



**VIAGEM AO SÃO SARUÊ: O ENCONTRO ENTRE O MITO MEDIEVAL E A
POESIA POPULAR DO NORDESTE**

**VIAGEM AO SÃO SARUÊ: THE MEETING OF THE MEDIEVAL MYTH AND
THE NORTHEAST POPULAR POETRY**

Geice Peres Nunes¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo estudar o *Fabliau* francês e o folheto *Viagem a São Saruê*, de Manuel Camilo dos Santos, bem como explicitar as nuances da mítica terra da felicidade. A Cocanha foi composta no século XIII e o São Saruê no século XX, em 1956. Quando traçamos esse panorama procuramos evidenciar um encontro entre a literatura medieval e a literatura moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Cocanha, São Saruê, encontro.

ABSTRACT: The present work aims to study the French *Fabliau* and the “folheto” *Viagem a São Saruê*, by Manuel Camilo dos Santos, as well as the aspects of the mythical land of felicity. Cocanha was composed in 13th century and the São Saruê in the 20th century, in 1956. Tracing this panorama, we look for to evidence the meeting between the medieval and the modern literature.

KEYWORDS: Cocanha, São Saruê, meeting.

As heranças da literatura medieval européia, tanto oral quanto impressa, tanto culta quanto popular, estão enraizadas na literatura popular do nordeste do Brasil. Essa aproximação se deu de fato no período colonial, nas constantes invasões francesas, holandesas, portuguesas e espanholas no território brasileiro, que, certamente, carregaram consigo versos e narrativas memorizadas ou na forma de livros e folhetos. Desse modo, elementos da cultura européia, passaram do registro oral ao escrito, sendo assimilados como tradicionais, circularam na colônia, permanecendo vivos através dos tempos e servindo de inspiração e de modelo narrativo para a sociedade que aqui se consolidava.

Com vistas nesses aspectos, desenvolvemos uma análise que adota como *corpus* o *Fabliau* francês, cujos versos tematizam o país da Cocanha, um mito medieval que ilustra a existência de uma terra de fartura, de abundância, de deleite constante e de juventude; uma espécie de paraíso terrestre sem uma localização precisa. Esse mito consolida-se, na análise

¹ Geice Peres Nunes; geicepn@hotmail.com



que empreendemos, como o mediador entre a versão medieval e a versão nordestina intitulada *Viagem a São Saruê*, de autoria de Manuel Camilo dos Santos, publicada em forma de folheto de cordel na cidade de Campina Grande, em 1956.

1. O paraíso da Cocanha: do medieval ao moderno

Peter Burke (2010, p. 259) define a Cocanha como uma visão da vida tal qual um longo Carnaval, e o Carnaval, por sua vez, como uma Cocanha passageira, com o mesmo destaque sobre a comida e as inversões. Sendo assim, o país da Cocanha firma-se como um espaço de deleite constante, que se dá de forma visual, alimentar e corporal. A festa do Carnaval era realizada por todas as camadas da população, caracterizada pela inversão das classes sociais, representadas pelas vestes e pelos atos dos participantes. Os sujeitos das camadas mais baixas vestiam-se como clérigos, nobres, príncipes e reis, sendo coroados durante a festa e destronados ao seu término. Os nobres, por sua vez, vestiam-se de andarilhos, com roupas simples e agiam como tal. Toda a ordem era subvertida e a falta de leis imperava durante o curto período. Assim, o ato de comer além da conta, a licenciosidade sexual e as brincadeiras permanentes “institucionalizava-se” como a prática comum nesse período (BURKE, 2010, p. 18; BAKHTIN, 2008, p. 10).

É com base em tal ideia que podemos associar a Cocanha ao Carnaval, sobretudo nas suas versões européias. No caso do *Fabliau* francês, datado do século XIII, que utilizamos como *corpus*, a expressão de gozo permanente dos indivíduos que são conduzidos ao mítico país reforça a proximidade com os ritos do carnaval. No entanto, caracteriza-se como a experiência individual de um sujeito “privilegiado” que visita a terra da abundância, conforme visualizamos nos versos que compõem o *fabliau*: “Ao apóstolo de Roma,/ fui pedir penitência,/ ele me enviou a uma terra/ onde eu vi muitas maravilhas” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.22). Os versos expõem a visão do mundo própria de um



sujeito que socialmente é conduzido a sentir-se um pecador, julgado por um cristianismo tirânico, que vê no homem o fruto do pecado e um disseminador de práticas imorais, portanto, como um constante transgressor das leis divinas. Na voz do sujeito lírico, visualizamos a postura do homem em busca da redenção de seus pecados, entretanto, o sujeito que se prostra em busca de penitência, é enviado a um espaço inimaginado. A terra é nomeada e definida pelo sujeito lírico: “O nome do país é Cocanha;/ lá, quem mais dorme mais ganha” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.22). Com tal caracterização, percebemos a inversão própria do carnaval como traço definidor de um ambiente cujo sono, metaforizando o ócio, é uma atividade gratificante. Portanto, fica claro que ao ser enviado para um lugar com tais predicados, em vez de punição, o sujeito recebe uma graça.

A descrição espacial menciona a abundância da terra, onde a bebida simbolicamente sagrada se faz presente em forma de rio: “Corre um riacho de vinho./ As canecas aproximam-se dali por si sós,/ assim como os copos/ e as taças de ouro e prata” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.24). Nessa imagem, percebemos a natureza generosa da Cocanha, lugar onde o vinho corre pronto, onde não é necessário nenhum cansaço físico do homem a fim satisfazer a sua vontade. Da mesma forma, o alimento está em toda a parte e “basta pegar a seu bel-prazer” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 24). Essa fartura parece tornar os habitantes menos gananciosos, pois tudo é dado de forma gratuita, e estes explicitam apenas o gosto de desfrutar daquilo que lhes é oferecido. Isso induz a um comportamento díspar em relação às sociedades medievais: “Sem pagar sequer uma moeda/ as pessoas lá não são vis,/ são pelo contrário virtuosas e corteses” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.25).

O gozo e o clima festivo é uma constante no país da Cocanha. A existência das comemorações quadruplicadas reforça a postura alegre do povo que lá habita, reforçando a ausência de trabalho e o bem-estar constante: “Quatro páscoas tem o ano,/ e quatro festas de São João./ Há no ano quatro vindimas,/ feriado e domingo todo dia” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.25-26). Desse modo, a perenidade da atmosfera de festa é reiterada pela disposição física dos habitantes: “A Fonte da Juventude/ que rejuvenesce as pessoas/ e



traz outros benefícios./ Lá não haverá, bem o sei,/ homem tão velho ou tão encanecido,/ nem mulher tão velha que,/ tendo cãs ou cabelos grisalhos,/ não volte a ter trinta anos de idade, se à fonte puder ir” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.30). Portanto, a disposição para o usufruto dos inúmeros prazeres oferecidos pela Cocanha se dá na forma de um temperamento psicológico, o desejo de vivenciá-la, mas também físico, proporcionado pela juventude permanente.

Com uma geografia que revela tantas maravilhas, “Certamente é muito louco e ingênuo/ quem pôde entrar naquela terra/ e de lá saiu” (FRANCO JUNIOR, 1998, p.30). Por isso, apesar contar com entusiasmo a existência de tal lugar, o sujeito lírico apresenta um tom queixoso por ter conhecido o país da Cocanha e de lá ter saído e não mais encontrado o trajeto de volta.

Quando nos detemos no conteúdo dos versos que torna plástica a geografia da Cocanha, percebemos a proximidade com o relevo do país São Saruê, versão nordestina do mesmo mito. Assim, a interconexão entre ambos se torna evidente e ilustra como as antigas expressões poéticas medievais são retomadas e permanecem quase inalteradas nas manifestações da literatura popular do nordeste. Cavalcanti Proença destaca que, na poesia popular dentro do contexto nordestino, vemos que o artista torna-se mais importante “quanto menos original se mostra, (...) quanto menos rebelde às formas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnica tradicionais reúne” (PROENÇA, 1964, p. 5).

De acordo com Idelette Muzart Fonseca dos Santos (1995, p. 35), “a literatura popular brasileira, oral e escrita, em particular no Nordeste, não é composta dos versos, de relíquias e vestígios, pacientemente recolhidos antes de desaparecer para sempre: é uma poesia viva e atual”. Nessas circunstâncias, está inserida em um tempo que tem por condição a mudança contínua e constante própria da modernidade. A pesquisadora ainda ressalta que a ampla gama poética recitada, cantada, improvisada ou escrita, traz à luz “a complexidade das relações possíveis entre a voz e a escritura, entre tradição e criação” (SANTOS, 1995, p. 35). Portanto, delinea o terreno em que a literatura medieval e também



a popular nordestina se solidificam, como uma atividade *performática* em que, pautados nas fórmulas existentes, o dinamismo da voz permite as inovações e improvisos tão presentes na poesia do Nordeste.

Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 46) observa o lugar da criação na arte poética e explica as constantes e as novidades nos folhetos de cordel. Para a crítica, ao nos depararmos com os contos populares e os folhetos, atribuímos à tradição oral a ideia de originalidade. Essa atitude, passível de contestação, pode ser assimilada e compreendida se considerarmos que “existem categorias de expressão, situações narrativas que se mantêm (...) sempre prontas a aparecer e que formam uma espécie de virtualidade, que podemos chamar de a grande matriz oral”. Tal matriz tem origem em uma “ancestralidade de enredos, de situações, que se perdem nos tempos e que, diante de nós, em dado momento, como por um milagre, se articulam de repente”. Nesse processo, a literatura popular, permanece viva e delineada por uma oralidade mista ou de uma matriz impressa.

Ao se referir ao contexto carolíngio retomado pela literatura popular, Jerusa Pires Ferreira destaca aspectos que podem ser transpostos para o contexto que observamos:

Está-se consciente da precariedade de distinções já tão colocadas entre a literatura popular e culta, como é o caso de outras formas de expressão artística, vendo-se sempre aberta a possibilidade de uma se transformar em outra, sucessivamente. Tem-se, além disso a percepção de estar diante de texto-letra, que se oferece como resultado de um complexo percurso sociocultural, equilibrando-se entre os andamentos de vai e vem do culto ao popular e vice-versa, em alternâncias (FERREIRA, 1993, p. 11-12).

Com tal afirmação, a autora enfatiza um ponto importante para a análise comparativa entre as diferentes versões de um mesmo tema: o trânsito entre o popular e o letrado, além do percurso que a utilização dos temas permite esboçar. O mito da Cocanha converte-se em um exemplo desse processo, pois mesmo expresso em diversas línguas, em



diferentes contextos históricos e geográficos, mantém na sua essência, o desejo utópico de igualdade social, uma temática sempre atual em qualquer sociedade em que as dicotomias estejam presentes.

Ferreira (1993, p. 15-16) explica a retomada de temas tradicionais pela literatura popular como fruto de “uma complexa teia desde a obra que se reconta, da produção do texto à sua ‘reconnaissance’ à coadjuvância de várias realizações até a decantação do apontado imaginário sertanejo, e daí para as criações que se originaram e ainda se originam”. Assim, a partir dessa aproximação, ressaltamos as técnicas inovadoras da poética popular em relação às normas tradicionais ao mesmo tempo em que evidenciamos os motivos que possibilitam essa permanência.

2. Ares de Cocanha no país São Saruê

Tomando como objeto o folheto popular *Viagem a São Saruê* em contraste com o fabliau francês que versa sobre a Cocanha, é possível ilustrar como os traços medievais estão delineados. O folheto nordestino ilustra a manutenção de um tema medieval bastante difundido na literatura tradicional e popular: o mito do país da Cocanha, cuja representação estética está datada desde o século XIII. Esse lugar mítico criado na Idade Média perpassa várias civilizações até chegar ao nordeste brasileiro no século XX, e mais uma vez é retomado, como de costume, por uma sociedade que carece daquilo que é básico para a existência humana. Estimulada pelo desejo de suprir as suas carências, a terra é construída como um espaço utópico de fartura e de abundância, com rios de leite e montanhas de rapadura, conforme a versão nordestina. Hilário Franco Junior (1998) traça um panorama sobre o mito e explica que a permanência do tema se justifica no fato de a Cocanha ser “um mosaico mítico”, cujo sucesso se pauta na materialização terrestre de “uma terra imaginária, maravilhosa, uma inversão da realidade vivida, um sonho que projeta no futuro



as expectativas do presente” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 10). Sendo assim, consolida o traço carnavalizante que se mantém desde a versão francesa, quando situa em um país fictício a realização de desejos latentes, como a satisfação alimentar e inexistência de classes sociais.

Franco Junior expõe, por outro lado, que em diferentes contextos de produção, o mito foi visto de forma negativa pelo fato de estimular o ócio, a preguiça em tempos de florescimento da economia burguesa, de estimular revoltas populares, os saques, a fim de conquistar a sonhada abundância. Essa atitude subversiva da ordem estimulava o exílio no campo, espaço em que o mito é ambientado em várias expressões, portanto, uma evidência de retrocesso. Um traço substancial nas várias versões é a satisfação física e o bem-estar que o espaço proporciona. Representando a voz de uma camada à margem, que reivindica um estado de igualdade e de prosperidade. Além disso, ao mesmo tempo em que tecem a crítica à exploração pelo trabalho, as narrativas sobre a Cocanha apresentam também o tom burlesco e a capacidade de fazer rir (FRANCO JUNIOR, 1998, p.10), presentificado pelo deleite que invade o visitante ao estar no ambiente.

Os versos populares do folheto demonstram traços recorrentes do país da “Cocanha” na versão nordestina denominada país “São Saruê”. Essa nomenclatura surge como um traço inovador, visto que em outras variantes do mito o nome original é mantido. O espaço é construído com base no maravilhoso, com recursos da imaginação do poeta, o próprio sujeito lírico que “protagoniza” a ação: “DOUTOR mestre pensamento/ Me disse um dia: - você/ Camilo, vá visitar/ O País ‘SÃO SARUÊ’/ Pois é o melhor lugar/ Que neste mundo se vê”. (SANTOS, 1964, p. 555)

É interessante enfatizar que a viagem ao país da fartura mostra originalidade se observamos o meio de transporte utilizado nas várias versões da Cocanha. Em grande parte delas, o percurso até o espaço fictício é feito por estradas ou pelo mar, no entanto, na versão brasileira, a viagem imaginária é feita pela sugestão do “Doutor mestre pensamento”, evidenciando, portanto, uma marca de inovação. A esse respeito, Lawrence



Flores Pereira (2009) enfatiza que, na literatura popular, a “concepção demiúrgica em que o poeta se imagina como um deus ou um gênio flutuante” teve origem no folheto de Manuel Camilo dos Santos, ressaltando a capacidade inovadora do cantador nordestino ao se inspirar na utopia de uma terra de fartura. Leda Tâmega Ribeiro, explica que o voo por meio do pensamento é passível de uma explicação simbólica:

O desejo de livrar-se das peias que o limitam e subjagam, que o mantêm ancorado à terra, e a vontade de integrar a espontaneidade e a liberdade simbolizadas pelo “voo mágico” radicam, assim, na própria essência do ser humano. O voo significa uma ruptura, mas significa também um ato de transcendência, um desejo de superação “pelo alto” da própria condição humana traduzindo uma ruptura ontológica.

Se aplicarmos a simbologia do “voo mágico” ao voo do poeta em direção a “São Saruê”, verificamos que, de fato, trata-se aqui de abolir a condição humana atual de desgraça e miséria, onde a ameaça da Morte é representada pela seca e pela fome. É imperativo para o sertanejo nordestino buscar transcender sua abominável condição. Se não pode livrar-se do seu cotidiano massacrante, tenta fugir dessa realidade através do voo fantástico – tão veloz quanto o pensamento – é uma opção que ninguém lhe pode frustrar (RIBEIRO, 1985, p. 134).

O maravilhoso presente nos versos é corroborado pelas constatações de Jerusa Pires Ferreira, quando a crítica enfatiza que nos poemas de cordel, baseados em diferentes expressões literárias: “há uma espécie de malha do conto maravilhoso conduzindo os esquemas narrativos; comparando-os, passo a passo, veremos que, se estão diretamente ligados, vão se cumprindo em cada um dos textos soluções poéticas diferenciadas” (FERREIRA, 1995, p. 49). Assim, o esquema narrativo parece ser mantido, conduzindo o poeta na seqüência de ações, porém no desfecho vemos o espaço para a inovação, que oferece uma nova solução para um enredo comum.

A respeito da forma adotada na expressão poética, ressaltamos o uso da sextilha heptassilábica como um modelo próprio dos versos populares, uma constante-rítmica



(CASCUDO, s.d., p. 18) na literatura de cordel que se consolida como um traço inovador quando consideramos os gêneros anteriores que deram materialidade ao mito, na forma prosaica e nos versos de variadas metrificações e estrofações.

Observando a composição da obra, vemos que o passeio pelo país “São Saruê” ocorre na primavera, estação que simboliza a fertilidade, a abundância, o período harmônico que sucede o inverno. Tendo como meio de transporte o próprio pensamento, a visão onírica do espaço sugere um voo pela geografia do Saruê e, nesse movimento, vemos as surpresas do sujeito que se depara com a cidade: “Mais adiante uma cidade/ como nunca vi igual /toda coberta de ouro /e forrada de cristal /ali não existe pobre / é tudo rico em geral” (SANTOS, 1964, p.556).

Conforme Leda Tâmega Ribeiro (1985, p. 103-104), na literatura de cordel “a cor local é bastante carregada”, fato que não surpreende quando se trata desse gênero poético. O poeta, assumindo-se como “um porta-voz dos desejos e aspirações do seu público, verseja aquilo que o povo deseja ouvir, rimando os temas eleitos como forma de alegrar, instruir, divertir, de acordo com a função que lhe cabe, mas ainda para expressar a “as dores e as tristezas de sua gente”. Por tal motivo, o mito da idade do ouro apresenta elementos regionais e situações cotidianas da vida da gente sertaneja. O mundo edênico de São Saruê expressa a “ilusão de reverso da realidade de penúria, doença, abandono e morte que fere o homem do Nordeste”. Com base nessa perspectiva, os elementos caracterizadores do paraíso sonhado são a abundância de alimentos e de vestuário e a riqueza em forma de dinheiro ou de metais preciosos”.

Camilo, no papel de sujeito lírico, tece juízos a respeito das classes sociais e define o espaço como opulento, porém de igualdade social, um desejo que se mantém desde as primeiras versões sobre a Cocanha. Tal igualdade parece condicionar o efeito carnavalizante presente na obra, visto que a viagem ao país São Saruê proporciona a concretização da inversão de uma ordem social. O homem pobre goza de fartura, de descanso e de reconhecimento na sociedade, corroborando a “visão da vida como um



longo Carnaval” (BURKE, 2010, p. 259) no espaço cocaniano e, por extensão, o Saruê. Por esses motivos, a imagem do povo é algo que deixa o sujeito maravilhado, pois contrasta com o estereótipo do sertanejo tristonho, calado, de corpo frágil: “Quando avistei o povo/ fiquei de tudo abismado /era um povo alegre e forte /sadio e civilizado /bem tratável e benfazejo / por todos fui abraçado” (SANTOS, 1964, p. 556).

Um fator que se mantém desde o mito da Cocanha até o folheto analisado, trata-se do trabalho como uma atividade dispensável. O alimento provém sem a intercessão do homem, portanto, o cultivo da terra, a fertilização e colheita são desnecessárias, visto que nos trigais nascem pães, assim como nas versões medievais os porcos desfilam assados com facas cravas no corpo, prontos para serem ingeridos. Desse modo, vemos um culto à prosperidade e à “preguiça” constante, mencionado pelo sujeito: “O povo em ‘São Saruê’/ tudo tem felicidade / passa bem, anda decente / não há contrariedade /sem precisar trabalhar / e tem dinheiro à vontade” (SANTOS, 1964, p. 556).

A afirmação de Camilo parece ressaltar o aspecto do trabalho como prática firmadora de classificações dicotômicas como empregado e patrão, rico e pobre, entre outras. Nesse sentido, a inexistência do trabalho, anula as fronteiras entre o possuído e o despossuído, permitindo um nível de igualdade entre os habitantes do São Saruê. Aliado à fartura e ao gozo permanentes, práticas idolatradas pelo homem, como o acúmulo de bens, têm sua importância relativizada e perdem o caráter que a sociedade burguesa e moderna concedeu a elas.

Um traço que surpreende o leitor é a constituição da geografia, um relevo comestível, que induz o homem ao consumo e ao deleite, à saciedade que parece não existir na realidade vivida. No espaço em que o ócio é a prática corrente, o ato de comer torna-se a atividade mais prazerosa para o sujeito e reforça o traço carnavalesco do mito, corroborado pela imagem extasiante da geografia do Saruê: “As pedras em ‘São Saruê’/ são de queijo e rapadura / as cacimbas são café / já coado e com quentura / de tudo assim por diante / existe grande fartura” (SANTOS, 1964, p. 556).



Nesse lugar de deleite permanente, a passagem do tempo é reversível, pois, conforme ilustra o sujeito lírico, “Lá tem um rio chamado/ o banho da mocidade/ onde um velho de cem anos/ tomando banho à vontade/ quando sai fora parece/ ter 20 anos de idade” (SANTOS, 1964, p. 557). Sobre esse aspecto Franco Junior ressalta que o São Saruê, assim como as várias versões do lugar imaginário, não se constitui como uma terra de crianças ou jovens, mas de idosos, remoçados pelo banho no rio da juventude. Assim entendemos que o Saruê parece ser um espaço destinado àqueles que vivenciaram as agruras da vida sertaneja, por consolidar-se uma espécie de eternidade edênica a ser gozada.

Jerusa Pires Ferreira (1995, p. 47) aponta que “os textos impressos que servem de inspiração para os versos dos cordelistas funcionam, não somente como motes, mas também como ‘ponto de apoio’ para cada nova criação ou uma série de poemas que em conjunto formam os ciclos”. No entanto, há espaço para a inovação. Assim, um fator de expressiva mudança em *Viagem a São Saruê* reside na ausência de versos que exaltem a liberdade sexual tipicamente expressa nas variantes do país da Cocanha, como as fontes francesa e inglesa. Na versão brasileira, o deleite se dá de forma visual, quando o cantador “enche os olhos” com as maravilhas da terra, um traço que possivelmente se explique na poética do próprio cordel como gênero, onde há uma divisão temática dos versos, residindo o objeto de estudo no ciclo maravilhoso e o tema do gozo sexual, no ciclo cômico, satírico e picaresco conforme a classificação elaborada por Ariano Suassuna (2007, p. 256).

O lugar da poesia é um dado relevante a ser enfatizado: sabemos que as sociedades em desenvolvimento viram no poeta um ocioso e desvincularam a sua atividade da categoria de trabalho. Porém, o Saruê parece reivindicar a importância da poesia como arte: “Tudo lá é festa e harmonia/ amor, paz, bem-querer, felicidade / descanso, sossego e amizade / prazer, tranqüilidade e alegria / na véspera d’eu sair naquele dia / um discurso poético lá eu fiz / me deram a mandado do juiz / um anel de brilhante e de rubim / no qual um letreiro diz assim: / - feliz é quem visita este país” (SANTOS, 1964, p. 558).



Os versos finais (designação das estrofes na literatura popular do Nordeste) indicam uma mudança, pois de sextilhas passam a décimas heptassilábicas, que também são próprias dessa expressão, utilizadas aqui como marca de encerramento.

Na exposição empreendida, vemos que o novo e o tradicional orbitam no cenário mitológico do Saruê, entrando e saindo dos limites dessa poesia conforme o arbítrio do artista. No entanto, vale lembrar que há uma explicação de cunho sociológico para a releitura da Cocanha, que firma o inegável paralelismo entre a versão medieval e a brasileira: “o contexto arcaizante do Nordeste brasileiro de meados do século XX constituía-se em terreno propício para a reemergência da temática cocaniana, ali introduzida provavelmente no período colonial através de relatos orais dos metropolitanos e dos invasores holandeses e franceses” (FRANCO JUNIOR, 1998, p. 13). Sendo assim, vemos que esse tema difundido no panorama nacional, foi mantido na memória e se solidificou graças às injustiças sociais presentes desde o Brasil colônia, que se acentuaram, privilegiaram certas regiões, deixando outras abandonadas à própria sorte, portanto, confirmando a posição do crítico anteriormente citado. É a partir dessa percepção que Leda Ribeiro ressalta que:

Cultivar a ilusão da idade de ouro reveste na literatura popular do Nordeste um sentido muito mais profundo do que poderia alcançar em qualquer outro tipo de literatura. O povo miserável e esquecido da região tem sido castigado, em suas sucessivas gerações, por toda a sorte de calamidades e provações impostas tanto pelos caprichos de um clima impiedoso, quanto pelo desleixo e insensibilidade dos poderes públicos. (RIBEIRO, 1985, p. 127).

Assim, percebemos a proximidade do mito do país da Cocanha difundido na literatura européia e a sua variante brasileira, composta por Manuel Camilo dos Santos. Há alguns traços inovadores como o nome atribuído ao lugar, a viagem imaginária e a métrica particular do cordel. No entanto, a visão do mundo presente nas versões assegura o fundo



comum e reivindica a necessidade de um espaço de igualdade entre os homens, ainda que utópico.

3. A voz do poeta

Orígenes Lessa, ao entrevistar Manuel Camilo dos Santos em Campina Grande, estado da Paraíba, ilustra quem é esse sujeito e como tomou forma a poesia que o consagrou: “A ‘Viagem’ nasceu de uma frase popular, já ele me disse uma vez: ‘Só em São Saruê, onde o feijão brota sem chovê’. São Saruê é o improvável, o dia de São Nunca, uma besteirinha “que o povo acha graça”... (LESSA, 1984, p. 70). Assim, conforme o relato de Camilo, reproduzido pelo jornalista, percebemos que a presença do mito pode ter permanecido viva por meio de provérbios que, possivelmente reduziram a dimensão dos versos, mas mantiveram o mesmo teor.

Ao ser interpelado pelo jornalista com o elogio a sua obra, Camilo, na sua simplicidade parece duvidar das palavras do “doutor”:

O meu verso é do povo. O que o povo sente, que o povo gosta...
 - Foi aí que nasceu essa maravilha que é a “Viagem a São Saruê”...
 Manuel Camilo me olha desconfiado...
 - Como é? Esse aí? O doutor gostou?
 - Acho uma obra-prima!
 - Tá mangando comigo, companheiro. Um folhetinho-à-toa que eu fiz fácil, fácil...
 - Não é o que diz o povo...
 - Mas é um folhetinho de nada. O senhor precisa é ver o que eu tou escrevendo agora. Esse, sim, é que é de sustança...
 Tira da gaveta as laudas manuscritas. É Grécia pura. Começa a ler, com uma dificuldade comovente.
 - Seu fraco é a Mitologia.
 - Fraco, não. Meu forte. Mitologia, pra mim, é como Geografia: adoro!
 (LESSA, 1984, p. 58 - 59).

Percebemos, assim, que mesmo desconhecendo a fonte primeira do mito, o poeta evidencia a permanência e a importância da visão do mundo utópica dentro do contexto



sertanejo, uma presença viva e inspiradora. A conservação de tal temática parece receber uma explicação apropriada nas palavras de Leda Ribeiro, quando a pesquisadora ressalta que a poesia consolida-se como uma espécie de mediação entre a realidade rasa e a transcendência confortante. Para a autora, “é pela magia da palavra, pela faculdade criadora da linguagem poética que a nossa gente do povo consegue superar sua ‘aterrorizante’ situação, romper as correntes que a prendem a essa realidade adversa, atingindo, assim, um outro plano ontológico. É aqui que a figura do poeta popular ganha toda a sua dimensão” (RIBEIRO, 1985, p.134-135). Do mesmo modo, a autora expõe a poesia como a forma de expressão inerente ao homem capaz de trazer ao mundo “os apelos profundos da imaginação, do mesmo modo que a linguagem natural responde aos apelos da razão” (RIBEIRO, 1985, p. 135).

Pelos aspectos anteriormente referidos, é possível perceber a presença inegável do mito da Cocanha no imaginário do homem sertanejo. Essa conexão mantém o mesmo efeito carnavalizante dos versos medievais no folheto do poeta brasileiro. No entanto, tal carnavalização toma forma para conceder ao sujeito privado de uma realidade confortante, a possibilidade de gozar de uma existência prazerosa no mundo, o inverso daquilo que vivencia. Notamos a criatividade e a postura do poeta balizadas pelos seus valores, ao mesmo tempo em que vemos o antigo e o moderno em perfeita harmonia. De tal maneira, podemos definir a arte poética como uma atividade catártica, que, ao dar forma ao lugar utópico, suspende o sujeito em um espaço confortante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASCUDO, Luis da Câmara. **Vaqueiros e Cantadores**. Porto Alegre: Ediouro, s.d.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora UnB, 2008.



BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cavalaria em Cordel**. São Paulo: HUCITEC, 1993.

_____. Matrizes impressas da oralidade. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. **Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre, Editora da Universidade/ UFRGS, 1995, p. 45-54.

FRANCO JUNIOR, Hilário. **Cocanha: várias faces de uma utopia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LESSA, Orígenes. Primeira Visita a Manuel Camilo. In: _____. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 50-59.

_____. Segunda Visita a Manuel Camilo. In: _____. **A voz dos poetas**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984, p. 61-71.

PEREIRA, Lawrence Flores. Em busca de Canhotinho: estudo sobre um estado de exceção lírica e de errância poética na poesia popular nordestina. In: **Nonada Letras em Revista**, Vol. 1, No 13, 2009.

PROENÇA, M. C. Introdução. In: **Literatura Popular em Verso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964, p. 1-17.

RIBEIRO, Leda Tâmega. **Mito e Poesia Popular**. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1986.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. A escritura da voz e a memória do texto. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. **Fronteiras do Literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre, Editora da Universidade/ UFRGS, 1995, p. 31-43.

SANTOS, Manuel Camilo dos. Viagem a “São Saruê”. Campina Grande, 1956. In: **Literatura Popular em Verso**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964.



SUASSUNA, Ariano. Notas sobre o romanceliro popular do Nordeste. In: _____. **Seleção em prosa e verso** (org. Silviano Santiago). Rio de Janeiro: José Olympio, 2007, p. 249-284.