transcrição, ou impossibilidade de guardar-se fielmente engana-se. Deveria ouvir aquela mulher... (GRIMM, s.d; 9) .

Com o passar dos anos, nas inúmeras reedições dos *Contos de Grimm* que pelo mundo até hoje se fazem, usualmente sem prefácios ou maiores explicações sobre a viagem universal dos contos, o nome da informante venerável se esfumaça e o trabalho dos irmãos é o que se realça. Cascudo repete os Grimm, prometendo alguma fidelidade na transcrição dos contos que recolhe em *Contos tradicionais do Brasil*, mas sabe ser impossível reproduzir a “representação personalizadora” das histórias (...) das figuras evocadas”:

A linguagem do narrador foi respeitada noventa por cento. Nenhum vocábulo foi substituído. Apenas não julguei indispensável *grafar muié, prinspo, prinspa, timive, terrive*. Conservei a colaração do vocabulário individual (...) Impossível dar a idéia de movimento, o timbre, a representação personalizadora... (CASCUDO, 2001:14)

A valorização na preservação desta linguagem inclui para Cascudo uma valorização particularizada de cada contador e sua versão. Em *Contos tradicionais do Brasil*, Cascudo aponta o nome a cidade de origem ou aquela em que mais tempo viveu o informante, além de fornecer nas notas o perfil biográfico de cada um. As edições integrais dos *Contos tradicionais do Brasil* trazem, até hoje¹¹⁴, o nome dos contadores-fonte das versões

¹¹⁴ A última é da Global, 2002.

recolhidas por Cascudo e o prefácio do autor, que aponta para sua presença. A presença destes tantos nomes quantos colaboradores participaram da antologia, além do de Cascudo, suscita por vezes explicações dos editores que chamam atenção sobre o fato de os contos serem de origem popular e não de Cascudo. Isto ocorre ainda nas edições mais recentes da Global, que traz em suas edições as notas, prefácios e prefis de gente humilde que Cascudo traçou de modo completo.

É por meio de associações diretas ou indiretas de sua pessoa em relação aos contadores de sua antologia, que Cascudo em diversos de seus livros¹¹⁵ estabelece uma nova proposta de folclorismo e se coloca como um narrador entre narradores. Dá notícias, nas notas, da circunstância de conhecimento pessoal, ou de algum membro de sua família, com os contadores e seus contos¹¹⁶. Revela a delícia de ter tido a possibilidade de ouvir e aprender diretamente na fonte, as versões nordestinas dos contos universais que depois transcreve e estuda. Da experiência de ouvinte, Cascudo passa a subsequente etapa de selecionador criterioso e também contador. Este fato, o de também narrar, o de apresentar-se e a sua família como membros do coletivo de contadores tradicionais, pode ser considerado como uma peculiaridade do trabalho de folclorista empreendido por Cascudo se o compararmos aos demais antologistas de seu tempo e de antes. Em geral, estes especialistas não fornecem dados sobre a fonte das versões que editam, a não ser que venham de antologias de outros autores anteriormente publicadas. Quando se utiliza de versões anteriormente publicadas, Cascudo fornece sempre a fonte bibliográfica completa de onde os retirou. (Note-se que, neste caso, a referência é de ordem intelectual, lembra o trabalho de antologista de outro,

¹¹⁵ Nas antologias de literatura oral, mais explicitamente.

¹¹⁶ Além de seu filho, Fernando Luís, Cascudo aproveita versões de sua mulher Ana da Câmara Cascudo e assina seis contos de Pedro Malazartes na antologia de 1946. Nunca anteriormente usara versões de seus familiares, mas em 1945, assina algumas das Lendas brasileiras que selecionou.

não a experiência de contador. Não fornece, como o faz com os narradores orais, a cidade onde nasceram ou viveram mais tempo os colegas coletores).

Quanto a si mesmo, assina-se como: “Luís da Câmara Cascudo, nordeste do Brasil” embaixo dos seis contos que narra – os de Pedro Malazartes. Esta assinatura, ao mesmo tempo em que aponta para a sua condição, mais ampla que a dos outros contadores listados, de nordestino que viajando ouviu os contos de Pedro Malazartes por toda região, revela uma perspectiva amalgamadora de todas as demais vozes de sua antologia.

Hilário Franco, tratando dos *Contos tradicionais do Brasil* no *Dicionário crítico de Câmara Cascudo* (FRANCO, 2003) considera um falha deste livro, reunido quase que exclusivamente com fontes nordestinas, com material conseguido ali mesmo em Natal, considerar-se uma antologia de pretensões nacionais:

Considerando mais especificamente *Contos tradicionais do Brasil*, o livro merece hoje alguns reparos. Da centena de contos ali reunida, 62 foram-no no Rio Grande do Norte e, possivelmente, muitos outros também. De fato, ele informa a cidade em que seu narrador viveu mais tempo, porém não diz onde a narrativa foi conhecida e registrada pelo folclorista, o que pode contaminar seu conteúdo. Como além dos onze contos da Paraíba, ele transcreve apenas um de Alagoas, outro do Ceará, outro do Piauí e um vagamente identificado como “do nordeste”, tudo indica que deve tê-los ouvido em Natal (...)

Não se pode, portanto, considerar uma amostragem que permita solidamente afirmar, como faz no Prefácio, que “a proporção entre os elementos indígenas africanos e brancos no folclore brasileiro é de 1.3.5.” (p.19). Tampouco, pela mesma razão, é uma seleção de contos que possa ser intitulada, sem ambigüidade “do Brasil”. O problema não é estatístico, e sim de definição. Chama a atenção que se as características do “conto

popular são *antigüidade, anonimato, divulgação e persistência*” , daí serem omissos quanto a nomes, datas, e dados geográficos (p.16) não serem privativos de uma região (p.17), o objeto do livro não são os contos pode, portanto, considerar uma amostragem que permita solidamente afirmar, como faz no tradicionais *do* e sim *no* Brasil (...). (*ibid*: 46-48)

Na verdade, se Cascudo seguisse a mesmo formato da antologia anterior *Lendas brasileiras*, apresentadas de forma numericamente equilibrada entre as cinco regiões do país, aí então, para este crítico caberia dar o título ao documentário de 1946 de Contos tradicionais *do* Brasil. É realmente notável a desproporção numérica entre relatos colhidos no norte, especificamente em Natal e no resto do país. Não há realmente nada nesta amostragem que permita conferir a proporção de 1.3.5. das contribuições indígena, africana e branca ao folclore brasileiro afirmada por Cascudo genericamente.

No mesmo prefácio, Cascudo anuncia para um outro volume – certamente o *Literatura Oral no Brasil*, que já preparava, mas que só sairia em 1952 – um mergulho mais aprofundado na questão das origens e variantes folclóricas:

“Sobre a origem dos contos não ousei adiantar palavra. Nem sua interpretação. Caberá a um volume especial quando, reunidos em maior número, abrangendo variantes, possa o material constituir uma área mais ampla para confronto e dedução.” (CASCUDO, 2001: 13)

Como foi visto no item anterior, Cascudo parece não se ter realmente comprometido com a definição de uma identidade cultural do país frente a outras comunidades culturais. Tende mais a observar as manifestações que se passam *no* Brasil do que tenta defini-las como sendo *do* Brasil.

Afora este interesse de autor, que decide, desta feita, distribuir proporcionalmente os contos em doze seções, estabelecidas em função de “motivos” universais¹¹⁷, Cascudo apresenta um legítimo interesse de narrador nos *Contos tradicionais do Brasil*, sua antologia de 1946.

Para situar dados de sua biografia no coletivo, a comunidade cultural apontada é a *do nordeste*.

Quando Cascudo toma metonimicamente o todo - o Brasil - pela parte - o nordeste - o faz, na verdade, sem nenhuma explicação intelectual. Deixa apenas claro para o leitor, identificando seu nome, o de seus familiares e conhecidos ao nordeste do Brasil, que foi nesta parte do mundo que ele e sua família aprenderam a ouvir e contar aquelas histórias. Deixa ao Cascudo erudito a tarefa de localizar, nas notas, com o máximo de informações conseguidas na literatura crítica sobre folclore, os trajetos feitos nas contínuas viagens destes velhíssimos contos universais.

Realizando sempre estudos comparativos, confrontando usos e hábitos em diversos tempos e latitudes, o emprego da palavra Brasil nos títulos de muitos de seus livros noticia estritamente a realização de uma versão mais próxima, que o autor colhe com familiaridade, para compará-la a outras, das mais diversas distâncias histórico-geográficas. Para compor sua antologia, contou com ajuda dos colaboradores de níveis culturais e idades as mais diversas: “Foram desde a senhora ao ginásiano, da cozinheira à ama analfabeta, da velha mãe de criação ao jardineiro efêmero, com as idades de doze a setenta e cinco anos, Fernando-Luís e Manuel Galdino Pessoa.” (2001: 14)

¹¹⁷ “(...) Minha divisão atende aos motivos, no critério de uma tentativa de sistematização. (...) Os motivos dos contos tradicionais são cinco, oito, dez mil para todo mundo (...) Os contos variam infinitamente mas os fio são os mesmos. As ciência popular vai dispondo-os diferentemente. São incontáveis e com a ilusão da originalidade. O conto mais tradicional, conhecido e querido numa região, mais universal nos seus elementos constitutivos. Um tema restritamente local não se divulga e nem interessa.” (CASCUDO: 2000: 18-20)
As doze seções são:

Em meio a este coletivo está Cascudo referenciado. É o filho da senhora Ana da Câmara Cascudo, esposo de Dahila Freire Câmara, pai de Fernando-Luís, filho de criação de Luísa Freire, é amigo do velho Antônio Alves e de Francisco Idelfonso (Chico Preto), sobrinho de Maria Severa Torres de Almeida, filho de Francisco Cascudo, conforme vai informando nas notas, em que conta as circunstâncias em que lhe contaram ou por sua vez ouviram os contos os seus colaboradores.

A continuada cadeia de narradores que Cascudo alimenta com sua antologia familiar traz também a contribuição, em bem menor número, de contos anteriormente publicados por outros folcloristas, como Nina Rodrigues, Sílvio Romero, etc. Destes últimos, cuja obra Cascudo leu muito bem, há contribuições frequentes nas notas. O notável toque de originalidade da antologia de Cascudo vai por conta de que, mesmo conhecendo todos os contos por versões e mais versões publicadas por outros folcloristas, tenha em maior número preferido a dos contadores de sua declarada comunidade afetiva – próximos, parentes, regionais, analfabetos, pescadores, amas humildes, todos com histórias a contar de viva voz. Colhe basicamente o que ouviu e também leu, para depois, como estudioso comparar as variações.

Sob qualquer destas manifestações folclóricas, haveria para Cascudo, como que um princípio regente: a continuidade, “*la santa continuidad*” como gostava de evocar - do passado no presente, do Milênio na Atualidade, dado por constantes e encadeadas recitações da memória coletiva. Cascudo sempre se orgulhou de ter conhecido estas recitações pela oportunidade da *convivência*, antes de vir a estudá-las pelos livros.

A privilegiada condição de menino provinciano, que suas biografias e auto- biografias destacam - com diversas incursões e estadias pelo sertão, conhecendo vaqueiros e cantadores nas fazendas de sua família, paralelas à vida e ao convívio em Natal com

pescadores na praia e com empregados e familiares que apreciavam contar e ouvir histórias em casa - explica o tratamento amoroso e merencório que Cascudo sempre dispensou ao falar desta gente que lhe forneceu “o 1º leite intelectual”.

Este amoroso convívio, experimentado também na infância por outros folcloristas que a evocam liricamente, como Sílvio Romero, em passagem aliás longamente citada por Cascudo¹¹⁸, a maioria das vezes não ultrapassa o período da infância recordada. É que poucos folcloristas terão continuado a conviver, como Cascudo, cotidianamente com a gente do povo que ajudou em sua formação. Poucos, talvez nenhum, terá exaltado a importância dessa continuada convivência.

Muitos especializaram-se em pesquisar e escrever livros de folclore em gabinetes – mantendo a distância devida de um cientista diante de seu objeto. Outros, em sua época, optaram por juntar-se a seus pares nos grandes centros, em campanhas e movimentos de reivindicação junto ao governo por espaço institucional e apoio a seus estudos. Cascudo optou, depois de quase formar-se médico no Rio e na Bahia, por ficar definitivamente sendo “professor jagunço” em Natal ao invés de “vencer no Rio”. Em várias ocasiões dirá não a convites feitos para deixar Natal para trabalhar em universidades de centro mais adiantados.¹¹⁹

Entre aulas, incursões ao sertão, crepúsculos diários na praia junto aos pescadores e visitas culturais às casas de respeito, botecos e cultos religiosos clandestinos para pesquisar a

¹¹⁸ Na introdução que faz aos *Cantos e contos populares do Brasil*, obra de Sílvio Romero, que também anota (a partir da 3ª ed., de 1954), Câmara Cascudo cita longamente uma carta do sergipano a João do Rio, cheia de lirismo e nostalgia da infância nordestina e das histórias contadas à noite pelas velhas. Cascudo comenta que o Sílvio Romero folclorista de depois “já estava inteiro ali”. CASCUDO, 1954:)

¹¹⁹ Ver depoimento biográfico, *Um provinciano incurável* (CASCUDO, 1969: 1)

cultura do povo, Cascudo foi escolhendo os temas que desenvolvia em seus numerosos livros escritos de madrugada em sua biblioteca erudita, apelidada de “Babilônia”¹²⁰.

Como já apontado, ez, numa rara ocasião, uma viagem de estudos à África, de onde trouxe alinhavados o *Made in África* e o *Cozinha africana do Brasil*, livros contendo comparação e relação de diversos temas dessas culturas. No mais, sua extensa obra foi toda realizada cotidianamente em sua pequena Natal, de onde ia puxando e reconhecendo como familiares os fios dos mais enovelados enredos, “causos”, “acontecências” e rituais de outros lugares e tempos.

Analisando o provincianismo de Cascudo como “um verdadeiro olhar epistemológico” do qual parte Cascudo para escrever seus livros, Gonçalves assinala que ele se constrói no “cotidiano, corpo e experiência” de Cascudo em Natal e adjacências sertanejas. Afirma que “é possível dizer que ele interpreta a cultura a partir da “província”

Avalia pela análise de alguns prefácios de Cascudo, que o autor de a *Rede de dormir* assinala relevância ao estudo de “elementos humildes e de uso cotidianos (..) valendo iguais ou melhormente aos pontos de referência clássicos e documentais (...) Enfim, valorizar, estudar as coisas que vemos, usamos, construímos, conhecemos e nunca pensamos dignas de nossa atenção e cuidado especial.” (CASCUDO apud GONÇALVES, 1999: 77)

Optando diversas vezes por ficar na província, Cascudo valorizou, para o estudo das coisas cotidianas e dos elementos humildes, o estar vivamente perto delas. Gonçalves diz a respeito que:

sua identidade existencial e intelectual de autor “provinciano”,
tornará possível uma concepção de “cultura” entendida como

¹²⁰ Na porta da casa de Cascudo em Natal, quando ele era vivo, entre algumas placas em sua homenagem, havia uma placa avisando os visitantes sobre a impossibilidade de o mestre receber visitas pela manhã por conta de seu trabalho noturno.

indissociável do corpo. Deste ponto de vista, ele verá na separação entre cultura e corpo, uma traço crucial da modernidade, evidentemente associada à metrópole. (GONÇALVES, 1999: 80)

A manutenção do cotidiano familiar e da passagem existencial de seu corpo pelas experiências vivas de ouvir e contar histórias, pelos rituais de catimbó, pelas festas e cantorias do sertão e depois em África, associando tudo que lê e vê ao reconhecimento de uma cultura local, similar em tudo a outras culturas locais, repetindo ancestrais gestos humanos - Cascudo opta por continuar íntimo de tudo isto.

A outra opção possível teria sido migrar. Mas se aceitasse os cargos que lhe foram oferecidos pelo governo para trabalhar fora de Natal, dificilmente continuaria a participar de rituais de reatualização da memória coletiva como um de seus membros “de dentro”, reconhecido como íntimo por todos os outros partícipes destes rituais. Por toda Natal, reconhecido já como “o velho que sabia de tudo”, o sábio “mestre” gozava de autoridade suficiente para, pela experiência de longa data, julgar se um ritual, um conto, uma cantoria, um poema, estavam sendo realizados de acordo.

Sobre os intelectuais metropolitanos, “cuja cultura estaria separada do corpo”, cuja vivência cotidiana não assumiria senão uma postura de observação distanciada e científica em relação às manifestações da cultura popular, Renato Ortiz, sociólogo sempre interessado em discutir a apropriação da cultura popular pela mediação de intelectuais, declara que há um intenso trabalho à época de Cascudo pela construção de uma Memória nacional. Como mediadores simbólicos entre, por um lado, heterogêneas manifestações de cultura

popular¹²¹, e, por outro, uma demanda do Estado por definir *uma* identidade cultural brasileira, a maioria dos cientistas sociais - entre eles os folcloristas – estariam se movimentando para escolher e definir elementos da cultura popular, mais *verdadeiramente* representativos de uma Memória nacional. Ortiz avalia que a transformação simbólica da realidade social que estes intelectuais operam, “não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares” (ORTIZ, 1994:138). Por meio do mecanismo de reinterpretação que seus intelectuais operam é que o Estado se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura nacional: “O candomblé, o carnaval, os reisados, etc. são, desta forma apropriados pelo discurso do Estado, que passa a considerá-los como manifestação de brasilidade”. (*ibid, ibidem*).

Por esta reinterpretação, as manifestações se descolam de sua esfera particular para “numa construção de segunda ordem, se estruturarem no jogo de interação entre o nacional e o popular”.

Para Ortiz, “(...) a procura de “uma identidade brasileira” ou “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira, como tantos acreditaram e acreditam ser possível,

resulta um falso problema. A questão que se coloca não é a de saber se a identidade ou a memória apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais. A que grupo se vinculam e a que interesse servem? (ORTIZ: 1994: 139)

Quem se proponha a pesquisar qualquer nome da ciência social no Brasil, incluído aí o grupos de folcloristas que se constituiu na época de Cascudo, ou mesmo antes, poderá

¹²¹ Ortiz cita Gramsci quando considera a cultura popular como heterogênea, plural e por isso fragmentariamente disposta. (ORTIZ, 1999: 134)

verificar como a preocupação com identidade , o caráter missionário com que se dispõem a discuti-la e a trabalhar por ela é onipresente. Gonçalves aponta que “Cascudo parece não sofrer da mesma obsessão (...) com a formação nacional.” (GONÇALVES, 1999: 75) Embora editores, críticos, tentem construir uma imagem dele algo próxima de “um importante colaborador na construção de uma identidade nacional” - ao menos no que toca aos seus textos folclóricos - não parece ter sido realmente esta a linha diretriz de produção ou postura intelectual.

Se “no seu pensamento, a nação parece não desempenhar um papel estruturador.” (GONÇALVES, 1999: 75), é lícito perguntar, então, se foi a partir do seu cotidiano em Natal, que Cascudo percebeu como infinitamente rico em possibilidades¹²², que se foi construindo o essencial de sua obra e vida de narrador.

Um cotidiano que lhe ensejou participar, ao vivo, de inúmeros rituais da memória coletiva, lhe permitindo ver no local o universal dos gestos, dos contos, características dos rituais da antiguidade clássica no catimbó nordestino, entre inúmeras outras relações possíveis do passado antiqüíssimo com a atualidade. Destas experiências, sempre em grupo, desta convivência familiar de um pesquisador que todos confiavam ser desde criança um observador para além participante, cujo papel na manutenção daquele grupo e de sua memória seria o de ser seu escritor, Cascudo parece extrair o sentido último de sua obra:

Nunca pensei em deixar minha terra. (...) convivência dos humildes, sábios, analfabetos, sabedores dos segredos do Mar de estrelas, dos morros silenciosos. Assombrações. Mistérios. Jamais abandonei o caminho que leva ao encantamento do

¹²² Para muitos intelectuais de seu tempo e também de outros, ser provinciano era uma condição que desfavorecia à pesquisa, dado dificuldade de acesso aos livros, de reconhecimento institucional, de troca intelectual que se tem em lugares menores.

passado. Pesquisas. Indagações. Confidências que hoje não têm
peço. Percepção medular da contemporaneidade. (...)

Meu povo tem a mesma idade para o interesse e a valorização
afetuosa.

Dois homens quiseram fixar-me fora de Natal; Getúlio Vargas
no Ri de Janeiro e Agamenon Magalhães no Recife. Jamais os
esquecerei, porque nada pedira. Alguém deveria ficar estudando
o material economicamente inútil. Poder informar dos fatos
distantes na hora sugestiva da necessidade. Fiquei com esta
missão. Andei e li o possível no espaço e no tempo.
(CASCUDO, 1998: 2)

Nas dramatizações da vida cotidiana , “ na trama da interação social em que o teatro da
memória coletiva é atualizado” segundo Halbwachs e Goffman, citados e aproximados por
Ortiz (1994: 133), ocorreria

(...) uma estruturação interna que nos possibilita apreendê-la
como sistema estruturado, no qual os atores sociais ocupam
determinadas posições e desempenham determinados papéis.
(...) Os papéis diferenciados de “mãe-de santo”, “filho de
santo”, “ogã”, (por exemplo), definem posições e funções que
permitem o funcionamento do culto e a manutenção da tradição.
Isto implica considerar que a a memória coletiva deve
necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado.
É o grupo que celebra sua revificação, e o mecanismo de
conservação do grupo está estreitamente associado à
preservação da memória. (...) (*ibid*: 133)

Quando Cascudo seleciona uma série de contadores populares para documentar suas
versões de contos provenientes da tradição oral, ele ajuda a acionar o principal mecanismo

de conservação do grupo de contadores em geral, qual seja: o de sua reunião. Tal como configurada no livro de Cascudo, cada narrativa jamais se pode ler isoladamente. Nem seu contador sentir-se sozinho.

Há uma rede de relações que trabalha pela memória guardada de cor ou por escrito destas histórias que Cascudo seleciona e publica. Note-se que a sua seleção é feita a partir de outras seleções: a seleção que cada contador faz quando forma seu repertório de prediletas, as seleções que seus parentes lhe trouxeram das histórias favoritas ou mais interessantes ao livro que ouviam contar da tradição e ainda a seleção de outros autores que em suas publicações escolheram por inúmeros critérios as mais significativas. O fato de um contador decorar a história que repassa, remete à marcante experiência de tê-la ouvido – sempre em reunião - de alguém que também se impressionou anteriormente com ela e por este motivo também a guardou, isto ocorrendo assim por diante, até o 1º mítico contador. Cascudo não dispensa o prazer de também narrar, em meio ao rol de outros narradores, uma seleção de seis aventuras de Pedro Malazartes.

A principal função, no entanto, que os demais narradores-colaboradores de sua antologia esperam que ele exerça, como narrador-documentarista e antologista de um cancionário já anteriormente publicado¹²³, é que registre os contos por escrito e os divulgue. Talvez intuem, como Ortiz sentencia, que “a dispersão dos atores tem consequências drásticas e culmina no esquecimento das expressões culturais.” (ORTIZ,1994: 133)

A atualização da prática de contar, solicitada e atendida pelo grupo de narradores para a composição de seu livro, Cascudo encarnou-a em seu cotidiano de pesquisador-escritor. Circulando em meio a um grupo de pescadores locais, os jangadeiros, compôs livros de etnografia sobre o que deles ouviu e com pesquisas aprofundou de seus relatos. Contou

¹²³ *Vaqueiros e cantadores* foi publicado em 1939.

também a história trágica do suicídio de Josino, levando o término de sua vida a considerações de ordem filosófica. Sobre Luísa Freire, sua empregada Bibi, além de uma antologia com trinta histórias narradas por ela, compôs uma introdução traçando um longo e amoroso perfil biográfico de sua amiga analfabeta, “Sherazada das dez mil noites”, como a classificou todas as mães-pretas no prefácio de *Contos tradicionais do Brasil*. (CASCUDO, 2000:10). Das conversas com António Portel, seu jardineiro português, muitas histórias que este lhe contou, Cascudo aproveitou para enxertar numa antologia com 44 contos portugueses que fez, baseado em trabalho anterior de Teófilo Braga.

As histórias de agrado do povo que lhe foram contadas pessoalmente e o perfil dos contadores, que Cascudo divulgou de modo explicitamente amoroso através de vários dos seus principais livros, tenta correlaciona-los à sua vida remetendo suas origens ao primeiro leite intelectual que ele bebeu das mães pretas e também da sua, branca e depois continuou a buscar sorver de outras gentes. Este alimento inicial, formador de seu primeiro interesse por pesquisar em campo, por reunir notas, recaiu, segundo o próprio Cascudo sobre o cancionero sertanejo que viu de perto na infância e pela vida afora revisitaria.

Esta gente, que o Cascudo velho ainda continuaria a citar nominalmente, o menino e o moço aprendia com a família a receber em casa:

“Na minha casa paterna, no Tirol,.....” ou “A minha casa era uma embaixada do sertão em Natal”

O tipo de *autoridade folclórica* conquistada por Cascudo nesta área terá alguma relação com os perfis biográficos que traçou dos colaboradores de seu livros, com o fato de ter-se envolvido com muitos deles pessoal e afetivamente?

Obras e vidas é o título de uma obra de Geertz cujo subtítulo traz o seguinte tema – “o antropólogo como autor” (GEERTZ, 2002). Foi a partir deste livro que Gonçalves pensou

o provincianismo de Cascudo, como foi visto anteriormente, como base de uma *autoridade etnográfica* que ele teria “por ter sempre estado lá”, junto a seus objetos, escolhidos para pesquisa. Diferentemente dos antropólogos anglo-americanos que a fundavam por terem “estado lá” - por terem tido a experiência do campo - para Gonçalves, Cascudo teria fundado a sua própria autoridade etnográfica “não por filiação a uma determinada teoria, mas sim por usar sua experiência biográfica reconstituída pela memória” (...) Não o “I have been there”, mas algo próximo a “I have always been there.” (GONÇALVES, 1999: 77)

Esta diferenciação, entendendo-a como sendo de grau de intimidade.

O fato de Cascudo *ter sempre estado lá* para compor uma antologia de narrativas tradicionais, narradas por gente viva, sua conhecida e de seu convívio, torna as circunstâncias de sua recolha muito diferentes das de outros antologistas, que *já não estavam mais lá*.

O sergipano Sílvio Romero, por exemplo, das cores vivas dos relatos das histórias, menciona apenas as de sua infância – o resto de sua pesquisa teria vindo de uma tentativa erudita de recolher estudos dispersos e de menor vulto de outros autores brasileiros para criticando e superando seus problemas, tentar sistematizar uma metodologia, em fins do século XIX. Seu trabalho de afirmação do provincianismo deu-se através de disputas e polêmicas em relação a escritores de prestígio na metrópole, não como vivência cotidiana da vida provinciana. A maioria dos antologistas, já na época de Cascudo, teria perdido o hábito de ouvir diretamente a narração dos contos ao vivo e assim participar do ritual coletivo que implica narradores e ouvintes, potenciais narradores daquelas histórias no futuro.

Ter estado sempre lá

Observa Benjamin (1975) que “quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido.(...) Assim é construída a rede que acomoda o Dom de narrar e é desta forma que ela vem se desfazendo hoje em todos os lados, depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos. (BENJAMIN, 1975: 68)

Cascudo, ao contrário, continuaria sempre perto da possibilidade de recontá-las de cor.

Ainda no livro *Obras e vidas*, Geertz indaga sobre a razão de alguns antropólogos conquistarem e manterem uma *autoridade etnográfica* maior do que outros, mesmo quando seus dados são superados por novas pesquisas. Argumenta que há basicamente dois critérios pelos quais um antropólogo – como Levi-Strauss, Ruth Benedict, Malinowski e Evans Pritchard - os exemplos que estuda - sejam considerados “(..) diga-se o que se disser a seu respeito, (...) como “autores” no sentido intransitivo, fundadores de discursividade (..)” (GEERTZ, 2002: 35).

Um dos critérios mais importantes para que se constituísse sua autoridade foi o da presença em campo – o fato de estes autores terem “estado lá” para depois dar o testemunho do que descrevem. Em torno deste critério gira o questionamento de Geertz, no primeiro capítulo, justamente intitulado *Estar lá*. O antropólogo cultural indaga se esta seria a razão mais fundamental na constituição da *autoridade etnográfica* alcançada pelos quatro nomes que estuda. Conclui ser esta uma razão necessária mas não suficiente para que esta autoridade se estabeleça, já que “estar lá” para outros autores que trouxeram também dados de campo, até mais completos ou organizados que os nomes expoentes da disciplina, não teria sido razão suficiente uma para lhes dar o mesmo reconhecimento.

Só o alcançam se conseguem convencer-nos (...) não apenas de que eles “estiveram lá”, mas ainda (como também o fazem, se bem que de modo menos óbvio) de que, se houvéssemos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram.” (*ibid*: 29)

Este convencimento se dá ou não pelo manejo da linguagem em um tipo de texto que “é nervosamente assinado e reassinado” com ênfases do tipo “isto aconteceu comigo” ressurgindo periodicamente. (*ibid*: 25).

Na relação do eu com o outro que a antropologia implica inevitavelmente, muitos antropólogos, compreendem o relato da pesquisa como um problema essencialmente epistemológico, “parece mais preocupado em saber se engolirá seus objetos de investigação ou se será engolido por eles” (*ibid*:27). Na verdade, o embate central se dá sobre a linguagem a ser usada, segundo Geertz.

Haveria, por um lado uma preocupação científica de não ser suficientemente neutro, por outro, a preocupação humanista de não estar suficientemente engajado: “(No texto antropológico), as preocupações explícitas com a presença do autor tendem, entre outros embaraços, a ficar relegadas aos prefácios, notas ou apêndices”. (*ibid*: 27)

Além de Cascudo constituir sua *autoridade etnográfica* de forma *sui generis*, diferente de outros pesquisadores, como bem o apontou Gonçalves, *por ter sempre estado lá*, parece que ao ter que inscrever, como pesquisador de campo, o seu *eu* no texto, não sofreu qualquer embaraço, tendo seu provincianismo sido usado como uma vantagem. A experiência pessoal de Cascudo com pessoas e objetos que de sua pesquisas como etnógrafo ou folclorista, além de prazerosamente colocadas nos prefácios, transborda para o corpo do texto de suas descrições e para as notas. Também como historiador de Natal e no registro de

fatos pertinentes ao Rio Grande do Norte pode-se observar neste envolvimento uma familiaridade colocada sem constrangimento.

Aprofundando a problemática da constituição ambígua da escrita nas ciências sociais, Geertz, considera que, para a maioria dos antropólogos, entrar no texto é tão difícil quanto entrar numa outra cultura. De qualquer forma, de um modo ou de outro, eles têm que fazê-lo e fazem isto. A forma como o fazem, através da criação de um teatro de linguagem que manejam para situar os cenários onde figurarão “o outro” é o que, em última instância, para este autor, nos convenceria ou não a acompanhá-los em sua visão.

As imagens impressivas que o antropólogo consiga passar sobre a realidade do *outro* para que o possamos imaginar, é que dão literariedade ao seu texto – mais do que por uma explicação empírica baseada em dados coletados ficaremos (ou não) marcados por uma impressão do *autor*¹²⁴.

Sobre a possibilidade de haver uma *autoridade folclórica*, constituída pela obra de Cascudo nas mesmas bases da *autoridade etnográfica* que Gonçalves detectou no estar lá provinciano de Cascudo, concluo por sua existência. Olhando seus prefácios, notas, constatamos que sua experiência biográfica foi levada a seu texto especializado de etnólogo, folclorista e também de historiador¹²⁵, sendo que em relação a sua obra de folclorista, isto se dá de uma forma especial.

Mais do que descrever imagens do mundo onde viviam os cantadores de sua infância como o fez no lírico e evocativo prefácio de *Vaqueiros e cantadores*, Cascudo foi sublinhando

¹²⁴ Geertz trabalha a diferenciação de Foucault para autor e função autoria que já foi assinalada anteriormente (3.1). Traz também a diferenciação de Barthes para autor/ escrevente, em que para o primeiro se poderia discernir o domínio de uma *função* (o autor seria aquele que deixa uma obra), enquanto o segundo limita-se ao exercício repetitivo de *atividade* (o escrevente de um texto). (ver FOUCAULT, 1969 e 1996), (BARTHES, 1970: 31- 39) e (GEERTZ, 2002; 31-39)

¹²⁵ A circunstância biográfica provinciana de Cascudo fez com que buscasse, na maioria dos títulos circunscritos nesta categoria, uma história provincial. Ver bibliografia de suas obras em geral, em anexo.

nas antologias seguintes a sua relação direta com os cantadores e contadores que teriam lhe fornecido para além do primeiro leite intelectual, um repertório que o interessou, como contador e pesquisador por toda a vida. Pela vida inteira retornaria a esta relação, de “devoção aos mesmos santos tradicionais (CASCUDO, 1998:1). O retorno a experiência de ouvir histórias, como um contemporâneo ligado ao milênio, é posto por Cascudo diariamente em circulação. Os narradores estão vivos e continuam contando, Cascudo entre eles.

A possibilidade do vir a contar as histórias, por esta reunião e também por seu registros nas antologias, possibilitam esta continuidade.

A tarefa de autor de fazer o registro “para a hora sugestiva da necessidade,” Cascudo concebe-a em prefácios e notas sem nenhum constrangimento em relação aos humildes, analfabetos – como contadores, Cascudo inclusive, todos se igualam. A ironia, as tensões, os seus dilemas vão por conta dos posicionamentos que sente ter de firmar enquanto autor. Postas de modo cortante e breve, de modo a logo poder mudar de assunto, as questões teóricas, via de regra, são tratadas de forma pouco esclarecedora:

“me pareceu lógico...” Percebe-se um desconforto do intelectual em dar muitas explicações e uma pressa do folclorista em ir para direto ao ponto – no caso de *Contos tradicionais do Brasil*, a transcrição da narrativa oral, a fixação das circunstâncias de seu relato, os comentários comparativos.

A especialista em literatura, Eliane Yunes, (2002: 79-87) analisando a narrativa de Câmara Cascudo a partir de uma “interdisciplinariedade *avant la lettre*” que perpassaria toda a sua produção, observa que ela só se tornou possível” pelo manejo seguro e amplo da narrativa que Cascudo operava.

“o instrumento poderoso, que operou no sentido de unir todas as vertentes do conhecimento que construía e de afastar a arrogância prepotente dos que se sentem sábios sendo apenas eruditos, foi o manejo seguro e amplo da narrativa. Pesquisar, relatar, documentar, ensinar e comunicar foram sempre o exercício de contar histórias, prática de um narrador com audiência garantida de um leitor.(...) Cascudo observava os acontecimentos, interrelacionava os dados e descambava para o contador:

“Vi pela televisão o delírio norte-americano recepcionando os astronautas em 1969. velho pesquisador de cousas banais e comuns, constatei que os aplausos aos vencedores da Lua, eram manifestados e retribuídos da mesma forma que se usara na Babilônia. O homem vence o espaço sideral, transplanta vísceras, explora o átomo, mas não foi possível imaginar outra maneira de concordância coletiva e pública, se não agitando os braços e batendo as palmas das mãos. Já não se sabe se sabe por que bate, mas bate.” (CASCUDO *apud* YUNES, 2002: 83)

Muitos outros exemplos semelhantes a este citado por Yunes, poderiam ser destacados de forma a encontrarmos o intelectual-contador em Cascudo. Até mesmo quando mencionava descobertas arqueológicas de outros pesquisadores, punha-se a imaginar o que o outro teria sentido naquela especial ocasião. Cascudo envolvia-se com aquela fruição e “descambava” para o contador, fornecendo-nos ao lado da nota erudita, a alegria de vertê-la para uma sequência aproveitável:

Hernandez-Pacheco encontrou na caverna de Paloma, nas Astúrias, na parte correspondente ao superior madaleniense, um fragmento da costela de um animal pequeno, trabalhado pela mão do homem. Limpando-o, reconheceu um silvo, um instrumento musical, destinado às alegrias interiores da Música ou a atrair pássaros. É o

mais antigo instrumento musical do Mundo. Fizeram-no soar. Depois de doze mil anos de silêncio, a humildade e doce sonoridade se elevou, na pobreza de um desenho melódico, impressionante e recordadora.

Desejo que essas vozes apagadas, em anos e século, na morte, ressoem novamente, evocando a vida que as envolvia no passado.

(CASCUDO, 2001:16)

W. Benjamin aponta para este propósito definido, caráter utilitário, de conselho e aproveitamento da lição da experiência que a narrativa tradicional almejaria. Localizar e citar.

Contadores tradicionais trabalham a qualquer tempo sob esta expectativa exemplar e formadora da velha sabedoria que repassam.

Fanny Abramovich, escritora que assina o posfácio de uma série de contos tradicionais, da editora Scipione, intitulada *Histórias de encantamento*, assinala serem estas as finalidades das histórias:

“Que falam dos sentimentos que são da condição humana, das crises da existência. Das tristezas, dos egoísmos, das tantas carências e ausências... Dos medos, das coragens, das covardias, do ódio, da impotência, da raiva acumulada. E do amor, das paixões enloquecedoras, das seduções e desejos, da sexualidade solta e vivida, do querer ser feliz! Contam das dúvidas e dos destinos. E enfrentam a vida e a morte. E tudo o que é essencial do querer ser gente...

Que contam da curiosidade ávida de conhecer o mundo, de romper com a família, do se afastar para fazer e percorrer a própria vida, (...).

Que contam sobre o enfrentamento das pessoas com o mundo, a significação da riqueza e da pobreza. (...) Afinal, são a voz do povo e por ela se escutam os reclamos das injustiças, os mistérios do que não se entende, as assombrações assustadoras daqueles e daquilo que não foi encarado a tempo. (...)

Histórias que vêm de um faz muito, muito tempo remoto ...Encantando o leitor/ouvinte e esclarecendo – através da voz sábia do povo – sobre tudo o que é essencial para se compreender a vida. (...)” (ABRAMOVICH, 1989: sem indicação de página)

Este posfácio de Abramovich foi escrito como comentário geral para o conjunto de 6 histórias da tradição que, recontadas por dois jovens autores de literatura infantil e juvenil, Ciça Fittipaldi e Ricardo Azevedo, (cada um recontando e ilustrando três delas), compuseram a série *Histórias de Encantamento*, editada pela Scipione na década de 80.

O diálogo destes jovens com a tradição, a escritora situa desta maneira: “recontam de modo alumbrado! Cada um a sua maneira, ilumina um conto ou ponto, sombreando, penumbrando ou clareando uma parte, como sempre fez cada contador...” (ABRAMOVICH, idem)

A experiência de contar histórias, dialogando com todos os contadores que os precederam e almejando leitores para repassa-las, tal como a destacou Abramovich, é a mesma universal e velhíssima experiência que Benjamin também assinalou, mas que constatou estar perdendo valor e por isso desaparecendo, segundo o que foi visto acima.

Sobre esta mesma série de Contos de encantamento, recontada recentemente por Ciça Fittipaldi e Ricardo Azevedo, o também escritor Lino de Albergaria apresenta uma outra possibilidade de leitura. O diálogo estabelecido entre os jovens pós-modernos e a tradição,

para Albergaria, em primeiro lugar, seria uma amorosa homenagem à tradição, e nela, em especial, ao folclorista Câmara Cascudo. Mesmo sem haver citação literal do nome de Cascudo na edição das versões de Ciça e Azevedo, sua obra de folclorista estaria aludida, segundo Albergaria detecta, no nome dado à série *Histórias de encantamento*, uma referência clara aos ‘Contos de Encantamento’, a primeira das doze seções pelas quais Cascudo distribuiu por motivos os cem contos de sua antologia:

‘Câmara Cascudo torna-se não só uma fonte de comparação com os autores contemporâneos, que escrevem especificamente para um público juvenil, como também é referência teórica. Sua classificação dos contos populares norteou os próprios autores que o rescreveram... (ALBERGARIA, 1996: 10)

Albergaria localiza e analisa, em quatro dos seis contos da série, um diálogo direto com as versões divulgadas por Cascudo: *O homem que casou com a sereia* de Ciça Fittipaldi (em diálogo com *O marido da mãe d’água* coletado por Cascudo); *A moça de Bambuluá* de Ricardo Azevedo, em diálogo com *A princesa do Bambuluá*, assim chamado na versão coletada por Cascudo; *Roberto do Diabo*, de Ricardo Azevedo, em diálogo com a versão homônima coletada por Cascudo, *João de Calais* de Ricardo Azevedo e *Mata sete* de Ciça Fittipaldi, também com versões de mesmo título publicadas por Cascudo a partir de 1946.

Neste diálogo amoroso que Albergaria vê estabelecer-se entre os jovens narradores pós-modernos e os narradores tradicionais da Antologia de Cascudo, haveria diferenças profundas a perceber, da ordem da experiência narrativa.

Se narrar para Cascudo era um ato de reatualização da memória coletiva, vivência de um narrador entre narradores, para os mais jovens é inserir-se num série literária de escritores que revisam e modificam literariamente a linguagem oral dos contos, e moralmente seus valores, para fazer sua própria ficção.

Destacam-se ao mesmo tempo que apresentam-se referidos à tradição. Pelos recursos poéticos que utilizam não parecem ter a pretensão de verem os contos que narram reverberarem, recontados de cor por outrem em uma reunião, mas sim de conquistarem leitores. Até a homenagem velada dos jovens escritores da década de 80 feita à tradição, que possivelmente conheceram a partir da leitura da obra de Cascudo, vai a análise deste capítulo. Não que os *Contos tradicionais do Brasil* não tenham sido reeditados com novas tintas ou ilustrações. A penetração desta obra continua na atualidade sendo feita junto ao público infanto-juvenil sob a forma de edições dos contos em belas edições ilustradas de histórias avulsas, normalmente retiradas da mesma seção ‘Contos de encantamento’ a da antologia de Cascudo¹²⁶. Um edição especial, preparada pela Global,¹²⁷ pinçando cinco contos de seções diferentes da antologia de Cascudo, intitulada “Contos tradicionais do Brasil para crianças” foi distribuída no projeto *Literatura em minha casa* para milhares de crianças da escola pública de todo país pelo MEC. (CASCUDO, 2003)

Até estas últimas edições não pode ir a análise deste capítulo porque sobre os jovens leitores - dentre eles alguns futuros amorosos narradores, certamente - ainda nada se pode afirmar, a não ser que existem e que em algum momento alguém pode estar se lembrando de lhes repassar estas histórias, para seu fino aprendizado de “tudo o que é essencial para se compreender a vida”.

Como Cascudo queria, para que o Milênio se encontre perenemente entre nós.

¹²⁶ A editora Global as tem lançados desde 2001, com ilustrações de Claudia Scatmachia, re-edições dos seguintes contos: . A edição mantém o nome do contador popular que forneceu ao versão recolhida por Cascudo para a edição de 1946. A editora comenta este processo de recolha direta na fonte popular posto em prática por Cascudo.

¹²⁷ Esta editora comprou o direito de reedição de toda a obra de Cascudo e desde , tem colocado vários de seus principais títulos de novo no mercado.

Em conclusão

“A morte existe. Os mortos não.”
Luís da Câmara Cascudo

“Me separo da minha dor, dou adeus à minha alegria.
Não há o que lamentar, quando chega o fim do dia.”
Arnaldo Antunes

Este trabalho sobre o folclorista Luís da Câmara Cascudo espera, *indefinidamente em conclusão*, pelo tempo necessário a outras leituras para fluir. Outros olhares que *o olhem e melhorem o meu*.

Câmara Cascudo aqui foi entrevistado como um *guarda-memória*, caracterizado por sua dedicação em guardar e divulgar coisas do passado, e, simultaneamente ser guardado por elas. Como *um amador que se transforma na coisa amada*, fiel mas mutante, me pareceu ser esta a relação amorosa de Cascudo com a memória.

Tomando de empréstimo, antes de escrever, a imagem fixada por Phillipe Lejeune (1997) para o rico neologismo *guarda-memória* - como sendo um arquivo de memórias autobiográficas que se projetam para o futuro como num armário de provisões - fiquei durante meses a fio reestruturando o sumário deste trabalho. Maturava de cor um precioso parágrafo de Cascudo que se encontra em no conhecido perfil autobiográfico intitulado *Um provinciano incurável*, que diz assim: “Dois homens quiseram fixar-me fora de Natal – Getúlio Vargas no Rio de Janeiro e Agamenon Magalhães no Recife. Jamais os esquecerei, porque nada pedira. Alguém deveria ficar estudando o material economicamente inútil. Poder informar dos fatos distantes na hora sugestiva da necessidade. Fiquei com esta missão.” (CASCUDO, 1969)

Este trecho amalgamava várias pistas sobre meu folclorista e suas possíveis relações com a Memória Social. Mostrava um Cascudo orgulhoso dos convites de trabalho do Presidente

da República e do Governador de Pernambuco, do oferecimento que veio sem apelo de sua parte, mas por mérito da obra, e ao qual Cascudo diz “não” porque delineia para si outro projeto: ficar, talvez nenhum grande de seu tempo na província, estudando o socialmente desvalorizado folclore. Este projeto implicava forte identidade anterior que cresceria com seu “não” aos convites de fora. Tal identidade, com o passar dos anos fortemente continuada singularizava Cascudo em relação a seus pares como alguém que ficou e, apesar disto, venceu. Isto é, não precisou “vencer no Rio”, na capital federal para ser reconhecido como autor de importante obra, como os outros folcloristas julgaram ser melhor.

O tom do trecho é dado por uma pseudo-humildade: “...ficar estudando o material economicamente inútil. Para poder informar ...” sobre eles “os fatos distantes” quando chegasse “a hora sugestiva da necessidade.” Humildade de missionário.

Um ensaio curto de Gilberto Velho (1994) que analisa as relações *entre memória, projeto e identidade*, trabalhado no curso Semanário de Pesquisa das professoras Vera Dodebei e Regina Abreu¹²⁸, ajudou sobremaneira a pensar que o *projeto* de vida que Cascudo organizou para sua vida intelectual - que classificava como *uma missão* - incorporava sua *memória*, estabelecia-se através de sua *identidade* com a cultura que poderia vivenciar apenas na *Província* e entre *provincianos*.

Mas o projeto do *guarda-memória* ambicionou estabelecer identidade com outras memórias – assustadoramente parecia querer incorporar todas as memórias. A ressurreição do passado que por diversas vezes declarou pretender fazer através dos diversos escritos de sua poligrafia abrangiam seus projetos como folclorista, como historiador, como etnógrafo.

E mesmo suas colunas diárias em jornal. Nos anos da 2ª guerra, acompanhando os resumos das *Actas Diurnas* que Zila Mamede teve a paciência amorosa de resumir (MAMEDE,

¹²⁸ 2º semestre de 2003, no Mestrado em Memória Social e documento, da UNIRIO.

1970: volume I, parte 2) uma a uma, pode-se verificar que se Cascudo tematizou as agruras humanas daquele conflito que se desenrolava umas duas vezes, foi muito – seus motivos eram sempre buscados em personagens e fatos do passado para suas reflexões diárias.

Este ser de forte relação com a memória de sua infância, sua família, sua cidade, que não se empenhava como seus pares ou com seus pares por tentar características, temas ou problemas para a caracterização de uma memória nacional tão buscada pelos intelectuais de seu tempo afigurava-se-me um *guarda-memória* enigmático. De onde teria vindo o seu modo específico de pensar a memória cultural – de sua província para o mundo, como Goethe descobrindo seu povo e seu local em relação ao universal, ou do Milênio saber universal para a Contemporaneidade de seu canto provinciano? Com quem aprendera Cascudo a fazer livros de folclore, a inserir-se como autor nesta disciplina? Se meu objetivo desde o início sempre foi o de estudar as relações do folclorista com a preservação de fatos na memória, pensei que um capítulo da dissertação deveria se dedicar a como historicamente os estudiosos que só mais tardiamente que a sua prática se chamaram folcloristas criaram um padrão de comportamento, uma metodologia, objetivos de trabalho – desde os primeiros europeus e brasileiros aos contemporâneos de Cascudo. Este capítulo que pensei caberia ser logo o primeiro, mais tarde passou a ser o segundo da dissertação.

O primeiro, dado a necessidade de apresentar Cascudo, numa sumária biografia de sua vida e de sua obra, especialmente a folclórica, começou a ser pensado como algo bem simples que passou a se complexificar quando fui me dando conta da extensão da obra do autor, dos vários títulos significativos que deveria encadear talvez por fases, talvez por preponderância de assuntos em cada década de sua longa vida produtiva. Para dar uma panorâmica da obra que o polígrafo Cascudo produziu, decidi-me por acompanhar como o autor ia se colocando e aos diversos estágios de suas produções nos prefácios de seus livros

para apreender suas constantes e variações de posicionamentos. Encontrei, no que toca aos prefácios da obra folclórica, um Cascudo colocando-se sempre em 1ª pessoa do singular, lírica, cheia de recordações da convivência antiga com a matéria que estudava e com a gente do povo, nomeada e reconhecida através de pequenos perfis biográficos que aparecem em apêndice, notas ou prefácios.

Este processo de convivência com pessoas que sua permanência em Natal permitia ter com intimidade à mão ou ao ouvido para escutar ou narrar alguma história, caso ou poema transbordava dos prefácios para o corpo dos livros e daí para a circulação. Neves, a historiadora mantenedora de um excelente *site*, observa sobre Cascudo que ele seria um autor muito citado, mas pouco lido (NEVES, 2003) Efetivamente, tirando alguns títulos regularmente reeditados de sua obra – como o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, *Os Contos tradicionais do Brasil*, *Geografia dos mitos brasileiros*, *Lendas brasileiras*, poucos outros alcançaram reedição. É pouco numericamente em relação ao total de 160 títulos de sua obra, mas talvez muito, ao menos o suficiente para despertar orgulho entre seus conterrâneos por sua penetração como títulos clássicos dos estudos de folclore no Brasil, tendo alcançado quando de seu lançamento notoriedade internacional.

Tudo isto eu pesava da leitura destes principais livros e de uma coleção numerosa de prefácios que fui conseguindo como quem desejaria completar um álbum em buscas por bibliotecas.

Dentre os temas que entrevia como possíveis de levantar numa apresentação crítica de Cascudo sob o ponto de vista da Memória Social e dos diversos tipos de documento que ela produz, eu destacava então: a) *a presença de um eu lírico* marcado por uma memória profunda do Sertão em sua formação e aprendizado de uma literatura que mais tarde pelo livro Cascudo tentaria conciliar com aquela aprendida a partir da escola. Pareciam importar

na valorização deste aprendizado pelo eu-recordador as pessoas simples, os “analfabetos geniais” que o iniciaram desde a infância, com que manteria sempre convívio e a quem se remeteria em prefácios e reverenciaria como *mestres* pela vida afora; b) *A postura profissional* do autor erudito, responsável pela compilação e anotação quando se mede e se dirige a seus pares em prefácios, introduções, notas, para inscrição e afirmação memorável de seu nome na história dos estudos folclóricos no Brasil; c) *o processo de monumentalização* que o nome de Cascudo, par e passo à confecção de sua obra foi-se tornando conhecido. Teria sido a partir de seus amigos e pares que a memória de seu nome foi crescendo? A partir da fortuna crítica? A partir da propaganda editorial de seus livros e de vários versando sobre sua biografia? A partir da família importante em Natal? A partir de homenagens espontâneas principalmente em Natal? Ou a partir de todos estes fatores?

Estes agentes, além do próprio autor, em entrevistas, cartas e quatro (!) autobiografias também para isto contribuía, pareciam-me todos, responsáveis pela produção da Memória Social de Cascudo. Para apresentar o nome/ renome do autor fornecendo dados básicos de sua vida e obra e ao mesmo tempo tentando focá-lo a partir da Memória Social, veio-me a idéia de apresentá-lo em meio a alguns de seus agentes de memória - biógrafos, amigos, familiares, críticos, editores, o próprio Cascudo autobiográfico - através dos epítetos aplicados ao longo de sua vida, sínteses de aspectos sociais, afetivos e profissionais que o envolvem e chamam. O chamamento ou evocação de Cascudo por meio de epítetos foi perspectivado como uma rede processual de reconhecimentos que ajudam a fixar uma memória social deste autor. Este modo de figuração de Cascudo por repetição e cristalização de comentários, envolve em cada ato de reconhecimento, assim editado e reeditado, um sujeito que procede o reconhecimento – e busca *reconhecimento indireto*,

segundo Todorov, (1996) e o objeto de reconhecimento público – no caso Cascudo, que desta forma observei através desta documentação da Memória Social formada pelo conjunto de epítetos, em cada um de seus contextos de elocução.

O terceiro e último capítulo - imaginado na seqüência do segundo capítulo, de exame de como os folcloristas anteriores a Cascudo teriam “descoberto o povo”, iniciando o registro por escrito de sua cultura oral, de modo a preservar sua memória - foi pensado com a finalidade de acompanhar a formação profissional de Cascudo como folclorista, suas leituras, suas influências mais importantes, os passos mais importantes na carreira até o ano de 1946, quando publica sua antologia de *Contos tradicionais do Brasil*. Este título foi escolhido por diferentes razões que pensei, junto com minha professora-orientadora, poderiam enriquecer mais ainda o debate sobre as diversas relações do autor com a Memória Social vínhamos procurando discernir.

Em primeiro lugar, uma antologia de contos tradicionais de um país é um título clássico na carreira de qualquer folclorista. Para confeccioná-la, Cascudo se amparou em modelos – procurando embasar-se em Sílvio Romero, Teófilo Braga e os Grimm, entre outros, para inscrever seu nome na série de folcloristas que fizeram trabalhos deste porte. Na preparação intelectual de Cascudo, a importância de seus pares contemporâneos na sua formação e no planejamento da obra de folclorista que desde cedo formulou é sempre destacada como decisiva figura de Mário de Andrade. No primeiro item deste último capítulo três levantamos aspectos interessantes desta amizade na identificação de Cascudo como folclorista.

O segundo item procurou observar Cascudo mais sob a ótica de suas singularidades como um autor folclorista que permitiu-se ser também um narrador tradicional; isto é, que

relacionou-se na prática com narradores de contos da Memória Coletiva, participando como eles de experiências ritualísticas de contação ao vivo. Nascendo e decidindo permanecer em uma sociedade cuja memória tradicional circula com frequência reeditada em hábitos, costumes e ritos, Cascudo, de modo singular entre os folcloristas seus contemporâneos, é coadjuvante de um saber todo de experiências feito e transmitido mais por via oral que por escrito; saber e transmissão de saber que na modernidade, afirma Benjamin, andam escassos, praticamente extintos. (BENJAMIN, 1975).

Outra singularidade decorrente do fato de Cascudo ter preferido estar imerso, de forma intensa no mundo e na cultura de vaqueiros, cantadores, pescadores, mestres catimbozeiros, prostitutas é que este mundo e cultura diversos de sua cultura de base escolar pertinente à sua classe social inspirava-lhe conciliações absolutamente inusitadas. Leia-se o trecho:

As meninas de *Maria Boa* (famoso prostíbulo de Natal) têm uma predileção pelo grego, em detrimento do latim. Usam a palavra “gala” e não esperma. Gala é leite em grego.(CASCUDO *apud* FORTUNATO, 1998).

Entre seu conhecimento de base erudita e aqueles que adquiria em suas andanças, Cascudo não via contradições. Como se procurou ver com Eliana Yunes (2002) no item 3.2 deste trabalho, Cascudo resolvia o que poderia ser um briga interna de mundos ou mesmo de fronteiras entre as diversas disciplinas que praticou, “descambando para o contador”, trocando em miúdos em forma de casos, conversando e desfiado sua erudição com a graça de um contador formado desde muito cedo e que jamais deixou de contar.

O que mais se procurou ressaltar neste capítulo foi que o ambiente amistoso que Cascudo cultivou para si entre o povo de Natal e especialmente amoroso e reverente em relação a quem, com maestria, lhe contou os contos, lendas e cantos que foi anotando, selecionando

e compilando – sempre lhes atribuindo nominalmente e não raro lhes traçando um perfil biográfico – não lhe evitaram dúvidas, tensões em relação aos demais folcloristas de seu tempo e suas diferentes opções.

Grande parte dos grandes nomes do folclore no tempo de Cascudo optaram por busca, e para isto se reuniram em grupo – uma maior institucionalização para seus estudos, com mais apoio governamental a suas iniciativas e reivindicações. Com Renato Ortiz (2003), podemos observar que este grupo, diferentemente da opção de Cascudo, escolheu trabalhar pela construção de uma Memória Nacional, baseada na seleção e descrição do que haveria de mais significativo da cultura popular, daquilo que mais autenticamente nos representasse. Descrições essas que, uma vez não reeditadas pela vivência, terminam por cristalizar formas de representação da cultural nacional. Para Ortiz este processo baseia-se num jogo de interesses entre intelectuais e poder.

Por outro lado, os agentes de rituais de memória coletiva incorporaram no cotidiano a vivência dos papéis sociais que lhes são destinados nos rituais. Assim, um filho de um Orixá, umbandista praticante dos rituais, incorporará em sua prática cotidiana este fato e compromisso. Por associação, pode-se avaliar que a prática de ser *um narrador entre narradores* por uma vida inteira terá marcado de forma singular o *guarda-memória* Câmara Cascudo, por qualquer ângulo que se possa compará-lo aos demais folcloristas de seu tempo no Brasil.

Quem lê sua obra, adulto ou até criança, dificilmente deixará de perceberá ou sentir o registro de uma experiência vivida com familiaridade e simpatia e deste modo incorporada em todas as coisas que Cascudo guardou: contos, gestos, figuras humanas, histórias de sua cidade, “causos”, etc. Cascudo, como guarda-memória amador, transforma-se na coisa

amada – não “em virtude do muito imaginar” - como o infeliz Jacob do verso camoniano¹²⁹, nem tampouco em virtude de tê-las passado por escrito, mas sim a meu ver “em virtude do muito conviver” por toda vida amorosamente entre elas. A memória deste convívio que tem sido continuamente processada através de documentos de seu próprio punho ou de quem quer que fale sobre ele foi o tema principal deste trabalho.

.Isto é o que até aqui, a partir das inúmeras veredas abertas pelos professores do interdisciplinar Mestrado em Memória Social e Documento da UNIRIO, no curto espaço de tempo para o exame de um ser de memória tão densa quanto Luís da Câmara Cascudo, pude perceber.

¹²⁹ O verso “Transforma-se o amador na coisa amada, por virtude de muito imaginar” pertence ao soneto de Luís de Camões, *Sete anos de pastor Jacob servia...*

Referências

1. ABRAMOVICH, F. *Causos especiais* (posfácio). In: livros da série Histórias de encantamento, São Paulo: Scipione, 1989-1990.
2. ABREU, R. Entre a nação e alma: quando os mortos são comemorados. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.7, no 14, 1994 –a, p.205-240.
3. ABREU, R. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil.*, Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.
4. ABREU, R. *O enigma de Os sertões*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998.
5. ALBERGARIA, L. de. *Do folhetim à literatura infantil: leitor, memória, identidade*. Belo Horizonte, MG: Editora Lê, 1996.
6. AMARAL, A. *Tradições populares*. São Paulo: Instituto progresso Editorial, 1948.
7. ANDRADE, C. D. Imagem de Cascudo. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998.
8. ANDRADE, M. de . *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara CASCUDO*, L. C. Intr, e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte: Vila Rica, .
9. ANDRADE, M. de . *Vaqueiros e cantadores*. In: _____. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo, 3ª ed.; Martins: Brasília, INL, 1972, p. 191-194.
10. ANDRADE, M. de. *O turista Aprendiz*. Org., int. e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas cidades, 1986.
11. ANDRADE, M. de. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio. In: CAVALCANTI, L. (org.) *Modernistas na repartição*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Minc – IPHAN, 2000.
12. ARANTES, Revista de Museologia. São Paulo, ano 1, n.1, p.12-16, 1989.
13. AZEVEDO, R. *A moça do Bambuluá*. São Paulo: Scipione, 1989.
14. AZEVEDO, R. *Roberto do Diabo*. São Paulo: Scipione, 1989.
14. BARTHES, R. Escritores e escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. São Paulo: 1970.
15. _____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.
16. BENJAMIN, W. . O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lescov. In: _____. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
15. BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
16. BOURDIEU, P. O mercado dos bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, p. 99-154.
17. BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. P. 18

18. BURKE, P. A descoberta do povo. In: _____. *A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 – 1800*, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 31-49.
19. BYINGTON, S. I. *Pentimentos modernistas: as cores do Brasil na correspondência entre Luís da Câmara Cascudo e Mário de Andrade*. s. d., Mimeo.
20. *Caderno Mais!* São Paulo: Folha de São Paulo, 27/12/1998.
21. CANCLINI, N. Patrimônio cultural e a construção do imaginário nacional. In: *Revista do PHAN*, número 23, ano 1994, p. 95-115.
22. CÂMARA C. Um provinciano incurável. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998. Originalmente publicado na revista *Província*, Natal: Fundação José Augusto, 1969.
23. _____. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1953.
24. _____. *Civilização e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio: 1973.
25. _____. *O tempo e eu*, confidências e proposições. Natal: UFRN, 1998.
26. _____. *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
27. _____. *Tradição, ciência do povo*. Pesquisa da cultura popular no Brasil. São Paulo: Editora perspectiva, 1971.
28. _____. *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, 16^a ed., 2001.
29. _____. *Contos tradicionais do Brasil para crianças*. São Paulo: Global, 2003.
30. _____. *Folclore do Brasil* (pesquisa e notas) São Paulo: Fundo de Cultura, 1967.
31. _____. *Antologia do folclore brasileiro*. 5^a ed., São Paulo: Global, 2001-b.
32. _____. *Vaqueiros e cantadores*, Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1984.
33. _____. *Literatura Oral* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/MEC, 1952.
34. _____. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947. (coleção Documentos brasileiros 5)
35. _____. *Trinta histórias brasileiras*. Lisboa: Portucalense editora, 1955.
36. _____. Conto popular (verbetes). In: COELHO, J. do P. *Dicionário de Literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária*, Porto: Figueirinhas, 3^a ed., 1987, 1^o vol.:216 –217.
37. _____. Conto tradicional (verbetes). In: COELHO, J. do P. *Dicionário de Literatura brasileira, portuguesa, galega e estilística literária*, 3 vls. Porto: Figueirinhas, 3^a ed., 1987, 1^o vol.: 218-220.
38. _____. *Seleção de Luís da Câmara Cascudo*. Org. , notas e estudos de Américo Oliveira Costa, Introdução de Paulo Ronái, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1972.

39. _____. *Jangada: uma pesquisa etnográfica*, Rio de Janeiro; Ministério da Educação e Cultura, 1959.
40. _____. Introdução e notas. In ROMERO, S. *Cantos e cantos populares do Brasil*, ils de Santa Rosa, 3^a ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora, 1954, Série documentos brasileiros 1.
41. CAVALCANTI, M. L. *et alii*. Os estudos de folclore no Brasil. In: *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Série encontros e estudos 1, Rio de Janeiro: FUNARTE/ CNFCP, 2000.
42. CHARTIER, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, número 16, 1995, p. 179-192.
43. COELHO, N.N. *Panorama histórico da Literatura Infantil e juvenil*, 4^a ed. São Paulo: Ática, 1991.
44. DARNTON, R. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Gansa In: *O grande massacre dos gatos*, 4^a ed. , Rio de Janeiro: Graal, 2001.
45. FENTRESS, J. e WICKHAM, C, *Memória Social: novas perspectivas sobre o passado*. Trad. De telma Costa, Lisboa: Teorema, s.d.
46. FERNANDES, F. *O folclore em questão*, São Paulo: Hucitec, 1978.
47. FERREIRA, A.B.H. *Novo dicionário da língua portuguesa* , Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
48. FONSECA, M. C. L. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997, p.27-40.
49. FORTUNATO, S. A 22^a lenda. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. On line desde 20 de dezembro de 1998.
50. FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*, Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 15-38
51. FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
52. FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que ce l'auteur?*, Bulletin de la Société Française de Philosophie, Paris, 1969.
53. FITIPALDI, C. *O homem que casou com a sereia*. São Paulo: Scipione, 1989.
54. FREITAS, M. E. P. de. Apresentação . In: ALENCAR, J. de. *O nosso cancioneiro*, CAMPINA-SP: Pontes, 1993.
55. FURTADO, C. S. *A cidade e o letrado: a monumentalização de Câmara Cascudo em Natal*. Relatório de bolsa de Iniciação Científica. Faperj, Departamento de História, PUC-RIO, 2004.
56. GEERTZ, C. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Tradução Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Editora UFRJ: 2002.
57. GICO, V. *Luís da Câmara Cascudo: A trajetória de um pensador*. São Paulo: PUC-RJ, 1998. (Tese de doutoramento em Ciências Sociais)

58. GICO, V. *Luís da Câmara Cascudo: apontamentos para introdução à leitura de seu obra*. <http://www.cabugi.globo.com/rnonline/cultura6> , acessado em 06/09/03.
59. GIDDENS, A. A trajetória do eu. In: _____. *Modernidade e Identidade*, Rio de Janeiro, Zahar, 2002, p. 70 – 103
60. GOLDENBERG, M. O método biográfico. In; *A arte de pesquisar*; pesquisa qualitativa em ciências sociais. 5^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
61. GONÇALVES, T. L. *A gestão do Patrimônio e dos museus na modernidade contemporâneas e as práticas turísticas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ COPPE, Engenharia de Produção, Dissertação de mestrado, 2002.
62. GONÇALVES, J.R.S. Cotidiano, corpo e experiência: reflexões sobre a etnografia de Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: *Revista do PHAN*, número 28, 1999, p. 75-81.
63. GONÇALVES, J. R. S. *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Ministério da Cultura – IPHAN, 2^a ed., 2002.
64. GONÇALVES, J.R.S.. A fome e o paladar. In: _____ e outros, *Seminário de Alimentação e cultura*. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2002 (Série encontros e estudos, 4)
65. GREGOLIN, M. do R.. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha a nossa vã autoria? In: GREGOLIN, M. do Rosário & BARONAS, Roberto (org.). *Análise do discurso: as materialidades do sentido*. S.Carlos, SP: Claraluz, 2001. P. 60-78.
66. GREGÓRIO FILHO, F. Práticas leitoras (de cor..ação): algumas vivências de um contador de histórias. In: YUNES, E. (org.) *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
67. GRIMM, J. e M. Introdução. In: *Contos de Grimm*, São Paulo: Edigraf, s.d.
68. HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
69. HUYSEN, A. *Seduzidos pela memória: arquitetura , monumentos e mídia*, Rio de Janeiro: Aeroplano: 2005.
70. LE GOFF, J. História. In: *Memória-História. Enciclopédia Einaudi*, v. 1 Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997, p. 158-259
71. _____. Passado/presente. In: *Memória –História. Enciclopédia Einaudi*, v. 1 Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997, p. 293-309.
72. _____. Progresso/reação. In: *Memória –História. Enciclopédia Einaudi*, v. 1 Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997, p. 338-369.
73. _____. Antigo/moderno. In: *Memória –História. Enciclopédia Einaudi*, v. 1 Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1997, p. 370 - 391.
74. _____. Documento/monumento. In: _____. *História e memória*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1990.
75. LEJEUNE, P. O Guarda-memória In. *Estudos históricos*; Rio de Janeiro, vol.10, número 19, 1997, p. 111 –119.

76. LEMOS, C.B. *O que é Patrimônio Histórico?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
77. LIMA, D. da C. Câmara Cascudo, um brasileiro feliz. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998.
78. MAMEDE, Z. *Luís da Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual, 1918 –1968*. Natal: Fundação José Augusto, 1970.
79. MEIRELES, C. *Problemas da literatura infantil*, São Paulo: Summus Editorial, 1994)
80. MATOS, C. N. *A poesia popular na república das letras*: Silvio Romero folclorista. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Funarte/ Minc.
81. NEGREIROS, S. Re(vi)vendo Cascudo. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998.
82. NEVES, M. de S. Artes e ofícios de um “Provinciano Incurável”. <http://modernosdescobrimentos.inf.br/desc/cascudo/cascudoroteiros.htm> Acessado em 20 de agosto de 2003. Também publicado na Revista *Projeto História*. Revista do Programa de Pós Graduação em História e do departamento de História da PUC-SP., no 24 Artes de História e outras linguagens. São Paulo: PUC-PUC-SP, Junho de 2002, p. 65 – 86.
83. NEVES, M. de S. Luís da Câmara Cascudo e os “descobrimentos do Brasil”. <http://modernosdescobrimentos.inf.br/desc/cascudo/cascudoparadescobrir.htm> .Acessado em 20 de agosto de 2003
84. NEVES. M. de S. Livros de Câmara Cascudo. Modernos descobridores do Brasil ; “Câmara Cascudo”. disponível em: <http://www.livros2.htmlivros.htm> . Acesso em: 02 de março de 2003.
85. NEVES, M. de S. Tradição, ciência do povo. In: SILVA, M. (Org.) *Dicionário crítico de Luís da Câmara Cascudo*. São Paulo,: Perspectiva, 2003, p. 280-282.
86. NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. Número 10, dezembro/1993, São Paulo: PUC-SP, p. 7-28.
87. ONOFRE JR. M. Mestre Cascudo. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998.
88. ORTIZ, R. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: Programa de estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, PUC-SP: 1985.
89. ORTIZ, R. Estado, cultura popular e identidade nacional. In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 4^a ed., 2003.
90. POMIAN, K. Coleção. In: Memória-história. *Enciclopédia Einaudi*, v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1983.
91. ROMERO, S. *Cantos populares do Brasil*. Introdução e notas de Luís da Câmara Cascudo; ilustrações de Santa Rosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1954.
92. SEREJO, V. Centenário de Luís da Câmara Cascudo. In: Depoimentos sobre Cascudo. <http://www.memoriaviva.com.br/cascudo/inde.htm> Acessado em 27/12/2003. *On line* desde 20 de dezembro de 1998.

93. SEVCENKO, N. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. V. 3.
94. SILVA, M. (org.) *Dicionário crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, FFLCH/USP, 2003.
95. SOUZA, A, L. de. *Contos de fada: Grimm e a literatura oral no Brasil*. Belo horizonte: Editora Lê, 2ª edição, 1998.
96. STAROBINSKI, J. *A invenção da liberdade*, São Paulo: UNESP, 1997.
97. SUTTER, M. Pelas veredas da memória: revisitando velhas palavras. In: YUNES, E. (org.) *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. P. 69- 76.
98. TODOROV, T. O reconhecimento e seus destinos. In: _____. *A vida em comum: ensaios de antropologia geral*. Campinas, SP: Papirus, 1996.
99. VELHO, G. Memória, Identidade e Projeto. In: _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. P.97-105
100. VELHO, G Trajetória individual e campo de possibilidades. _____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.p.31-48.
101. VILHENA, L. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro; 1947 –1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
102. XAVIER, M. *Mitos*, Belo Horizonte: Formato, 1997.
103. YUNES, E. A narrativa em Câmara Cascudo: interdisciplinariedade *avant la lettre*. In: ____ (org.) *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ANEXO - Convite para Festa Junina



Vamcês conhece o Rio Pequeno?

Não? Que pena!

*Pois antão, este intimado prá móde cumparece
no 23 de Junho, vespra de São João prá espia
a coivara de folego grande, com tóra de parmo e
meio e chama prá riba de 6 metro.*

Hai batata docê, cana, môça e outros cereais.

*É mior os sortêro levá corbetô - Os casado
não percisa - O frio come quieto nesta noite.*

*A dereição pró Rio Pequeno, não tem errada.
Em Pedro do Rio quebra prá direita e dispois
prá esquerda e toca em frente toda a vida. Na
encrusiada é bão dá marcha ré a móde evita a vaca,
viciada em dormir ao lado da porteira.*

*Passê a porteira atravece a ponte, e na última
vortinha prá frente chega no terreiro - onde o mu-
tirão tá formado - Sanfona, fogueira, foguete, capilé
e mais qualquer coisa ...*

Fazenda Rio Pequeno, Junho de 1951.

Coroné Pereira e Família