

A REPRESENTAÇÃO DO POPULAR NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA

THE REPRESENTATION OF THE POPULAR IN THE POETRY OF MANUEL BANDEIRA

Andreia de Lima Andrade¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-8838-8465>

Enviado em: 08/02/2026

Aceito em: 30/03/2026

Publicado em: 22/07/2026

Resumo: O presente trabalho é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Manuel Bandeira, cultura popular e escolarização: uma experiência com poemas no 9º ano*. A referente pesquisa objetivou refletir acerca de uma experiência de leitura da poesia de Manuel Bandeira com uma turma do ensino fundamental II, considerando o diálogo entre a poética do autor e elementos da cultura popular. Para este artigo, realizamos uma revisão de determinados conceitos teóricos sobre a cultura popular, tais como: a complexidade da cultura brasileira e da representatividade das manifestações populares na poesia bandeiriana; fizemos uma pequena análise do poema “Na Rua do Sabão” demonstrando o modo como alguns elementos da cultura do povo são ressignificados pelo poeta.

Palavras-Chave: Manuel Bandeira; Cultura popular; Ressignificação.

Abstract: This paper is an excerpt from the master's thesis titled *Manuel Bandeira, Popular Culture, and Schooling: An Experience with Poems in the 9th Grade*. The research aimed to reflect on a reading experience of Manuel Bandeira's poetry with a middle school class, considering the dialogue between the author's poetics and elements of popular culture. For this article, we conducted a review of certain theoretical concepts related to popular culture, such as: the complexity of Brazilian culture and the representation of popular manifestations in Bandeira's poetry. We also carried out a brief analysis of the poem “Na Rua do Sabão” to demonstrate how certain elements of popular culture are re-signified by the poet.

Keywords: Manuel Bandeira; Popular culture; Resignification.

¹ Universidade Federal Rural de Pernambuco. Doutora. E-mail: andreiaipcg@gmail.com; Link do Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0479014179190017>.

Introdução

Este artigo resulta de um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Manuel Bandeira, cultura popular e escolarização: uma experiência com poemas no 9º ano*, de autoria de Andreia Bezerra de Lima², defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Campina Grande. A pesquisa teve como objetivo refletir acerca de uma experiência de leitura da poesia de Manuel Bandeira com uma turma do 9º ano da Escola Estadual Ademar Veloso da Silveira, considerando o diálogo entre a poética do autor e elementos da cultura popular.

O trabalho aqui apresentado, concentra-se na revisão de alguns conceitos teóricos sobre a cultura popular, assim como a demonstração da representatividade de algumas manifestações populares na poesia bandeiriana. Para tanto, discorreremos sobre a cultura popular traçando um paralelo entre a visão do antiquário, do folclorista e daqueles que reelaboram a cultura do povo, não a enxergando como algo em via de extinção, mas, valorizando o sujeito enquanto produtor cultural. Em seguida, mostramos alguns elementos populares na poética bandeiriana, e, por fim, elegemos o poema “Na Rua do Sabão” para realizar uma pequena análise, objetivando mostrar como Manuel Bandeira reelabora aspectos do universo popular e da infância no Nordeste, com uma poética que se abre em várias direções.

1. Cultura Popular: Viva, Diária e Natural

Não se pode identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais. O que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é a sua apropriação pelos grupos ou indivíduos. (Chartier, 1995, p. 184)

² Nome de solteira, presente na ficha catalográfica da dissertação defendida em 2009. Porém, o texto foi publicado em 2017 com o sobrenome de Lima Andrade. (Cf. Andrade, 2017)

Refletindo sobre a complexidade da cultura brasileira e lançando um olhar para as suas origens, observa-se que ela é o resultado da influência das culturas europeia, africana e indígena, formando hoje o que se denomina de “culturas brasileiras”, que apesar de ser “plural, não é caótica” (Bosi, 2004). Como resultado dessa miscigenação, há, na sociedade brasileira, as mais variadas culturas, a exemplo da erudita, popular e de massa; apesar de uma linha tênue de definição, dá para enxergar o lugar de cada uma no contexto social. Dentre as culturas citadas, este trabalho enfocará especificamente a Cultura Popular. Entendemos ser complexo definir o termo “cultura popular”, já que existem vários olhares a respeito do que se convencionou chamar cultura do povo; porém, as discussões aqui encontradas buscaram traçar um percurso, baseadas nas perspectivas: folclorista – valorização do objeto – e na análise das manifestações culturais populares no contexto sociocultural – valorização do sujeito, enquanto produtor da cultura. Para tanto, a base teórica encontra-se, sobretudo, nos estudos de Ortiz (s,d); Canclini (2003); Burke (1989) Ayala (2002); Ayala e Ayala (1987); Bosi (2004) e Xidieh (1976).

A princípio ressaltamos que o parco material amalhado para este trabalho está distante de contemplar toda a amplitude que os estudos desenvolvidos, sobre o que se denominou chamar ora, folclore, ora cultura popular, abarcam. Porém, iniciando a jornada, traçamos um breve panorama, pois, como afirma García Canclini é preciso redefinir o que é hoje cultura popular e esse novo olhar necessita de uma “estratégia de investigação capaz de abranger tanto a produção, quanto a circulação e o consumo.” (Canclini, 1983, p. 12)

Uma investigação com base no empirismo remete à ideia de cultura popular como manifestação do povo, cultura das classes pobres, dos iletrados. No entanto, numa pesquisa elaborada com acuidade, percebe-se que o termo está enredado em analogias muito mais complexas. Burke (1989) informa que foi, sobretudo, na Alemanha que essa concepção da cultura popular se tornou aceita pelos setores cultos da sociedade, e rapidamente iniciou-se o interesse por coleções de poesia, contos e músicas populares, com intuito de valorizar as produções do “povo”. Porém, não se

tratava de uma valorização estética, mas de fazer aflorar o que estava em vias de desaparecimento.

O período histórico em que isso se deu foi final do século XVIII, início do XIX, momento em que os intelectuais se insurgiram contra a visão racionalista do iluminismo buscando valorizar as formas simples, o sentimento e as emoções. Então, para encontrar a identidade nacional era preciso resgatar as tradições populares e, como afirma Burke (1989), algumas edições de coleções populares visavam à produção de sentimentos nacionalistas.

Este recorte histórico pretende mostrar em que momento se inicia o interesse pelos bens culturais, pois, é em meados do século XIX que as elites intelectuais “descobrem” a cultura popular. No entanto, a cultura tradicional transforma-se em folclore e a imagem que determina a metodologia do estudo folclórico é a do antiquário, por seu “afã colecionador”. Nesse período, tanto os românticos, quanto os folcloristas dedicavam-se às produções populares, porém, “o entendimento da cultura popular só é possível quando referido a uma substância de cultura pertencente ao passado” (Ortiz, s.d., p. 27). Para conhecer as manifestações do povo, devia-se restaurar o que restava de sua existência. Ortiz ainda esclarece:

O antiquário, pelo menos até o advento do romantismo, não possuía nenhuma predileção especial pelo povo. Frequentemente ele justifica seu interesse colecionador pelo 'amor às antiguidades', ou pelo 'gosto do bizarro'. (Ortiz, s.d., p. 14)

Até o advento do romantismo, o antiquário não via o povo como fonte legítima de cultura, mas apenas como curiosidade histórica. Seu interesse pelo “bizarro” ou pelas “antiguidades” não era movido por um apreço pelas expressões culturais populares em si, mas por uma fascinação colecionista, muitas vezes elitista, voltada para o que fosse incomum ou excêntrico — como se a cultura popular fosse uma relíquia, não uma forma viva de saber.

Com o romantismo, especialmente a partir do final do século XVIII e início do XIX, ocorre uma virada: o povo passa a ser valorizado como guardião de uma cultura

<https://periodicos.unifap.br/estacaocientifica>

Macapá, v. 12, n. 1, 2026.

autêntica, anterior à racionalização moderna. É nesse contexto que surgem o interesse pelo folclore, pelas canções populares, pelas narrativas orais e pelos modos de vida camponeses, vistos como expressões genuínas da alma nacional.

O folclore acompanha aos poucos a mudança da velha prática de antiquário para tornar-se uma disciplina científica que emprega um acurado tipo de análise da cultura popular, realizada sob o alcance do positivismo. Os folcloristas seriam os que levariam o esclarecimento científico ao domínio popular e, para se individualizarem como pesquisadores buscariam um novo modelo que diferenciasses seus trabalhos dos estudos românticos. Ortiz elucida:

[...] o povo é um verdadeiro relicário uma fonte de achados, um conglomerado de remanescência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido por aquele que o possuía; o povo é o arquivo da tradição'. Outros dirão que o saber popular é a 'reliquia de um passado não gravado'. (Ortiz, s.d., p. 39)

Os estudos folclóricos enfocam a função de conhecimento dos hábitos primitivos, tornando-se uma disciplina, encarregada das lendas, costumes e crenças do povo. Assim sendo, não se colecionariam objetos, como o fazia o antiquário, pois o povo é o relicário a ser considerado. Acreditar que a cultura popular está desaparecendo, e por isso aspirar preservá-la, indica “o gesto que a retira do povo e a reserva aos letrados e amadores” (Certeau; Julia e Ravel, 2003, p. 56). Essa mesma ideia é vista na concepção dos folcloristas e dos antiquários, pois, esses dois tipos de intelectuais são “coleccionadores”, e querem resgatar o que está morrendo. Portanto, enquanto os antiquários colecionaram, os folcloristas criaram os “museus das tradições populares.” (Canclini, 2003, p. 210)

Os folcloristas desejam transformar o folclore em ciência, reinterpretando seu passado, “procurando desenhar, de maneira inequívoca, suas novas fronteiras” (Ortiz 2003, p. 30). Porém, por vezes, não explicitam o método de suas coletas deixando essa lacuna que faz com que o folclore oscile entre ciência e arte, mas, sem lugar definido, as duas formas são vistas como inferiores. George Gommer (*apud* Ortiz s.d., p. 41) ao

definir folclore diz que “seu estudo não pode ser um simples divertimento de antiquário, ou a mania de se observar tudo o que é curioso e extraordinário, mas uma ciência”. O autor reclama “para o Folclore a posição e a função de ciência”. Segundo Ortiz:

O folclorista atua como um viajante; ávido diante da paisagem que se descortina a seus olhos, com a câmera registra e descreve os fragmentos da tradição. Por isso a coleta de dados prescinde de uma metodologia elaborada, a veracidade da técnica está contida no olho que observa e anota os movimentos da cultura popular. (Ortiz, s.d., p. 56)

Percebe-se, então, “que o povo é ‘resgatado’, mas não conhecido”, (Canclini, 2003, p. 210). Esse anonimato contribui para a visão da cultura popular como algo exótico e que por ser uma produção do passado em vias de extinção, se não for documentada “cientificamente” desaparecerá. “Resgatar antes que acabe³” será a máxima dos estudos folclóricos. Essa perspectiva emerge no Brasil, na segunda metade do século XIX, pois o país está desejoso de mostrar uma identidade nacional e a poesia popular seria considerada o que de mais próximo havia com características legitimamente brasileiras.

As produções populares seriam as representantes da nacionalidade brasileira, no entanto, relacionadas à noção de rude, rústico e ingênuo. O conceito de o “iminente desaparecimento das manifestações folclóricas e o de que é preciso documentá-las antes que se percam totalmente da memória do povo”, (Ayala; Ayala 1987, p. 10), estava presente, também, aqui no Brasil, conforme se pôde observar nos primeiros estudiosos brasileiros de cultura popular. O folclore é o elemento que modera o processo cultural nacional; é importante o esforço permanente no sentido de preservar as tradições nacionais e, por isso, justifica-se documentar o maior número possível de fragmentos de práticas culturais e costumes desaparecidos ou em vias de extinção. Sobre essa questão, afirma o folclorista Câmara Cascudo:

³ Termo utilizado por Ayala e Ayala em *Cultura popular no Brasil: perspectivas de análise*. 2. ed. (2002).

A literatura folclórica é totalmente popular, mas nem toda produção popular é folclórica. Afasta-a do folclore a contemporaneidade. Falta-lhe tempo. [...] o folclore decorre da memória coletiva, indistinta e contínua. Deverá ser sempre o popular mais uma sobrevivência. O popular moderno, canção de carnaval, anedota de papagaio com intenção satírica, novo passo numa dança conhecida tornar-se-ão folclóricos quando perderem as tonalidades da época de sua criação. Assim um poema, um trecho de uma história que a simpatia popular divulgou, a música de uma canção, nacional pela memória coletiva, marcham para a despersonalização que as perpetuará no Folclore. (Cascudo, 1984, p. 24-25)

Com base nesta assertiva percebe-se a relevância do tempo na delimitação do folclore. Para definir um acontecimento como folclórico, era preciso que ele perdurasse no tempo. Como observou Ayala e Ayala (1987, p. 15), “o folclore seria, portanto, uma manifestação do passado no presente, ponto de vista encontrado também em Celso de Magalhães”. Por esse motivo a metodologia adotada pelos folcloristas era documentar o maior número possível de manifestações, desde a sua origem, demarcá-las geograficamente, com o interesse de descobrir as raízes dessas produções. (Cf. Ayala, 2002)

Torna-se relevante ressaltar que o problema não está no registro, mas na não percepção de que a cultura popular é cíclica, é uma produção presente, ela se reelabora, é diversificada e, ao invés de resgatada, ela deve ser revitalizada⁴. O interesse pelas manifestações populares deve ser relacionado à valorização dos sujeitos que as produzem. A esse respeito Garcia Canclini (2003, p. 211) defende que “a fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação”. No entanto, não se pode negar que, apesar do interesse pelos bens culturais – lendas, músicas, danças, objetos, os folcloristas contribuíram para a “descoberta do povo⁵”. Mesmo assim, as manifestações culturais populares não podem ser compreendidas plenamente se forem desvinculadas de seu contexto.

⁴ Utilizamos esta expressão com o sentido de reelaboração, de renovação, oposta ao sentido de resgate.

⁵ Título do primeiro capítulo do livro *Cultura popular na idade moderna*, Peter Burke (1989).

Assim sendo, o patrimônio cultural de um povo está, comumente, imune à ação do tempo, visto que é defendido e preservado pelos indivíduos que vivem inseridos num dado contexto social. O costume de determinada civilização vem a ser, portanto, o conjunto de seus valores e conhecimentos perpétuos, que, costumeiramente, são chamados de folclore. Conforme Cascudo (1976, p. 15), é “cultura viva, útil, diária, natural”. Deste modo, concebe-se a cultura popular como aquela que tem raízes nas tradições, nos princípios, nos costumes, no modo de ser de um povo. A expressão abrange os objetos, conhecimentos, valores e celebrações que fazem parte do modo de vida desses indivíduos.

Cada povo produz uma arte peculiar, reflexo de suas específicas qualidades, diversa das outras artes; porém, muitas manifestações, geralmente associadas à cultura popular, são comuns a todos os povos tais como histórias transmitidas de forma oral (contos de fadas, lendas, mitos), danças etc. Essas práticas são comprometidas pelas condições de vida e de trabalho das próprias populações.

O artesanato, a literatura popular, as festas religiosas populares, os folguedos, o carnaval, os rodeios e vaquejadas são alguns aspectos do que é, em geral, considerado representativo da cultura popular brasileira. Mas, a verdadeira cultura popular não se esgota em si mesma. De acordo com Ayala,

Era preciso estudar mais e mais o processo de existência dessa cultura. A cultura popular mudava, do mesmo modo que mudam as relações sociais. Descobria nas diferentes manifestações populares, diversas maneiras de fazer literatura. Os versos cantados não eram exatamente os mesmos. Modificavam-se. Alteravam-se os versos, os cantadores, os dançadores, mas, de uma forma ou de outra, cumpriam o seu papel, estavam sempre lá, no meio da rua, das praças, nos dias de feira, nos dias de festas. Era um fazer dentro da vida. (Ayala, 2003, p. 91-92)

A ideia do desaparecimento das manifestações populares, a visão do popular como anacrônico, ou em oposição ao que se entende por civilização, acompanhou os métodos folcloristas. Esses pesquisadores acreditavam que as manifestações populares seriam substituídas pelos avanços tecnológicos da modernidade; logo o cordel seria

extinto pelos jornais e as danças e festas populares pelo contato com novas dinâmicas sociais; o “fazer dentro da vida” defendido por Maria Ignez Ayala não é percebido pelos folcloristas. Essa perspectiva é exemplificada por Ayala (2002) em seu artigo sobre “diferentes temporalidades da literatura oral popular”. A pesquisadora destaca que:

O tempo industrial, reforçado pela ideologia dominante, que impõe a disciplina do trabalho, comandada pelo relógio, coexiste a um tempo comunitário, reforçado por visões de mundo, regido por tarefas e festas [...] Por isso, não se pode pensar em sobrevivência do passado no presente ou de persistência cultural como se existisse algo deslocado de lugar e tempo em “alguns portadores”. (Ayala, 2002, p. 4)

A reelaboração das práticas populares se organiza num processo natural e a literatura popular, como outras culturas populares, também se misturam em um “processo de hibridização” que talvez consista em um de seus elementos mais duradouros e mais simbólicos. A literatura popular não conhece delimitações; os relatos da literatura oral se perpetuam pela palavra falada ou pelas cantorias. São causos, lendas, anedotas e mitos de criação coletiva; os seus principais personagens fazem parte do folclore e têm origem indígena, europeia ou africana. Assim, ela passa de geração a geração mantendo vivos os seus elementos. Todos os autos populares, as louvações das lapinhas, bumba-meu-boi e outros, são exemplos da literatura oral que tem se perpetuado pelo tempo, feito parte também da produção folclórica e encantado crianças de várias idades.

Relacionando a poesia de Manuel Bandeira com a discussão desenvolvida, afirmamos que o poeta não reproduz o popular de forma folclórica ou decorativa, mas o reelabora dentro de uma estética modernista, dando nova vida a causos, cantigas, expressões regionais e temas do cotidiano simples. Bandeira realiza uma transposição do oral para o literário, preservando a “voz do povo”, mas filtrada por uma sensibilidade moderna, ou seja, há um diálogo entre tradição e experimentação. Manifestações ligadas ao folclore brasileiro, a exemplo de personagens, crendices populares, lendas amazônicas, mitos de criação coletiva, o espaço popular da feira, são

alguns dos elementos que permeiam a poética bandeiriana. A esses temas relacionam-se os textos: “Berimbau”, “Lenda Brasileira”, “As três Marias”, “Balõezinhos”, “Camelôs”. Também podemos destacar as formas, reconhecidamente populares, como os acalantos e o rondó, em “O Menino Doente”, “Acalanto de Jonh Talbot” e “Rondó do Capitão”⁶.

No recorte aqui apresentado, pretendemos mostrar as marcas do popular na poética bandeiriana, salientando o quanto esse diálogo demonstra que a “experimentação poética de Manuel Bandeira se deu em todas as direções, do mais antigo ao moderno, do mais clássico ao popular” (Teles, 1986, p. 51). A vida não chegava ao poeta pelos jornais, nem pelos livros, “vinha da boca do povo na língua errada do povo/Língua certa do povo.” (Bandeira, 2003, p. 28)

2. A Expressão do Popular na Poesia de Manuel Bandeira

Ontem, hoje, amanhã – a vida inteira
Teu nome é para nós, Manuel, bandeira
(Carlos Drummond de Andrade)

A poesia de Manuel Bandeira já foi alvo dos mais diversos tipos de abordagem. Desde as incursões biográficas, apontando o caráter confessional de significativa parcela da sua produção lírica, passando pela ênfase aos aspectos do cotidiano por ele perfeitamente recriado, é vasta a fortuna crítica sobre esse poeta. Segundo Arrigucci (1997, p. 9), Bandeira “era dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com a emoção na justa medida do necessário”. A temática amorosa, o código familiar, a consciência de estar a poesia radicada em tudo, na morte, na natureza, na infância, no cotidiano pobre das pessoas por ele observadas e transfiguradas, tudo isso já mereceu os mais diversos tipos de interpretação.

⁶ Os poemas citados estão nas seguintes obras: *Ritmo Dissoluto* (1924); *Libertinagem* (1930); *Lira dos Cinquent’anos* (1940); *Belo Belo* (1948).

Produtor de uma poesia atemporal, Manuel Bandeira soube estruturar seus temas, geralmente muito simples: recordações da infância, um amor irrealizável, a sombra de uma doença grave, um enterro que passa, uma tarde de despedidas, um espaço de uma velha casa que vai abaixo no qual o eu-lírico relata suas alegrias e sofrimentos amorosos. Contudo, quanto mais qualificada uma poesia, tanto mais aberta para o surgimento de outros enfoques ainda não percebidos pela crítica.

Em 1917, Bandeira publicou seu primeiro livro: *A cinza das horas*. João Ribeiro, em crítica intitulada “A Poesia Nova”, a qual foi publicada no jornal *O Imparcial*, edição de 23 de julho de 1917, afirmou o seguinte a respeito do livro:

A cinza das horas, pequenino volume, é neste momento, um grande livro. De tal sorte nós havíamos estragado o gosto com o abuso das convenções, dos artifícios e das nigromâncias mais esdrúxulas, que esta volta à simplicidade é uma consolação reparadora e saudável. (Ribeiro, In: Bandeira, 2012, p. 74)

A cinza das horas surge como um alívio contra os excessos formais e estéticos que marcaram a poesia brasileira da virada do século XIX para o XX. Termos como “convenções”, “artifícios” e “nigromâncias mais esdrúxulas” remetem a um estilo rebuscado, por vezes vazio, que se tornara dominante – especialmente nos círculos parnasianos e simbolistas. Contra esse pano de fundo, Bandeira oferece uma poesia mais humana, íntima e sincera, que retorna ao essencial: a emoção direta, o cotidiano, o subjetivo. A “volta à simplicidade” celebrada na citação não é sinônimo de empobrecimento formal, mas sim de refinamento expressivo: uma busca por uma linguagem menos decorativa e mais significativa. Essa escolha estética dialoga com a sensibilidade moderna, que prefere o imperfeito humano ao sublime artificial. Assim, a obra de Bandeira é percebida como uma “consolação reparadora”, pois restaura o contato entre poesia e vida, entre forma e sentimento. Em *A cinza das horas* também está presente o dado nacional e a expressão brasileira que foram uma das direções do primeiro momento modernista no país.

No segundo livro, *Carnaval*, de 1919, aparece o poema “Os sapos”. Os versos satirizavam o formalismo exagerado dos parnasianos, tornando-se a expressão de um

dos emblemas do movimento que surgia. A partir de então, Manuel Bandeira seria reconhecido como “S. João Batista do Modernismo⁷” pela geração jovem que promoveria a “Semana de 1922”. Se nos dois primeiros livros do poeta já havia indícios de uma nova perspectiva para a poesia brasileira, no terceiro, *O ritmo dissoluto* (1924) e, sobretudo, no quarto, *Libertinagem* (1930), Bandeira consolida a renovação iniciada nas obras anteriores.

Segundo Gilberto Mendonça Teles (1986, p. 50), “Manuel Bandeira teve o talento e o bom senso de se abrir também na direção da cultura popular, retirando de temas e formas populares a substância mais íntima de sua dicção modernista”. Nas páginas iniciais de suas recordações poéticas, Bandeira mostra como a sua emoção foi se desenvolvendo, a partir de versos inscritos em contos populares, de trovas e décimas, comuns no interior de Pernambuco. Por isso sua concepção de que “a poesia está em tudo – tanto nos amores, como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas, como nos disparates” (Bandeira, 1984, p. 19). A sua produção abarca de forma harmônica tanto elementos da cultura popular quanto da erudita.

Teles (1986), ainda, elege os poemas “populares” bandeirianos. “O anel de vidro” – de *A cinza das horas*; “Os sinos”, “Meninos Carvoeiros” e “Na rua do sabão” – de *O Ritmo Dissoluto*; “Evocação do Recife”, “Irene no céu” e “Vou-me embora pra Pasárgada” – de *Libertinagem*; “O amor, a poesia, as viagens”, “Boca de Forno” e “Trem de Ferro” – de *Estrela da Manhã*; “Rondó do Capitão” e “Testamento” – *Lira dos Cinquent’anos*; “Cantadores do Nordeste” – de *Estrela da Tarde*. Para o autor estes são os poemas de “feição popular, ou pelo tema ou pela forma ou pela técnica” (Teles, 1986, p. 50). Vale ressaltar que a escolha, feita pelo teórico, da maioria dos poemas se deu pelo fato de que Bandeira reúne características que aproximam a sua lírica das tradições orais, da musicalidade e da linguagem do povo.

Em se tratando de “Vou me embora pra Pasárgada”, presente em *Libertinagem* (1930), supõe-se que figura nesta lista, pois, o poema tem um ritmo cadenciado, com

⁷ Codinome dado por Mário de Andrade a Manuel Bandeira (Cf. ARRIGUCCI, 1997).

versos curtos, repetições e encadeamentos simples, o que o torna facilmente memorizável e recitável. A musicalidade interna, com estrutura quase de cantiga, aproxima o texto das canções e parlendas do imaginário infantil ou folclórico, a exemplo de “Vou-me embora pra Pasárgada / Lá sou amigo do rei...”. Outro destaque, a imaginação utópica escapista, a construção de Pasárgada como um lugar ideal pode remeter ao imaginário popular, que frequentemente projeta espaços utópicos onde tudo é possível — um tema recorrente em lendas, mitos e cantigas. Permitindo que se faça uma comparação com o Cordel *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo dos Santos, que também apresenta um lugar utópico onde tudo é realizável, não há escassez, há mulheres bonitas para serem namoradas, dinheiro brota em árvore, os rios são de leite, as cacimbas de café. A diferença é que o eu-lírico bandeiriano gostaria de realizar atividades viáveis a exemplo de andar de bicicleta, tomar banho de mar, montar em burro brabo, subir em pau de sebo, assim, a fantasia no poema é uma forma de resistência à realidade dura vivenciada pelo poeta (o sofrimento, a doença, a exclusão). Conforme dito em *Itinerário de Pasárgada*:

[...] num momento de profundo *cafard*⁸ e desânimo, saltou-se do subconsciente este grito de evasão: “Vou-me embora pra Pasárgada!”. Imediatamente senti que era cédula de um poema. Peguei do lápis e do papel, mas o poema não veio. [...] Uns cinco anos mais tarde, o mesmo grito de evasão nas mesmas circunstâncias. Desta vez o poema saiu quase ao correr da pena. [...] Não construí o poema; ele construiu-se em mim nos recessos do subconsciente, utilizando as reminiscências da infância – as histórias que Rosa, [...], me contava, o sonho jamais realizado de uma bicicleta etc. O quase inválido que eu era ainda por volta de 1926 imaginava em Pasárgada o exercício de todas as atividades que a doença me impedia: ‘E como eu farei ginástica ... tomarei banhos de mar!’. A esse aspecto Pasárgada é ‘toda a vida que podia ter sido e que não foi’. (Bandeira, 2012, p. 23-24)

O cenário de Pasárgada também se assemelha ao nordeste com a presença de alcaide, burro, pau-de-sebo. A linguagem se mantém simples, coloquial, oral, aproximando-se da fala do povo. O eu lírico, parece ser, porta-voz de um desejo

⁸ Da expressão francesa *j’ai le cafard* (‘estou deprimido’, “estou triste”)

coletivo: partir, encontrar um espaço sem amarras, viver bem. Essa voz, tão individual, parece traduzir o desejo de uma coletividade, quando essa quer escapar do sofrimento. Telles valoriza essa fusão entre modernidade formal e raízes populares como um dos traços mais inovadores e importantes da lírica de Bandeira. Ele mostra que, o poeta não busca o “popular” como matéria exótica, Bandeira absorve e ressignifica essa tradição na sua poética moderna. Assim, Bandeira reinventa poeticamente, o nome de uma cidade Persa⁹, mencionada em Heródoto.

Ainda recorrendo ao *Itinerário de Pasárgada* (1984), Manuel Bandeira afirma que o seu primeiro contato com a poesia sob forma de versos foi em contos de fadas, histórias da carochinha, trovas populares e cantigas de rodas. As que mais o encantaram ele utilizou em poemas e foram: “Roseira, dá-me uma rosa”, “O anel que tu me deste”, “Bão Balalão, senhor capitão”, “Mas para que tanto sofrimento”. Assim, na companhia paterna, o poeta ia-se embebendo da ideia de que a poesia está em tudo.

Em sua poesia, de modo criativo e diversificado, Bandeira integra e reelabora elementos populares e folclóricos. A reelaboração do elemento popular se dá através de expressões coloquiais de ternura - “dodói vai-te embora/ deixa o meu filhinho”; da fala coloquial, de vozes e termos da língua do povo, de onomatopéias evocadoras - “Virge Maria o que foi isso maquinista/Oô”; de cantigas, brincadeiras, estórias de fada - “Acalanto de John Talbot”, “Rondó do Capitão”, “Boca de Forno”, “As três Marias”; de reprodução do ritmo folclórico ou popular¹⁰ - “Berimbau”, “Trem de Ferro”; de recriações de festejos populares, cenas de rua e de feira, de costumes e tipos do povo - “Na rua do Sabão”, “Balõezinhos”, “Camelôs”; enfim, fatos da vida inteira. Conforme Bosi,

⁹ “Quando eu tinha os meus quinze anos e traduzia na classe de grego do Pedro II a *Ciropéia* fiquei encantado com esse nome de uma cidadezinha fundada por Ciro” (Bandeira, 2012, p.23).

¹⁰ Ritmo está empregado no sentido metafórico, imagético, levamos em consideração a alternância dos sons ou das sílabas poéticas no tempo. (BRIK, 1976). Nos poemas “Berimbau” e “Trem de Ferro”, o jogo sonoro não se realiza só no nível fônico ou lexical, a melopéia atinge o poema inteiro, influenciando o seu próprio movimento e visualidade (TELES 1986). Em “Berimbau” a leitura do poema sugere o tocar do instrumento e em “Trem de Ferro” percebe-se o movimento do trem.

A única relação válida e fecunda, entre o artista culto e a vida popular é a relação amorosa, pois sem esse enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, o homem de cultura universitária, pertencente à linguagem redutora dominante, conferirá atitudes preconceituosas, ou matizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, até mesmo projetando suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, enfim interpretará de modo etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, do suburbano. (Bosi, 2004, p. 334-335)

Nesse trecho, Bosi defende que somente um vínculo amoroso — no sentido de empatia profunda, genuína e prolongada — permite ao artista culto penetrar na dimensão simbólica da cultura popular sem incorrer em preconceitos ou em atitudes etnocêntricas. A poética de Manuel Bandeira, revigorada na magia da infância e no saber do cotidiano humano e simples, promove de forma eficaz a integração entre cultura popular e erudita. Demonstra que a tradição do povo enriquece a cultura erudita e que o entrelaçamento dialético entre o erudito e o popular forma este conjunto único que é chamado de cultura nacional. Logo, os elementos da cultura popular estão em sua obra de forma profundamente lírica e natural. No tópico seguinte, analisamos o poema “Na Rua do Sabão” a fim de exemplificar como o poeta reelabora a cultura do povo, sem artifícios e exotismo.

3. Simplicidade e Encantamento em “Na Rua do Sabão”

O poeta lírico, de acordo com Adorno (2003), fala por quem não tem voz; há uma relação do sujeito com a sociedade através da linguagem. Essas características podem ser observadas na poética de Manuel Bandeira; apesar de sua lírica ser confessional, a voz do poeta suscita uma coletividade. Em “Na Rua do Sabão”, “Balõezinhos” e “Camelôs”, ele apresenta como tema aquilo que o rodeia. Interioriza o que é externo e trata-o de uma forma sentida, expondo o resultado, de um modo geral, completamente transformado, à sua maneira: revela um mundo criado por si a partir de um mundo que lhe passa ao lado.

18. Serenamente...
19. Como se enchesse o soprinho tísico do José.
20. Cai cai balão!
21. A molecada salteou-o com atiradeiras
22. assobios
23. apupos
24. pedradas.
25. Cai cai balão!
26. Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas
municipais.
27. Ele, foi subindo...
28. Muito serenamente...
29. Para muito longe...
30. Não caiu na Rua do Sabão.
31. Caiu muito longe... Caiu no mar – nas águas puras do mar alto.
(Bandeira, 1993, p. 119)

O poema destaca a trajetória de um balão que é construído, com muito sacrifício, por um menininho pobre, chamado José. Ao soltar o balão, supostamente na festa junina, da rua em que, possivelmente, mora o filho da lavadeira, a garotada se manifesta com gritos, assobios, atiradeiras e pedradas com a intenção de fazer com que o balão caia na Rua do Sabão.

O texto poético inicia-se com uma canção de domínio popular. A leitura dos três primeiros versos sugere o canto. Acredita-se que, ao iniciar o poema com uma canção, Bandeira enriquece o texto, pois o efeito produzido pela cantiga é surpreendente. O efeito sonoro produzido é de leveza, de brincadeira: “Cai cai balão/Cai cai balão/ Na rua do sabão!”

Como se vê, o poema é formado de versos livres, e apresenta uma estrutura narrativa. A partir do quarto verso, acontece a primeira quebra quanto ao ritmo, pois ao iniciar a leitura canta-se a letra da música, e, logo após, a narração começa com um tom de melancolia. Desse momento em diante, os versos demonstram a dificuldade do menino José para confeccionar o balão. Apesar do problema social, percebe-se que o feito custou ao menino muito mais que valor monetário. A construção do balão demandou muito trabalho e dedicação. Essa leitura é confirmada no verso 7 –

“**Comprou** o papel de seda, **cortou-o** com amor, **compôs** os **gomos oblongos...**”
Observa-se, a partir das assonâncias e aliterações, a gradação. Vê-se o cuidado na confecção, tudo realizado com muito afeto. Compreende-se o real valor do verbo custar, presente no verso 4 – “o que **custou** arranjar aquele balãozinho de papel”, quando se chega à leitura do sétimo verso. No plano do conteúdo tem-se: José, o filho da lavadeira; que trabalha na composição do jornal; tosse muito, mas, comprou, cortou e compôs o balão.

Ainda, com muito cuidado, José ajusta “o morrão de pez ao bocal do arame” (v.8). De repente, uma bela imagem é sugerida (v.9): nesse momento percebe-se o carinho do olhar do poeta, “Ei-lo agora que sobe – pequena coisa **tocante** na escuridão do céu”. Nos versos (10, 11) há uma personificação, pois o balão demora a criar “fôlego” para subir aos céus e “levou tempo para criar fôlego/bambeava, tremia todo e mudava de cor”. Novamente, o ritmo da leitura modifica; entra em cena a molecada da Rua do Sabão, e o verso da cantiga reaparece; porém, este verso que, num primeiro momento, sugeriu leveza, brincadeira e festa, agora, indica euforia, vontade de puxar o balão para baixo.

Logo em seguida, o verso (15) “**subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou** das mãos que o **tenteavam**”¹¹ reitera a personificação, pois as pausas indicadas pelas vírgulas, tanto demonstram a dificuldade do balão para subir, como sugere a respiração pausada do menino José. As aliterações, nesse verso, exprimem velocidade (ocorre mudança de ritmo, 1ª estrofe um ritmo; dos versos 4 a 11 outro, 12 a 15; 16 a 20). Os versos 16, 17 e 18 combinam efeito sonoro com disposição gráfica, sugerindo a imagem do balão subindo; as reticências, presentes nestes versos, corroboram esta ideia.

E foi sub**indo...**
Para lon**ge...**
Serenam**ente...**

¹¹ Os grifos ao longo da análise são nossos.

Vale ressaltar que nas festas juninas, quando se soltava balão, nem sempre os balões subiam. Assim sendo, as reticências se configuram, ainda, mais relevantes, pois assinalam a demora para que o objeto fosse visto como uma “pequena coisa tocante na escuridão do céu”.

O uso do diminutivo é uma característica da poesia bandeiriana, geralmente, posto de forma afetiva. No entanto, no verso “como se enchesse o **soprinho** tísico do José”, esta construção vocabular indica mais do que afetividade. Sugere tanto a dificuldade do balão em subir, quanto o alívio de José, a “alegria” do menino ao ver aquele objeto, tão penoso em sua construção, subindo; realizando a função para a qual foi criado. Ao ler este verso, imagina-se um menino simples, olhando para o céu, com um enorme sorriso no rosto. A disposição dos versos, para nós, acontece da seguinte forma:

Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal do arame.
Como **se enchesse** o **soprinho** tísico do José.
Ei-lo agora que sobe – pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Esta imagem é destruída quando ressurgue o verso “cai cai balão!”. E o tom do poema novamente muda, sugerindo uma dupla leitura: o poeta e a molecada, “o real e o imaginário”. A realização oral muda, a exclamação assinala para uma primeira leitura que pode ser interjetiva, por parte do poeta, pois como pode diante de tão belo espetáculo, os meninos gritarem com maldade para que o balão caia? A exclamação sugere espanto, admiração, com a atitude dos meninos. A imagem, anterior ao verso 20, é encantadora, leva a acompanhar os passos e os olhos de José. Porém, em seguida, aparece a reação dos moleques diante daquele acontecimento. O som, produzido pelas palavras “salteou / **atiradeiras** / **assobios** / **apupos** / **pedradas**”, marca essa mudança de ritmo, determina a agressividade dos gestos daqueles garotos. Há uma gradação, enumeração dos eventos sugeridos pela aliteração. A disposição gráfica dos versos 22, 23 e 24, unida às bilabiais, contribui para uma movimentação imagética do poema, que possivelmente agradará ao leitor mirim.

Apesar de o poema ser narrativo, sugerindo um narrador em terceira pessoa, a linguagem presente em todo o texto caracteriza-o como poético. É disposto em unidades rítmicas variáveis, com uma homofonia ocasional, que pode sugerir uma falsa rima. Os versos “cai cai balão!”, retomam uma tradição infantil¹², mas, ao mesmo tempo, sugerem “indignação” do eu-poético. O eu-lírico parece insatisfeito com a atitude dos moleques, diante de tão admirável espetáculo. E, também, com o menosprezo que eles demonstram à construção, que tanto pode ser do balão, quanto da poesia.

No verso, “um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas municipais”, a frase prosaica¹³, com a ausência de pontuação corrobora o apelo; parece até que a ação dos moleques suscitou a advertência. Este verso quebra, um pouco, o encantamento e o leitor sai do imaginário para uma moralização. Mas, imediatamente, há uma volta ao percurso do balão que continua subindo, de forma serena e para muito longe. Ao mesmo tempo que o homem adverte, as crianças gritam, o balão sobe. Comparados com a sexta estrofe, a sonoridade e a disposição gráfica dos versos 27, 28 e 29, mais uma vez evocam a imagem do balãozinho subindo, porém o poeta acrescenta o advérbio de intensidade, muito, e inverte a posição dos dois últimos versos. Essa inversão não é aleatória, expressa a ideia de tranquilidade, parece que nada pode abalá-lo, porque ele sobe serenamente.

Ele, foi subindo...
Muito serenamente...
Para **muito** longe...

Ao final do poema, tem-se o desfecho, que é no mínimo inquietante; porque o balão “**NÃO** caiu na Rua do Sabão”. Iniciar o verso 31 com uma negação, a priori,

¹² Quando a pesquisadora era criança, depois que o balão estava no céu, distante, ela e outras crianças pegavam espelhos e os apontavam em direção ao balão para derrubá-lo. E se houvesse algum declínio, todas as crianças ficavam felizes.

¹³ Que se aproxima, de acordo com Candido (2004, p. 42) da sonoridade normal e mais discreta da prosa.

demonstra uma vitória do menino José, pois apesar da insistência dos moleques o balão não caiu. No entanto, o último verso afirma que o objeto caiu nas águas **puras** do mar **alto**. Observa-se a importância da presença dos adjetivos pura e alto, ao retirá-los do verso, “Caiu muito longe... caiu no mar – nas águas do mar”; estes dois adjetivos imprimem ao verso toda a sua beleza.

Bandeira revelou, no *Itinerário de Pasárgada*, que sua poética era pura inspiração, porém, durante toda a leitura do poema, percebe-se o enorme trabalho artesanal do poeta, que ao construir a poesia, parece confundir-se com o menino José na construção do balão. Tal é o cuidado na escolha vocabular, no carinho para que o poema seja “como nódoa no brim: faça o leitor satisfeito de se dar o desespero”.

O poema está no livro *O ritmo dissoluto* (1924); para o poeta este era o livro de que mais discordavam os que admiravam a sua poesia. Para Adolfo Casais Monteiro “[...] Em *O ritmo dissoluto* muitas poesias são sem ritmo de espécie alguma; mais do que ritmo dissoluto, portanto” (Bandeira, 2012, p. 92). Para nós, a construção do balão se confunde com a da poesia, a citação total dessa crítica se configuraria nas vozes da molecada.

A mim me parece bastante evidente que *O ritmo dissoluto* é um livro de transição entre dois momentos de minha poesia. Transição para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre, como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas ideias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar no livro seguinte. (Bandeira, 2012, p. 93)

Depois das observações feitas, talvez se possa dizer que em “Na Rua do Sabão”, o ritmo é dissoluto, pois a alternância rítmica é constante, ocorre mudança na 1ª estrofe, dos versos 4 a 11 observa-se outro ritmo, 12 a 15; 16 a 20 e assim por diante; esta oscilação se relaciona com as dificuldades apresentadas, ora pelo menino José, ora pelo balão, que no poema “se confundem” – a realização de um está no outro e vice-versa – só quem não apresenta problema ao longo do texto é a molecada, que está constantemente se divertindo e gritando “cai cai balão”.

Bandeira reelabora o popular, traz a canção de domínio público no início do poema, e suscita a tradição infantil do desejo de ver cair o balão. Ao ler o poema atribuem-se-lhe significações; é possível reconstruir o texto que é apresentado e percebe-se que o jogo sonoro não se realiza só no nível fônico, mas contribui para o próprio movimento e visualidade. Apesar do poema ter uma forte ligação com o aspecto social, nele também consta elementos da Cultura Popular e a temática da infância está posta de maneira significativa.

Considerações Finais

Retomando Gilberto Mendonça Teles, “a experimentação poética de Manuel Bandeira se deu em todas as direções, do mais antigo ao moderno, do mais clássico ao popular” (Teles, 1986, p. 51), o estudioso sintetiza com precisão a amplitude estética da produção bandeiriana, destacando sua versatilidade formal, temporal e temática. Manuel Bandeira foi tanto um poeta enraizado nas tradições literárias — como o simbolismo, o parnasianismo e a lírica clássica —, como também um renovador que soube assimilar, com liberdade e autenticidade, os impulsos modernistas. Sua poesia também transita entre o tom elevado de formas tradicionais — como sonetos e elegias — e o lirismo despojado de cenas populares, da fala do povo, quadrinhas, referências a canções, cantigas, expressões regionais e situações corriqueiras.

A poética de Bandeira é vívida, impregnada da experiência do corpo, da doença, da morte, da infância, da cidade, da perda, do desejo, das brincadeiras infantis e da observação do seu entorno. Tudo isso, o poeta transformou em poesia. Trouxe também as formas populares da parlenda, do acalanto, recuperou os mitos folclóricos brasileiros, as crendices populares. E apesar da sua formação escolar baseada nos clássicos portugueses, soube utilizar a fala do povo. É dessa fusão de informações clássicas e populares que Bandeira extrai tanto o conteúdo como a plasticidade formal de um poema como – “Trem de Ferro”, presente em *Estrela da manhã* (1936).

A presença de elementos da Cultura Popular não está especialmente relacionada a uma proposta teórica, está enraizada em uma experiência profunda. Essa vivência, atravessada do passado infantil e do cotidiano, é, ao mesmo tempo, pessoal e coletiva; além do que, pôde ser reelaborada pelo poeta com afetividade. Daí, afirmarmos que o contato com a poesia de Bandeira promove, de forma eficaz, a integração entre cultura popular e erudita. Retomando mais uma vez os versos do poeta: “A vida não lhe chegava pelos jornais, nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/Língua certa do povo”. E assim se constituiu sua poesia, embebida em tudo, “tanto nos amores, como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas, como nos disparates” (Bandeira, 1984, p. 19).

Referências

- ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003.
- ANDRADE, Andreia de Lima. *Manuel Bandeira, cultura popular e escolarização: uma experiência com poemas na sala de aula*. Mauritius: Novas Edições Acadêmicas, 2017.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A beleza humilde e áspera. In: *O cacto em ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997. p. 11-89
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novaes. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Aprendendo a apreender a cultura popular. In: PINHEIRO, Hélder (Org.). *Pesquisa em literatura*. Campina Grande, PB: Bagagem, 2003. p. 83-119.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Diferentes temporalidades da literatura oral popular. In: *Anais do Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística*, 17, Gramado, 2002. p. 1-8.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Notas de Carlos Newton Jr. São Paulo: Global, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*: antologia poética. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira*: temas e situações. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. Trad. Claudio Novaes Pinto. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1984.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Seleção*. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1976.
- CERTEAU, M.; JULIA, D.; REVEL. A beleza do morto. In: CERTEAU, M. *A cultura plural*. 3. ed. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, vol. 08, n.º 16, p. 179–192, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular*: românticos e folclorista. São Paulo: Olho d'água, s.d.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- RIBEIRO, João. A poesia nova. In: BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Notas de Carlos Newton Jr. São Paulo: Global, 2012. p. 74-75.
- TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética em Manuel Bandeira. In: *Revista Travessia*, vol. 05, n.º 13, p. 37-60, 1986.
- XIDIEH, Oswaldo Elias. *Feira Nacional de Cultura Popular*. São Paulo: SESC, 1976.