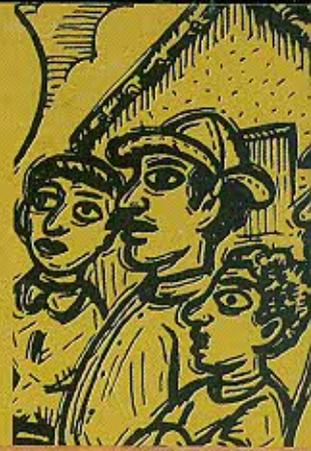


# Cultura Cri-ti-ca

revista cultural da apropuc-sp nº6 - 2º semestre de 2007

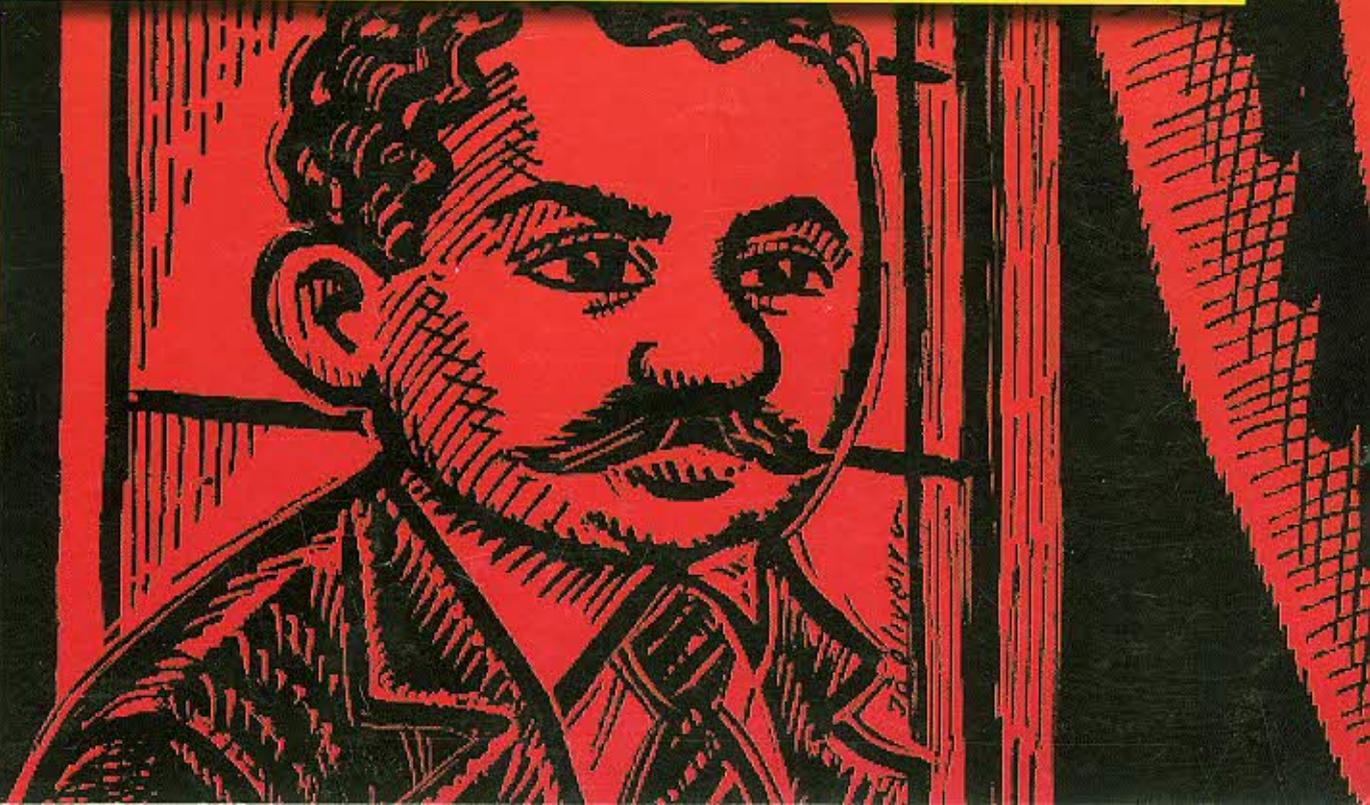
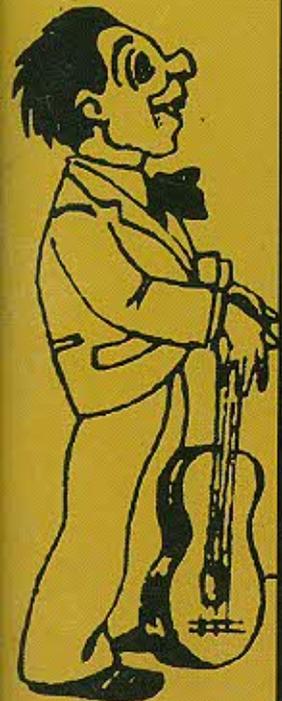


ISSN - 1981-0911



literatura de

# CORDÉL



# EM CORDEL

**A** revista Cultura Crítica dá um passo a mais, animando suas páginas com a literatura de cordel. Gênero poético e romanesco que se impôs por si só. Por que iniciamos com essa afirmação? Porque foi desprezado pela cultura acadêmica, considerado gênero menor ou subliteratura. Nem sempre assim dito, com todas as letras.

Luís Câmara Cascudo deu-nos um dos estudos mais amplos e profundos sobre a literatura oral, conceituando-a como popular. Em seus termos, o cordel é uma forma de literatura popular. Ressalta que a criação oral se baseia na tradição e na necessidade de transmissão cultural de geração a geração. Trata-se de uma forma histórica originária da literatura, cujo percurso deita suas raízes na mais tenra e primitiva cultura.

Mas o que tem de particular a literatura de cordel? Câmara Cascudo dá a seguinte explicação: “Há uma literatura popular impressa, literatura de cordel, que os franceses denominam de *colportage*, que Charles Nizard estudou na França e que Teófilo Braga esboçou em Portugal. Ninguém decidiu sobre a velocidade inicial desses livrinhos. Saíram do povo ou foram incluídos, pela leitura, na oralidade anônima? Foram temas dados pelo povo ou constituíram trabalho individual, posteriormente tornado popular? Esses livros vêm do século XV, do século XVI, do século XVII e continuam sendo reimpressos em Portugal e Brasil, com um mercado consumidor que nenhuma glória intelectual letrada ousou possuir.”

Tudo indica, portanto, que nossa literatura de cordel vem dessa tradição européia, particularmente da tradição dos colonizadores portugueses. É o que afirma Câmara Cascudo. “O português emigrava com o seu mundo na memória”. Aclimatado no Brasil pela cultura oral, teve uma “floração sem fim” na forma de cordel. Uma das primeiras influências dos colonizadores, nesse sentido, foi detectada no início do século XVII, na Capitania da Paraíba, com a divulgação dos “contos de Trancoso”.

Franklin Maxado, no livro “O que é literatura de cordel”, relata-nos curiosamente que, em Portugal, o rei João V, em 1769, expediu um decreto de que só os cegos podiam vender esse tipo de folheto, e que por isso passou à denominação de “Literatura de Cego”, vendida nas igrejas e feiras. O mesmo autor indica que há duas referências quanto à primeira publicação de cordel no Brasil: Câmara Cascudo aponta para fins do século XIX, com o romance “Zezinho e Mariquinha ou a Vingança do Sultão”, de Silvino Pirauá de Lima. Ariano Suassuna considera que a primeira publicação se deve ao “Romance d’A Pedra do Reino”, lido no sertão nordestino.

Vemos que a literatura de cordel é impressa, mas sua natureza é oral e, por isso, popular. Muitos poetas da oralidade eram analfabetos. Sua arte popular está vinculada às aglomerações também populares. Na forma de folhetos, cuidados pela xilogravura, os poetas a divulgam e dela sobrevivem. As rodas se formam em torno das cantorias ou declamações, que podem não ser acompanhadas de instrumentos. É o canto ou declamação “a palo seco”. Franklin Maxado testemunha que, “muitas vezes, o folheteiro é analfabeto e a estória que faz que lê é simplesmente decorada”, e “quando esquece algum trecho, o bom folheteiro improvisa outro verso”.

Os temas dos cordéis variam imensamente, como se pode constatar nos ensaios que formam esta revista. Não poderia deixar de anotar que o conservadorismo está presente. Franklin Maxado registra preconceitos de raça e cor, bem como bajulação a coronéis e políticos. Diz: “Mesmo sendo bastardo, mestiço, mulato, cabra ou mesmo negro, os poetas procuram se branquear com sua arte.” A sobrevivência do poeta, muitas vezes, condiciona o sentido social de sua criação.

Os leitores e estudiosos da literatura encontrarão neste número da Cultura Crítica uma rica variedade de exposição, análise, descrição, discussão e avaliação do fenômeno cultural literatura de cordel. O próximo número da revista será dedicado especialmente aos 100 anos da morte de Machado de Assis e aos 100 anos de nascimento de João Guimarães Rosa.

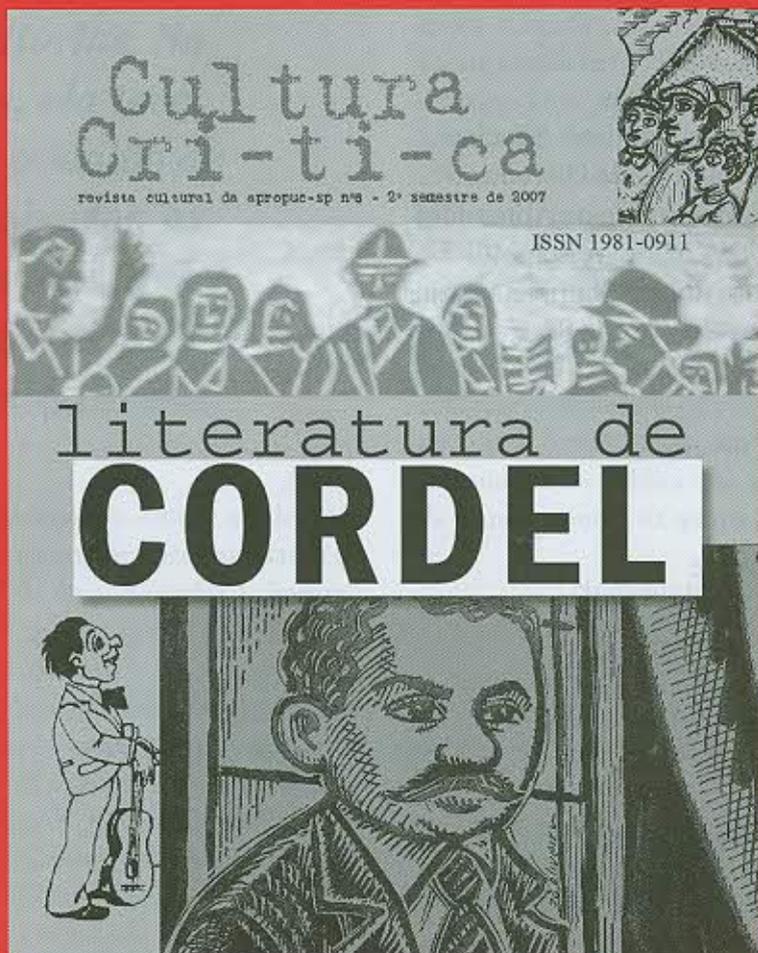
Ersen Martins de Oliveira

O cordelismo dá provas diárias de vitalidade. Sedes de difusão dessa arte popular estão espalhadas por todo o país, como é o caso da Casa do Cordel, situada na rua Vigário Bartolomeu, no centro de Natal, no estado do Rio Grande do Norte. Ela foi criada no ano passado para divulgar a literatura cordelista e potiguar. A iniciativa foi do poeta Abaeté.

Nas fotos, estão os poetas Abaeté (camisa listada) e Braga Santos.



A instituição tem um acervo de mais de mil títulos. O leitor pode encontrar folhetos de poetas como Antônio Francisco, Concriz, Bob Motta e Braga Santos. A Casa também edita obras de poetas locais e abriga a sede da União dos Cordelistas do Rio Grande do Norte.



## AGRADECIMENTOS

Este número da Cultura Crítica é resultado da colaboração de muitos poetas e pesquisadores, que contribuíram das mais diversas formas, com textos, fotografias e sugestões. Sem essa ajuda, esta publicação não seria possível. Em especial, a revista contou com a colaboração de Edilene Matos, professora da PUC-SP, e a orientação de Marco Haurélio, cordelista e estudioso de cordel. Agradecemos a todos.

A revista Cultura Crítica é uma publicação semestral editada pela Apropuc, com tiragem de 2 mil exemplares.

### Diretoria da Apropuc

Presidente: Priscilla Cornalbas

Vice-presidente: Sandra Gagliardi Sanchez

1º secretário: Erson Martins de Oliveira

2ª secretária: Maria Beatriz Costa Abramides

1ª tesoureira: Victória Claire Weischtordt

2º tesoureiro: Carlos Alberto Shimote Martins

Suplentes: Hamilton Octavio de Souza e Ivan Rodrigues Martin

### Editor Geral

Erson Martins de Oliveira

### Conselho Editorial

Carlos Alberto Shimote

Erson Martins de Oliveira

Victória Claire Weischtordt

### Equipe da Revista

#### Editor

Ricardo Melani (MTPS 26.740)

#### Preparação

Gabriel Kolyniak

#### Criação de Capa

Ricardo Melani (a partir de desenhos de Jo Oliveira; xilogravura de Enéias Tavares dos Santos e capa do folheto de Leandro Gomes de Barros "Discussão Velha de Sergipe")

#### Arte Final

Mauro Teles

#### Fotos e imagens

Arquivo particular

APROPUC-SP - Rua Bartira, 407 - CEP 05009-000 - Perdizes

Fones: 3872-2685 e 3865-4914   [apropuc@uol.com.br](mailto:apropuc@uol.com.br) • [www.apropucsp.org.br](http://www.apropucsp.org.br)



# Sumário

Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética .....	8
<b>Edilene Matos</b>	
A Trajetória do Cordel no Brasil, em Prosa e Verso .....	15
<b>Marco Haurélio</b>	
Uma breve história do cordel .....	22
<b>Assis Ângelo</b>	
Cordel, criação mestiça .....	26
<b>Martine Kunz</b>	
Literatura de cordel, literatura brasileira .....	32
<b>Aderaldo Luciano</b>	
Primórdios da editoração do cordel: notícia de um catálogo de 1919-1920 .....	38
<b>Roberto Benjamin</b>	
A construção discursiva da imagem de si no discurso: um estudo do cordel de ocasião .....	40
<b>Simone Mendes</b>	
Cinema e cordel: idas e vindas entre a imagem e a letra .....	47
<b>Sylvie Debs</b>	
Memórias e produção das vozes femininas na poética do cordel .....	54
<b>Francisca Pereira dos Santos</b>	
O feminino na ótica de Leandro Gomes de Barros .....	59
<b>Vera Lúcia de Luna e Silva</b>	
Leandro Gomes de Barros, grande mestre da poesia popular brasileira .....	66
<b>Arievaldo Viana</b>	
Leandro Gomes de Barros: a coexistência do ator político e do poeta mediador da modernidade .....	72
<b>Ivone da Silva Ramos Maya</b>	
Chagas Baptista, autor de Leandro .....	78
<b>Vilma Mota Quintela</b>	
Moisés Matias de Moura: cordel e notícia .....	83
<b>Gilmar de Carvalho</b>	
A vida social da cidade na poesia de Antonio Francisco .....	88
<b>Alessandro Teixeira Nóbrega</b>	
Cordel, canção, revolução: a função da cantoria em "Deus e o diabo na terra do sol" .....	96
<b>Sylvia Regina Bastos Nemer</b>	
Um conto infantil de Andersen/um folheto de cordel nordestino .....	100
<b>Rosângela Maria Oliveira Guimarães</b>	

# Literatura de Cordel: a escuta de uma voz poética

Edilene Matos\*



Que literatura é essa que circula nas ruas e é tema de discussões polêmicas em congressos e seminários? Essa literatura precisa ser melhor explicada para que o leitor tenha noção e consciência do que se está a tratar. Por tais razões, julgo necessário um percurso, com os propósitos de elucidação e esclarecimento, no terreno dessa especial forma de arte, onde poetas populares pontificam e deixam seus nomes definitivamente inscritos.

Utilizo, sempre e propositadamente, três denominações diferentes, embora sinônimas, para o mesmo corpus: literatura de folhetos, literatura de cordel e literatura popular em verso, com a finalidade de acentuar as várias faces que, no caso, o termo “popular” assume, ao trazer em sua raiz a complexidade da palavra “povo”. Ramón Menéndez Pidal foi quem, em primeiro lugar, na Península Ibérica, mostrou os perigos do emprego da expressão “poesia popular” (Pidal, 1953: 344). Tal adjetivação reflete uma imprecisão e uma marca social e cultural. Marca, ênfase, que o mundo letrado faz questão de realçar.

Ao falar em literatura popular, vem à tona a denominação “literatura oral”, usada pela primeira vez por Paul

Sébillot, com o objetivo de referir-se a textos produzidos por pessoas comuns, do povo, tidas normalmente como analfabetas e iletradas.

Paul Zumthor, por sua vez, desautoriza a identificação que é feita muitas vezes entre popular e oral (Zumthor, 1993: 23), apontando para o caráter abstrato do termo oralidade e daquilo que se denomina literatura oral, preferindo, no caso, falar em vocalidade e em literaturas da voz.

Já Pindaro, um dos grandes exegetas da memória oral, manifestava, ao defendê-la, certo preconceito diante da escrita, que, para ele, tinha um caráter pouco confiável, e citava as técnicas de escrita relacionadas com o mundo do comércio, opondo-as às técnicas tradicionais de memorização oral. Para este grande orador, a memória escrita distanciava-se da verdade sempre presente, por sua vez, na memória oral (Souza, 1999: 146).

A verdadeira palavra é a palavra falada. Sábia, Sheherazade entendia muito bem o poder do discurso vivo. Sábio, o poeta popular percebe o fascínio da palavra oralizada, porque é ela o principal meio de comunicação de histórias, narrativas, fatos, casos etc., ou seja, é ela, em verdade, a grande mediadora entre o homem (que conta/canta) e sua experiência. É por isso que a literatura de cordel ou de folhetos é ainda um gênero narrativo muito cultivado pelos poetas populares do Brasil, notadamente no nordeste, onde a voz e o canto do povo ainda se fazem ouvir. Esta forma poética, que se situa entre a oralidade e a escrita, insere-se no que Paul Zumthor denomina oralidade mista, isto é, oralidade marcada pela coexistência com uma cultura escrita.

Oralidade e escrita não são domínios separados por um divisor de águas com limites rígidos. Sua fronteira é tênue, e a tensão entre oral e escrito reflete-se nos estilhaços desse seu duplo processar, numa instância em que não mais se reconhecem os traços originais de cada um deles, fundidos e confundidos no ponto de cruzamento das linguagens.

\*Profa. Dra. do Departamento de Arte da PUC-SP.

***No Brasil, entretanto, os textos de cordel ainda circulam aos milhares, gritados nas vozes anasaladas dos cantadores (o tom de voz agudo e nasal é impróprio para outros efeitos de ritmo que não sejam os da versificação, e seu uso serve para poupar a voz), dos cantores de folhetos, que costumam usar a expressão: ‘Eu vou cantar folheto.’***

No caso da literatura de folhetos, a influência da escrita dá-se de modo parcial, pois nela as marcas da oralidade se afirmam, e a força da voz viva se impõe de modo indelével. No espaço cambiante da oralidade/escritura, distingue-se um movimento textual transgressor, uma vez que o texto escrito transgride o espaço da escritura, ultrapassa-o, sai dos limites do papel, move-se e aspira a fazer-se voz. Ponto de intersecção entre a oralidade e a escritura, a literatura de folhetos permite que a cena oral não se restrinja à voz, mas, muito mais que isso, insinue-se como corpo e gesto. Daí o aspecto performático do poeta de cordel, que, com voz e gestos, faz a coreografia de suas narrativas. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E relembro, mais uma vez, Zumthor quando se refere à gestualidade e à corporalidade dos textos poéticos medievais, textos estes, como os dos folhetos de cordel, acentadamente declamatórios e performáticos, onde predomina “a palavra gesticulada dos poetas (...), esse jogo cênico e verbal” (Zumthor, 1993: 45).

O poeta de cordel, poeta a meio caminho entre a oralidade e a escritura, exerce efeito encantatório sobre seus leitores/ouvintes, um encanto transmitido pela palavra viva, grafada no papel e inscrita na voz.

Vendidos por ambulantes em mercados e feiras livres, pendurados em barbante (cordéis) – como foi registrado, ainda em Portugal, por Nicolau Tolentino de Almeida, na “Satyra do Bilhar” (“Todos os versos leu da Estatua equestre/ e todos os famosos Entremezes/ Que no arsenal ao vago caminhante/ Se vendem a cavalo n’um barbante.”) (Braga, 1885: 450) – espalhados numa lona ou numa esteira de vime, os folhetos (ou cordéis) realimentam e renovam, do ponto de vista poético e narrativo, a tradição oral dos contos; das cantorias improvisadas; das histórias de amor, valentia ou aventuras; das vidas de santos, de guerreiros, personagens singulares – imaginários ou não – ou auxiliares mágicos; da eterna luta, enfim, do bem contra o mal. Os vendedores ambulantes de folhetos, os folheteiros, que circulavam na Península Ibérica desde o século XVI, desapareceram da Espanha por volta das primeiras décadas do século XX. Julio Caro Baroja afirma ter notícias de que, em 1933, o último vendedor ambulante de *pliegos sueltos* perambulava pelas ruas de Madri.

No Brasil, entretanto, os textos de cordel ainda circulam aos milhares, gritados nas vozes anasaladas dos cantadores (o tom de voz agudo e nasal é impróprio para outros efeitos de ritmo que não sejam os da versificação, e seu uso serve para poupar a voz), dos cantores de folhetos, que costumam usar a expressão: “Eu vou cantar folheto.” Há uma maneira especial de comunicação desses folhetos, os quais, embora impressos, conservam ainda sua oralidade original, situando-se numa espécie de entrelugar, ou seja, no lugar onde se dá o “encontro da magia da voz com a arteficialidade da letra” (Santos, 1999: 14). Há troca de olhares furtivos, olhares de atração mútua: a voz e/ou a escrita sujeitas à sedução do olhar. Essa leitura em voz alta, que se fazia nos terreiros das fazendas, ao pé da fogueira ou sob a luz quase-amarela dos candeieiros a gás, chega até nossos dias, invadindo inclusive as cidades. Leitura coletiva do folheto impresso, que conserva as marcas da palavra oralizada em cada verso da sextilha (o tipo mais comum de estrofação), da décima, do alexandrino, dos galopes, martelos e mourões.

O folheto de cordel, marcado por seu forte acento oral – rima, ritmo, repetições, musicalidade –, nascido da e na oralidade, sua matriz e motivação, transita hoje no espaço letra/voz. Voz que, imersa no âmbito ilimitado e performático da linguagem oral, é puro presente, sem estampilha nem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escritura, que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, integrante que é de um contexto movente, cambiante, onde respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

No poeta popular, quase sempre vendedor ele próprio de seus folhetos, o corpo - voz é também corpo - participa da ação de dizer, desde o tom anasalado da voz, passando pela marcação rítmica, até a expressão corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos (sempre com o folheto aberto), na troca significativa de olhares, na curvatura do corpo, na sua dança de um lado para o outro, ao compasso mesmo da narrativa em versos.

O poeta popular usa o corpo todo, de forma a conferir potência à palavra - pois nada existe para o poeta de cordel que não possa ser falado -, entrelaçando a linguagem verbal com a linguagem gestual, simbiose de palavra e gesto. Passador de casos, notícias, narrativas diversas, o poeta popular usa sua voz sempre cheia de vibração como um instrumento de comunicação. Confia ele na força dos pulmões, no poder da voz e da performance para atrair leitores/ouvintes. Para isso, usa a voz natural, ou então utiliza-se de um improvisado megafone de cartolina ou de qualquer espécie de alto-falante.

A prática poética do autor de cordel, que é ao mesmo tempo oral e escrita, incorpora princípios de um conhecimento poético tradicional, com a métrica e a rima obedecendo a padrões já bastante conhecidos: sextilhas, seguindo o esquema ABCBDB (2ª, 4ª e 6ª versos rimados), ou décimas, no esquema ABBAACCDDC (1ª, 4ª e 5ª versos rimados, além do 2ª com o 3ª; o 6ª com o 7ª e o 10ª; e o 8ª com o 9ª). Porém, mesmo dentro desses limites, o poeta popular faz suas narrativas fluírem mais livres e espontaneamente, sem mordanças ou espartilhos.

Na denominada literatura de cordel, um texto de 8 ou 16 páginas é classificado como "folheto". A partir de 32 páginas, os poetas consideram-no como "romance".

Momentos reiterantes da narrativa são traços marcantes do texto oral, que se mantêm mesmo quando a narrativa é impressa. São narrativas supostamente fragmentadas, mas que, no entanto, formam um mosaico em seu todo, com constância de elementos de fundo e com certo dinamismo interno. Sobre essa questão, Jerusa Pires Ferreira acentua que "a matriz oral, o jogo de estruturas assentadas e em repetição formam uma espécie de modelo" (Pires Ferreira, 2005: 52). Tais modelos são recriados com base na circulação de elementos textuais viajantes, nômades, que se combinam aqui e ali, fazendo surgir histórias sempre prontas a se refazerem na infinitude das leituras possíveis. Num complexo processo da boca ao ouvido e do ouvido à boca, ocorre o afastamento gradativo da matriz original. E a deformação da matriz original de uma história conhecida tem, a meu ver, um aspecto transgressor, que seduz pela novidade, oriunda da imaginação, essa forma de audácia humana.

***O poeta popular usa o corpo todo, de forma a conferir potência à palavra - pois nada existe para o poeta de cordel que não possa ser falado -, entrelaçando a linguagem verbal com a linguagem gestual, simbiose de palavra e gesto.***

Mas que voz é esta que inquieta, que transmite verdades, que funda reinos fabulosos? É uma voz sempre em mutação, que se reelabora constantemente, que tece e retece os retalhos da tradição em formas novas e fisionomias tão particulares. Voz cambiante, que dança ao compasso dos brincantes, que navega sem água, que voa sem asas.

Tida como ingênua, rude e tosca pela história literária, a literatura popular, na realidade, é um tipo de manifestação ficcional e imaginativa bastante próxima daquela que se costuma chamar propriamente de literatura, não existindo diferenças de essência entre um e outro tipo de produção, já que possuem, de modo análogo, aquilo que é comum a qualquer obra, seja qual for a tradição a que esteja vinculada: sua capacidade de criar formas significativas, expressivas e reveladoras da existência humana. Aliás, a pretensa ingenuidade que é atribuída à literatura popular parece-me algo que seria desejável na literatura culta. Em verdade, o preconceituoso posicionamento por parte dos eruditos em relação à literatura de expressão popular reflete, simultânea e contraditoriamente, o desejo e a rejeição de uma inocência e uma ignorância invejadas, já que seriam elas o verdadeiro testemunho e garantia de certa autenticidade e originalidade de raiz, nem sempre perceptíveis em manifestações literárias de caráter erudito.

No tratamento do assunto, Geneviève Bollème considera a literatura popular como uma literatura problemática, já que bastarda, mestiça, ilegítima, pois nem sequer tem nome próprio. Cria-se, assim, um impasse terminológico, que dificulta o acesso sem preconceitos a esse tipo de literatura, sem rotulações estabelecidas *a priori*, como é o caso da referida oposição entre erudito e popular.

Para esclarecer mais amplamente o problema, será útil lembrar que a designação “literatura de cordel”, também usada para nomear a literatura popular em verso, chegou até nós via Portugal, no século XVII, e isto pelo fato de o material posto à venda ser pendurado em cordéis. Essa denominação, até a década de 1960, no Brasil, era conhecida apenas pelo público intelectualizado, que tinha acesso às manifestações literárias e culturais ibéricas. Os próprios poetas populares desconheciam a expressão, que foi aos poucos se disseminando, até consolidar-se hoje com algumas derivações, como: cordelesco, cordelista, cordelianamente, cordelmania, cordelbrás. “Arrecife” (devido à presença de João Martins de Athayde, que mantinha, no Recife, uma grande casa editora de folhetos), “livrinho de história” e “livro de versos” são alguns dos termos também usados pela própria comunidade dos poetas populares.

Inspirada, rica tematicamente, plena em sua expressividade, carregada de emoção, a literatura de cordel é também ambivalente, e abriga, sem questionamentos de valoração, modelos de identidade e de diferença. Os textos cuja identidade se assenta numa temática comum, centrada no cotidiano, são denominados de modo heterogêneo: folhetos de ocorrido, circunstanciais, acontecidos ou folhetos biográficos – normalmente feitos sob encomenda. Todos eles retratam o real concreto, e são considerados como uma espécie de jornal do povo.

Hoje, mais do que nunca, o chamado gênero biográfico é amplamente usado e divulgado. Mas, os heróis populares do passado, embora continuem a existir, vêm sofrendo, no presente, mudanças significativas. Outrora, costumava-se contar a vida e as façanhas de personagens lendários, como é o caso daqueles que figuram na *Flor dos Romances Trágicos* (seleção e comentários de Luís da Câmara Cascudo), uma espécie de síntese da saga nordestina, dramática, triste e vil, e um dos exemplos mais conhecidos da chamada poesia de chapéu-de-couro; atualmente, o cordel exhibe outro painel humano: as personagens agora são escritores, políticos, estadistas e intelectuais, que escapam dos compêndios, dos verbetes, das monografias oficiais, e ganham novo registro histórico.

Quanto aos folhetos que buscam a diferença, obedecem eles a um permanente processo de reelaboração num movimento contínuo que visa à absorção do novo – entendido como a contribuição original de cada criador em sua sincronia – e a conseqüente ampliação e/ou superação de seus limites e demarcações convencionais.

Não estou de acordo, pois, com aqueles que consideram tais manifestações como algo ingênuo, de reduzido valor etnográfico, produções exóticas destinadas apenas a exposições e museus. Vejo-as, antes, como algo dinâmico, mo-



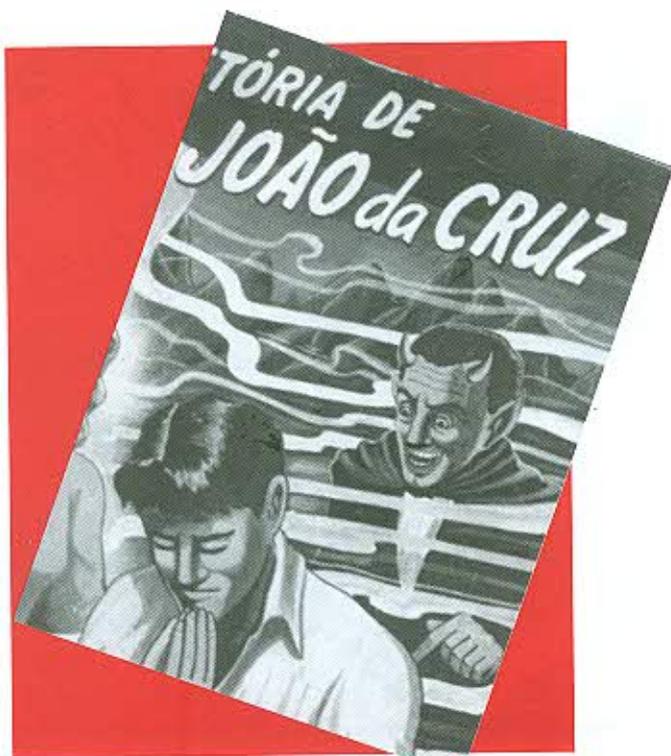
vente, de grande valor estético e expressivo; como exemplos eloqüentes da riqueza e do alto nível de nossa cultura e arte populares.

#### CAPAS E CONTRA-CAPAS DE FOLHETOS

Significativa no tratamento dos impressos populares é a análise de seus gravados, sobretudo dos que aparecem na página do título – a capa. A imagem, muito presente nos folhetos, está ligada ao texto por uma forte proximidade, ocupando ambos o mesmo espaço, e entrando, em conseqüência, em interação e diálogo. É essa relação texto/imagem que permite o acesso pelos analfabetos à cultura escrita, pois fica facilitada, para tais leitores, uma certa decifração dos códigos envolvidos.

Em tempos d’antanho – na Europa, na Alta Renascença Italiana, século XV – nasceu a gravura, com a finalidade de ilustrar os livros de ciência que necessitavam de uma informação visual apurada. Só desse modo é que surge, realmente, um texto. Escrita e imagem interagindo e completando-se. Texto e imagem, repertórios que se cruzam.

É justamente esse tipo de texto que se deve levar em conta quando se analisam as capas e contra-capas de folhetos populares do Brasil. Tais folhetos integram a chamada “literatura de cordel”. Trata-se de uma literatura de caráter transgressivo, livre, distinta da literatura de autoridade. Uma literatura de prazer, mas que impõe uma forma especial de leitura – uma leitura mais coletiva, de textos simples destinados ao consumo e à fruição imediata por parte do povo, da gente simples e comum. Um



A imagem, muito presente nos folhetos, está ligada ao texto por uma forte proximidade.

texto escrito que realimenta e renova o circuito da criação oral.

Como fator determinante e facilitador da leitura, a imagem propõe uma interpretação, indica com a vista, com o olho, o sentido do relato, e ajuda a memorizar.

Portadora de plurais sentidos, a imagem traz em si significados que, às vezes, podem estar ocultos. Uma imagem próxima é trampolim para a decifração do texto, pois os significados reafirmam-se nas figuras, nas gravuras, em variados tipos de ilustração. Uma imagem mais distante estimula a imaginação (como "uma forma de audácia humana"), e muitas possibilidades de leituras vão surgindo. A imagem pode representar-traduzir o texto escrito ou sua idéia central, mas também, ao mesmo tempo, servir de veículo de propaganda e de divulgação do folheto junto ao público interessado.

A gravura popular brasileira apareceu com as primeiras manifestações do cordel, o qual, por sua vez, é conseqüência do surgimento das primeiras tipografias no interior do país. Adveio, em virtude disso, a impressão das primeiras histórias de encantos e milagres, denúncias e sensacionalismos, rimadas e contadas em versos de seis, sete, oito ou dez sílabas.

Sei, com os estudiosos da ilustração popular, que José Bernardo, de Juazeiro do Norte, foi o precursor desse tipo de ilustração, pois encomendara para a sua Casa Editora os primeiros clichês, confeccionados por Inocêncio da Costa Nick (o Mestre Noza), Antonio Relojoeiro e Walderedo.

No início da literatura de cordel no Brasil, os folhetos, cujas capas em papel manilha apresentavam variações cromáticas que iam do amarelo ao vermelho, azul e verde, com ausência do clichê de zinco ou de madeira, eram denominados folhetos "sem capa" ou folhetos de "capa cega", apenas trazendo o título do trabalho, o nome do autor e, vez ou outra, uma vinheta. Até então a função da capa não ia além da simples tarefa de identificação do exemplar.

Do ponto de vista da utilização de recursos destinados a atrair o leitor/ouvinte/comprador, pouco a pouco se incorporou ao mundo dos folhetos a utilização de ilustrações nas capas, por meio de elementos visuais ou imagéticos inspirados em figuras presentes no imaginário dos consumidores e capazes de antecipar a narrativa, ou mesmo indiciar e sugerir momentos marcantes do que verbalmente iria ser contado.

Com o surgimento dos cartões postais, trazidos ao Brasil via Europa, sobretudo França, os folhetos populares passaram a ser ilustrados com a reprodução de tais cartões, ou seja, com retratos de mulheres, sedutoras ou lânguidas, de homens bonitos e de crianças à semelhança de anjos. Em verdade, nada tinham a ver com o conteúdo dos textos.

A influência do cinema, que determinou a adoção e a adoração por parte do público de seus grandes ídolos, fez-se sentir de maneira acentuada nas fotografias dos artistas americanos das décadas de 1930, 40 e 50, que passaram a compor capas de folhetos populares, vendidos nos mercados e feiras do país. Não raro, Gregory Peck se transformava num valente homem do sertão! Rita Hayworth se transformava na mulher fatal, na mocinha casadoira ou até na ingênua roceira ou filha de um coronel.

Ao lado disso, havia também os chamados rabiscadores de capas de folhetos, que tomavam conhecimento do enredo das narrações, e faziam uma espécie de pequeno esboço de personagens e/ou situações. De igual modo, os desenhistas tiveram também a sua participação na confecção das capas dos folhetos, apresentando um trabalho mais elaborado que o dos rabiscadores. Como casos exemplares, cito as capas dos folhetos *O veado que matou o caçador*, de Cuíca de Santo Amaro; *O reino das sete torres e a princesa encantada*, de Erotildes Miranda dos Santos; *Anedotas e proezas de Bocage*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, cujos desenhos são de autoria de Sinézio Alves, caricaturista e desenhista baiano, responsável por um considerável acervo de ilustrações de livros e impressos populares, e que se dedicou a recortar silhuetas, a idealizar e criar cartazes para divulgação da literatura de cordel, bem como a desenhar para capas de folhetos.

Mas, o cordel, impresso barato, usa também a xilogravura, pela possibilidade de sua contínua reutilização. Há quem

***Determinar os verdadeiros autores dos folhetos de cordel é tarefa das mais complicadas. Os critérios são bem distintos daqueles da chamada literatura erudita...***

diga que é também um processo mais fácil e mais rápido. As imagens gravadas sobre madeira podem se inserir no texto com grande liberdade de composição: umas possuem notável equilíbrio plástico, outras são bem rudimentares. De posse do material básico – madeira em variados tipos e ferramentas simples –, o xilogravador escreve na madeira, dando vazão a suas fantasias, que são aí corporificadas, absorvendo da transcendência imagética um reino de alegorias, enunciadoras dos temas desenvolvidos.

A literatura de cordel, atualmente, usa, com constância, o clichê de zinco. Assim, as xilogravuras populares deixam de servir apenas para ilustrar folhetos, e passam a compor belíssimos álbuns, postais para instituições culturais, ou são vendidas como peças artísticas assinadas, valorizando essa rica expressão de arte. Raros são os artistas que conservam suas matrizes.

Todos os tipos acima citados de capas de folhetos (com desenhos, fotos, reproduções ou xilogravuras) obedecem ao modelo tradicional do folheto popular, impresso sempre nos seguintes tamanhos: formato oito com grande apara (11x16cm); formato oito propriamente dito (16.5x10cm); formato nove (15,5x11cm), com capas em monocromia. Posteriormente, surgiu o sistema das capas em tricromia, na Bahia, na Gráfica Moderna, de Delor Gramacho, e os folhetos passaram a ter uma capa com tamanho maior.

Hoje, o mais vendido é o cordel em policromia, da Editora Luzeiro, de São Paulo. Segundo Arlindo Pinto de Souza, ex-proprietário da Editora Luzeiro, “não existem resistências populares em relação à Luzeiro. Eles gostam de modernização. Inovamos em capas coloridas...” (Pires Ferreira, 1995: 32).

Em relação aos desenhos sofisticados e coloridos, em variados matizes, das capas de folhetos, é pertinente apontar para uma possível influência portuguesa, já que as publicações

da Coleção Econômica e Coleção do Povo, da Livraria Barateira, de Lisboa, que já revelavam tais características, chegaram ao conhecimento do editor Arlindo Pinto de Souza, filho de um português que cultivava o hábito de adquirir essas coleções.

A inovação relaciona-se, no caso, à ausência de xilogravura. O povo quer capa bonita, colorida, chamativa. É evidente, pois, que a literatura de cordel faça uso da ilustração para atrair seu público e seduzi-lo.

Também as contracapas constituem, por certo, outro espaço maravilhoso de inserção no mundo popular. Ao invés de representarem o conteúdo das narrativas, as contracapas passaram a incluir elementos de ligação e conexão com futuros folhetos, além de anúncios comerciais. É assim que nelas aparecem chamadas publicitárias, pequenos textos de classificados, anúncios eleitorais, orações, ladainhas, paródias musicais, transcrição de documentos, como *habeas corpus* e protestos, fotos de figuras de pública notoriedade, e até anúncios institucionais e do próprio autor. Fazem reclame de venda de objetos, de terrenos, de perfumes e livros, e até divulgação de campanhas eleitorais etc.

#### QUESTÕES DE AUTORIA

Determinar os verdadeiros autores dos folhetos de cordel é tarefa das mais complicadas. Os critérios são bem distintos daqueles da chamada literatura erudita, pois mais vale a aceitação e a maneira de expor o tema do que a tão perseguida originalidade dos autores cultos.

O nome do autor deveria sempre constar no alto da capa do folheto; em seguida, viria o nome do editor e o título da história. Mas, nem sempre isso ocorre. Muitas vezes, vem apenas o nome do editor, e às vezes, o nome do editor sem indicação de que é apenas o editor, o que gera enorme confusão. Em alguns folhetos, o editor identifica-se como editor proprietário. Em outros, porém, aparece apenas o nome do autor, sem indicação de data, local ou editor.

Por tais motivos, alguns autores, com o objetivo de garantir seus direitos autorais, registram na capa: “Direitos autorais reservados.” Outro procedimento comum é justamente o uso de acrósticos nos versos iniciais ou finais dos folhetos.

A apropriação indébita constitui um motivo de preocupação constante para os poetas de cordel. Por isso, antes da vigência do código civil, eram comuns os avisos publicados nas capas e contracapas dos folhetos, quase sempre assim anotados: “O autor reserva seus direitos de propriedade.”

O aumento do número de autores de cordel motivou o surgimento de novas editoras, sendo necessária então maior cautela com relação ao registro da autoria, a ponto de os acrósticos

com os nomes dos poetas passarem a se incorporar ao texto nas estrofes finais ou até nas contracapas. Renato Carneiro Campos observa que o poeta popular sempre vende os direitos autorais dos folhetos que escreve a um folheteiro, passando recibo e escritura, e perdendo até o direito de seu nome sair como autor do folheto, se o editor assim o desejar (Campos, 1959: 25).

O mais famoso autor de cordel, Leandro Gomes de Barros (Pombal (PB), 1865/ Recife, 1918), faz advertência na contracapa de dois folhetos, *A alma de uma sogra* e *Antonio Silvino, o rei dos cangaceiros*:

AVISO

Com o fim de evitar os abusos constantes, resolvi, d'ora em diante estampar em todas as minhas obras o meu retrato em um clichê, sem lugar determinado. Leandro Gomes de Barros.

Com a morte do poeta, seu genro Pedro Batista passou a ser o editor, e na contracapa do folheto *O tempo de hoje*, fez o anúncio dessa sua nova função.

A questão da autoria é sempre realçada, quando da análise de folhetos em que a identidade do autor é comprovadamente passível de discussão.

Atualmente, o poeta popular está consciente de seus direitos de autoria, sobretudo com a criação de diversas entidades de classe, como a OBPLC (Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel), Associação dos Poetas do Piauí, Academia Brasileira de Cordel etc. Essas associações têm estatutos e regulamentos, com o exposto objetivo de proteger o autor e sua obra.

## (IN) CONCLUSÃO

Cada poeta é um mundo de sugestões e caminhos. O poeta popular, com seu delírio, com seu desatino, doa sua voz, que acaba ecoando, mesmo com o passar do tempo. No âmbito da literatura, o cordel resiste e insiste. Os folhetos populares são quase sempre transgressores; escapam do silêncio dos gabinetes e ganham as ruas.

Os folhetos são tecidos de risos e cochichos, das exclamações dos ouvintes que, a todo momento, comentam, interrompem e moldam a narrativa. Palavra, portanto, compartilhada, transmissão de boca-a-ouvido, do ouvir-dizer. Palavras que têm lâminas, que cortam, que ferem, que se incrustam mesmo no corpo do autor e dos ouvintes/leitores. 

## Referências bibliográficas

---

- BAROJA, Julio Caro. Ensayo sobre la literatura de cordel. Madrid; Editorial Revista do Occidente, 1969.
- BATISTA, Sebastião Nunes. Poética popular do Nordeste. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- BOLLÈME, Geneviève. La bibliothèque bleue: la littérature populaire en France du XVI au XIX ème siècle. Paris: Juillard, 1971.
- \_\_\_\_\_. O povo por escrito. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRAGA, Teófilo. O povo português nos seus costumes, crenças e tradições. (S.J.: s.n.), 1885.
- CAMPOS, Renato Carneiro de. Ideologia dos poetas populares do Nordeste. Recife: Centro Educacional de Pesquisas Educacionais do Recife, 1959.
- CANTEL, Raymond. Temas da atualidade na literatura de cordel. São Paulo: ECA/USP, 1972.
- FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Literatura popular em versos: estudos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961.
- LESSA, Orígenes. "Literatura popular em verso." In: Anhembi. São Paulo, 21(61):dez, 1955.
- LITERATURA popular em verso. Catálogo. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1961.
- \_\_\_\_\_. Antologia. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1964.
- MANDROU, Robert (1975). De la culture populaire aux 17 e 18 siècles. Paris: Éditions Stock, 1975.
- MATOS, Edilene. O boquirroto de megafone e cartola. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- PIDAL, R. Menéndez. Romancero Hispanico. VI. Madri: Espasa-Calpe, 1953.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Armadilhas da memória e outros ensaios. São Paulo: Ateliê, 2005.
- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. A ideologia do cordel. Rio de Janeiro: Imago/INL, 1976.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular. São Paulo: UNICAMP, 1999.
- \_\_\_\_\_. Memória das Vozes - cantoria, romancero & cordel. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. Introdução à poesia oral. São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.

# A Trajetória do Cordel no Brasil, em Prosa e Verso

Marco Haurélio\*

A literatura de cordel que imperou no Nordeste, desde os últimos anos do século XIX até o terceiro quartel do século XX, é, em linhas gerais, a poesia popular impressa e herdeira do romancero tradicional, da literatura oral (em especial dos contos populares, com predominância dos contos de encantamento). O cordel é um dos galhos da árvore da poesia popular, como o repente também o é. Mas, cordel e repente não são a mesma coisa, pois, à medida que a árvore cresce, os galhos vão se distanciando, embora estejam unidos pela origem comum.

Grandes repentistas se aventuraram pelas sendas do cordelismo, a começar por Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), um dos pioneiros da literatura popular, autor dos clássicos *O Capitão do Navio e Zezinho e Mariquinha*. Outros poetas que transitaram por ambas as sendas foram José Galdino da Silva Duda, José Vila Nova (pai do famoso Ivanildo), Natanael de Lima e Severino Borges Silva, entre outros grandes nomes já falecidos. Entre os vivos, vale citar José João dos Santos, o Mestre Azulão - paraibano radicado no Rio de Janeiro, um dos fundadores da feira de São Cristóvão - e Antônio Américo de Medeiros, potiguar estabelecido em Patos, Paraíba. Repentistas que se aventuraram com sucesso pela literatura de cordel, apesar de raros nos dias atuais, existem. E gente do primeiro time: Geraldo Amâncio Pereira, apresentador do programa televisivo *Ao Som da Viola*, pela tv Diário; Sebastião Marinho, presidente da União dos Cordelistas, Repentistas e Apologistas do Nordeste - UCRAN, sediada em São Paulo; e Zê Maria de Fortaleza, para ficar em alguns poucos mas significativos nomes.

Então, tiremos de uma vez por todas a dúvida: repentista não é cordelista, e cordelista não é repentista. Repentista pode ser cordelista, e vice-versa. Mas não é regra. Quando a literatura de cordel, ou de folhetos, estava engatinhando e tomando forma, no tempo do poeta maior Leandro Gomes de Barros (1865-1918), viviam, na região do Teixeira, Paraíba, afamados cantadores, como Inácio da Catingueira, Romano



Capa de folheto de Leandro Gomes de Barros, "Estoria do cachorro dos mortos."

da Mãe d'Água e o próprio Pirauá. Havia uma presença mais marcante da oralidade, pois, nesse tempo, eram poucos os alfabetizados. Mas, nas raras horas de ócio, as pessoas se reuniam em torno de alguém que soubesse ler, e deleitavam-se com os romances fenomenais do Mestre Leandro: *O Cachorro dos Mortos*, *Os Sofrimentos de Alzira*, *A Força do Amor*, *O Boi Misterioso*. Outros poetas surgiram, alguns geniais.

A edição e a comercialização da literatura de cordel atingiram um alto grau de profissionalismo com João Martins de Athayde, poeta paraibano estabelecido no Recife, e com Francisco Lopes, pernambucano levado pela onda migratória a Belém do Pará, onde dirigiu a lendaria Guajarina. Outros editores que aperfeiçoaram o comércio do cordel foram José Bernardo da Silva, sucessor de Athayde, em Juazeiro do Norte, João José da Silva, com a Luzeiro do Norte, em Recife, e Manoel Camilo dos Santos, que pontificou entre Guarabira

\* Poeta popular, folclorista, autor de vários folhetos de cordel, com destaque para "Presepadas de Chicó" e "Astúcias de João Grilo". É coordenador da Coleção Clássicos em Cordel da editora Nova Alexandria, e autor de Contos folclóricos brasileiros (no prelo).



A ilustração não nasceu com o cordel. Antes, eram usadas as chamadas "capas cegas", sem qualquer ilustração. A xilografura é um fenômeno relativamente recente.

e Campina Grande. Outros nomes dignos de nota são: José Alves Pontes (Guarabira), Joaquim Batista de Senna, paraibano que fez história no Ceará, e Manoel Caboclo, estabelecido com sua folhetaria Casa dos Horóscopos em Juazeiro.

Em São Paulo, desde os anos de 1910 existia a Tipografia Souza, fundada pelo imigrante português José Pinto de Souza. Em 1950, dessa tipografia surgiu a Editora Prelúdio, dirigida pelos irmãos (adotivos) Arlindo Pinto de Souza, filho de José, e Armando Lopes. Dois anos depois, a editora publicaria seu primeiro cordel no formato que a consagrou, com capa em policromia e tamanho maior que o nordestino (13,5x18). Era um romance chamado *O Amor que Venceu*, de Antônio Soares de Maria. Um dramalhão muito ruim, diga-se. No mesmo período, o ex-garimpeiro e poeta popular Antônio Teodoro apresenta alguns originais à editora. Teodoro escrevia sobre tudo, para todos. Seu cordel *Vida e Tragédia do Presidente Getúlio Vargas*, de 1954, escrito após o suicídio de Getúlio, vendeu, na primeira edição, impressionantes 260 mil exemplares. Começava o período áureo da literatura de cordel fora do Nordeste.

Entretanto, o tempo, os problemas econômicos, o êxodo rural e a escassez de bons poetas, após a geração que vai até a década de 1940 (Enéias Tavares dos Santos, João Firmino Cabral, Manoel Monteiro, João Lucas Evangelista, Mestre Azulão, Cícero Viera, entre outros), fizeram com que as trombetas

fúnebres, na década de 1980, decretassem a morte do cordel.

A editora Luzeiro, sucessora da Prelúdio, foi a única a sobreviver às crises, e seguiu imprimindo os clássicos do gênero sob a orientação abalizada de Manoel D'Almeida Filho. Em 1990, Arlindo Pinto vendeu a editora à firma dos Irmãos Nicoló, e a Luzeiro passou por um período de dificuldades, no mesmo período em que morreu Manoel D'Almeida Filho, amargurado ante o futuro incerto da editora e da própria literatura de cordel. Hoje, Gregório Nicoló é o único proprietário, e a Luzeiro, superando os problemas, renova suas publicações, mantendo os títulos tradicionais, ainda com boa aceitação popular.

Nos anos de 1990, surgiu no Ceará uma nova geração de talentosos poetas populares, capitaneada por Klévisson Viana, que fundaria a editora Tupynanquim, em Fortaleza. Klévisson, juntamente com seu irmão Arievaldo Viana, Rouxinol do Rinaré (nome de guerra de Antônio Carlos da Silva), Evaristo Geraldo, José Mapurunga e outros valores daquele estado restituiram a Fortaleza a tradição que teve nos poetas editores Moisés Matias de Moura, Luís da Costa Pinheiro e Joaquim Batista de Sena, firmes baluartes há tempos atrás.

No Rio de Janeiro, Gonçalo Ferreira da Silva, cearense de Ipu, poeta com raízes eruditas e populares, concebeu e deu vida à Academia Brasileira de Literatura de Cordel, a ABLC, em 1988. Na ata de fundação, nomes históricos da literatura de cordel emprestaram seu prestígio à entidade. A Academia acabou se fundindo com a Casa de Cultura São Saruê, criada pelo General Umberto Peregrino, e incorporou ao seu acervo preciosidades hoje à disposição de estudiosos e entusiastas do cordel. Outras entidades espalhadas pelo Brasil continuam a luta encampada por Rodolfo Coelho Cavalcante (1918-1986), maior liderança da história do cordel, responsável pelo Primeiro Congresso de Trovadores e Repentistas, de 1955.

Os maiores sucessos são os eternos clássicos *O Pavão Misterioso* (José Camelo de Melo Rezende), *A Chegada de Lampião no Inferno* (José Pacheco), *As Proezas de João Grilo* (João Ferreira de Lima) e *A Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum* (Firmino Teixeira do Amaral). Lampião é a personagem histórica de maior projeção, e sua popularidade resiste à era digital. O maior romance ainda é *O Direito de Nascer*, de Manoel D'Almeida Filho, com 719 sextilhas. No formato livro, ressalve-se.

É nesse formato que o cordel está chegando a um outro público, além do tradicional. Em São Paulo, neste 2008, a editora Nova Alexandria lançou, sob minha coordenação, a Coleção Clássicos em Cordel, com releituras de obras clássicas por cordelistas respaldados. Já foram impressos *O Corcunda de Notre-Dame*, de João Gomes de Sá, e *Os Miseráveis*, de Klé-

visson Viana, ambas adaptações de obras famosas do escritor francês Victor Hugo. Outros títulos estão a caminho.

## ILUSTRAÇÕES

A ilustração não nasceu com o cordel. Antes, eram usadas as chamadas “capas cegas”, sem qualquer ilustração. A xilogravura é um fenômeno relativamente recente, apesar de ter sido usada em 1907, na ilustração de uma capa de um folheto de Francisco das Chagas Batista enfocando Antônio Silvino. Fato isolado. Os desenhos e os clichês de cartões postais e com fotos de artistas de Hollywood eram os preferidos dos editores, a começar pelo lendário Athayde. A xilogravura nunca teve ampla aceitação no meio popular, mas a Academia a adotou como a ilustração por excelência dos folhetos de cordel. A bem

da verdade, diga-se: a xilogravura é a ilustração mais característica, mas não a única. A essência de um bom cordel está no texto, não na capa, no vestuário. O cordel (texto e ilustração) evoluiu, e nenhum poeta ou editor antenado abre mão da tecnologia para oferecer ao público edições bem cuidadas. Sem esquecer a tradição, sem desprezar a modernidade. O cordel, por conta disso, chega vivo e com fôlego ao século XXI.

Eis um resumo da trajetória do cordel no Nordeste brasileiro e da sua expansão levada a efeito pelo migrante nordestino, o pau-de-arara. A mesma história pode ser contada em sextilhas de sete sílabas, que, por sinal, é a estrutura poética mais comum na poesia popular. Abaixo, um cordel que escrevi com o adjutório de João Gomes de Sá, que integra o Projeto Literatura de Cordel: Feiras e Oficinas, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. ☞

# O CORDEL: SUA HISTÓRIA, SEUS VALORES

Marco Haurélio e João Gomes de Sá

No Nordeste brasileiro,  
Conservados na memória,  
Romances, contos e xácaras  
Lembravam a antiga glória  
De Portugal e da Espanha,  
De que nos fala a História.

Era esse o tempo das gestas  
Dos cavaleiros andantes,  
E essa poesia rude  
Dos bardos itinerantes  
Foi trazida para a América  
No bojo dos navegantes.

Essa poesia foi  
Cantada pelos jograis,  
Celebrando os grandes feitos  
Dos heróis medievais,  
E também falando sobre  
Romances sentimentais.

E quando começa o ciclo

Das Grandes Navegações  
De Portugal e da Espanha,  
As antigas tradições  
Vão se acomodando aos poucos  
Pelas novas possessões.

No Brasil, as tradições  
Assim vão se fixando,  
Com as levas de colonos  
Nas caravelas chegando,  
As regiões litorâneas  
Vão pouco a pouco tomando.

O índio, dono da terra,  
Pra não ser escravizado,  
Vivendo no litoral  
E se sentindo acochado,  
Resiste, contudo vê  
O seu esforço baldado.  
Da África chegam os navios  
Dos traficantes negreiros,  
Que tornarão em escravos

Os que antes eram guerreiros  
E que agora vão servir  
À sanha dos fazendeiros.

As etnias e as crenças  
São assim amalgamadas  
E a cultura popular  
Vai recebendo camadas,  
Que em todos os segmentos  
Até hoje são notadas.

Eis um resumo apressado,  
Contudo bem consistente  
Para mostrar que a arte  
Não brota espontaneamente,  
E com o nosso cordel  
Também não é diferente.

No Brasil colonial  
Um embrião já havia  
Do cordel na conhecida  
Tradicional poesia,



Capa do folheto "A batalha de oliveiros com ferrabras", de Leandro Gomes de Barros.

Ou mesmo na catequese  
Que a Igreja promovia.

Excertos da tradição  
Que no cordel se encerra  
Estão na obra do vate  
Gregório de Matos Guerra,  
Que foi o maior dos sátiros  
A habitar esta terra.

Já no século XIX,  
No Brasil imperial,  
Resistia a escravidão  
Um desnecessário mal.  
Esse regime abjeto  
Na pena teve um rival.

Foi o bardo Castro Alves,  
Grande poeta baiano,  
Que na arte que abraçou  
No Brasil é soberano,  
Lutando contra a injustiça,  
No verso se fez arcano.

O grande Gonçalves Dias,  
Dos termos do Maranhão,  
Compôs na velha linguagem  
Sextilhas de Frei Antão.  
Portanto, também está  
Na linha de evolução.

Porém é da pequenina  
Paraíba o privilégio  
De ver nascer o poeta  
Que empunha o cetro régio  
Da poesia do povo,  
Templo majestoso, egrégio.

Leandro Gomes de Barros  
É o nome do menestrel  
Que deu forma e deu essência  
Ao que chamamos cordel,  
Que da tradição oral  
Migrava para o papel.

Grande poeta satírico  
E lírico maravilhoso,  
Escreveu obras eternas  
Como *O Boi Misterioso*,  
E *A Donzela Teodora*,  
De modo criterioso.

De sua lavra saíram  
*O Reino da Pedra Fina*  
Também *O Príncipe e a Fada*,  
Que são Baman e Gercina  
E o clássico inigualável  
Chamado *Alonso e Marina*.

Outro grande pioneiro  
É Silvino Pirauá,  
E entre ele e Leandro  
Sempre se perguntará  
Quem foi que editou primeiro,  
E a dúvida persistirá.

Pirauá era de Patos  
E Leandro de Pombal.  
Ambos vão pra o Recife  
E lá se encontram afinal,  
Onde Pirauá se mostra  
Um cantador genial.

Pirauá introduziu  
Na cantoria a sextilha,  
Também inventou a deixa,  
Que foi uma maravilha.  
É por isso que seu nome  
Entre os pioneiros brilha.

*O Capitão do Navio*  
É a ele atribuído  
E *Zezinho e Mariquinha*,  
Outro folheto querido,  
Da memória popular  
Nunca mais foi esquecido.

Também entre os pioneiros  
Deve ser mencionado  
José Galdino, o Zé Duda,  
Poeta bem inspirado,  
Repentista e de bancada,  
Nos dois gêneros afamado.

E Pacífico Pacato  
Cordeiro Manso também  
Um poeta alagoano,  
Que nunca usou de desdém,  
Foi um poeta-repórter  
Como os que hoje inda tem.

João Melquíades Ferreira  
Dedicou-se à cantoria  
E no cordel escreveu  
O Valente Zé Garcia.  
Severino Milanês  
Versava com maestria.

E João Martins de Athayde  
No cordel foi professor.  
Quando Leandro morreu,  
Ele tornou-se editor,  
Comprando a obra do mestre  
Por irrisório valor.

E por quase trinta anos  
Escreveu e editou.  
Delarme, um jovem tipógrafo,  
Que Athayde contratou,  
Aprendeu tanto a lição  
Que ao próprio mestre ensinou.

Em Recife, onde Leandro  
Antes se havia instalado,  
Athayde radicou-se  
Como editor afamado,  
Até por Mário de Andrade  
Foi bastante elogiado.



Fotografia de Francisco Chagas Batista.

Porém, antes de Athayde,  
Na Parahyba do Norte,  
Francisco Chagas Batista  
Ao cordel dava suporte,  
Transformando Guarabira  
Num centro difusor forte.

Compôs com Leandro a gesta  
Do grande Antônio Silvino,  
Que antes de Lampião -  
Batizado Virgulino -  
Tonou-se o mais afamado  
Cangaceiro nordestino.

Chagas Batista, porém,  
Sobressaiu-se aos seus pares  
Quando escreveu *Cantadores  
E Poetas Populares*,  
Que como estudo se mostra  
Grande entre seus similares.

José Camelo de Melo  
Foi poeta imaginoso.  
É o autor do *Romance  
Do Pavão Misterioso*,  
*O Bom Pai e o Mau Filho*,  
Outro clássico valoroso...

*A Verdadeira História  
De Joãozinho e Mariquinha,*  
*Coco Verde e Melancia,*

Também *Pedrinho e Julinha*.  
Poeta igual Zê Camelo  
Naquele tempo não tinha.

Joaquim Batista de Sena  
No verso foi magistral,  
Era um editor regido  
Pelo espírito fraternal.  
*A Filha Noiva do Pai*  
É um título genial.

Neste momento voltamos  
A falar de Athayde,  
Que no final dos 40,  
Já alquebrado, decide  
Vender a José Bernardo  
Os frutos de sua lide.

José Bernardo da Silva,  
Um grande empreendedor,  
Que em Juazeiro do Norte  
Tornar-se-ia editor,  
Pois era de Padre Cícero,  
Um sincero seguidor.

Zé Bernardo, alagoano  
Radicado em Juazeiro  
Com sua tipografia  
Naquele grande celeiro  
Tornou-se uma referência  
Para o cordel brasileiro.

Mesmo no Norte, o cordel  
Teve um momento brilhante  
Com a célebre Guajarina  
Fundada por um migrante  
Nordestino no Pará,  
Num tempo que vai distante.

Francisco Lopes, nascido  
No solo pernambucano,  
Em Belém, na Guajarina,  
Já no décimo quarto ano  
Do século que se findou,  
Foi quem reinou soberano.

No Norte editou folhetos  
Do poeta genial

Piauiense, Firmino  
Teixeira do Amaral,  
Que nas pelejas forjadas  
Jamais encontrou rival.

Pois colocou frente a frente  
Num incrível baticum  
O Cego Aderaldo com  
Zê Pretinho do Tucum,  
Mas sendo este fictício,  
Foi um duelo incomum.

Luís da Costa Pinheiro  
É outro bardo editado  
Em Belém por Chico Lopes,  
E até hoje é procurado  
Seu romance *O Papagaio  
Misterioso* falado.

Manoel Camilo dos Santos  
Também se destacaria  
Em *Guarabira e Campina*,  
Na *Estrela da Poesia*,  
O país São Saruê  
Descreveu com galhardia.

Em Recife inda surgiu  
Outra editora de porte  
Porque João José da Silva  
Dirigiu e deu suporte  
À tipografia que  
Chamou Luzeiro do Norte.

Poetas dos mais famosos  
Nela foram publicados.  
José Camelo de Melo,  
Dos mais reverenciados,  
Na Casa de João José  
Teve livros editados.

Severino Borges Silva  
Compôs obras geniais.  
*O Verdadeiro Romance  
Do Herói João de Calais*  
Deixou seu nome gravado  
No Livro dos Imortais.

Inda é autor *da Princesa*

*Do reino do Mar Sem Fim.*  
Caetano Cosme da Silva,  
Guiado por Eloim,  
Fez *O Assassino da Honra*  
Ou *A Louca do Jardim*.

Manoel Pereira Sobrinho  
Teve grande projeção,  
Pois *Dimas e Madalena*,  
*Rosinha e Sebastião*  
E *Helena, a Virgem dos Sonhos*,  
Entre os clássicos estão.

Vamos citar Zé Faustino,  
Apolinário Pereira  
Severino Milanês  
E Cirilo de Oliveira,  
Manoel Cândido da Silva,  
Trovadores de primeira.

Mas o cordel vicejou  
Muito além da Paraíba,  
Pois em Sergipe há nomes  
Que nem o tempo derriba  
Como Sátyro Xavier  
E o Trovador Cotinguiba.

Do imortal Zé Pacheco  
Consta no nosso caderno  
*A Princesa Rosamunda*.  
E outro clássico eterno  
É o folheto *A Chegada*  
*De Lampião no Inferno*.

Francisco Sales Arêda  
Jamais fez um verso a toa  
Versou sobre Malazarte  
E fez com prosódia boa  
*O Romance de João Besta*  
E a Jia da Lagoa.

Já João Ferreira de Lima  
Fez história no sertão.  
*As Proezas de João Grilo*,  
Sua maior criação,  
Se situa ao lado de  
José de Souza Leão.

Na Paraíba nascido,  
Em Sergipe radicado,  
Manoel D'Almeida Filho  
Sempre é reverenciado,  
Como um dos grandes valores  
Que editaram no passado.

À Editora Luzeiro  
Servia de consultor,  
Vendeu milhões de exemplares,  
Como grande trovador,  
E é referência pra muitos  
Que admiram seu valor.

A Luzeiro a quem Almeida  
Dedicou o seu talento,  
Surgiu em 73,  
Mas foi um desdobramento  
Da Editora Prelúdio,  
Nascida noutro momento.

A Tipografia Souza  
Por um português fundada  
Em Editora Prelúdio  
Nos 50 é transformada.  
Arlindo Pinto de Souza  
Lidera a nova empreitada.

Com Antônio Teodoro  
Dos Santos cresce o cordel  
Na capital bandeirante,  
Cumprindo um outro papel,  
Diferente no formato,  
Mas à essência fiel.

Teodoro era baiano,  
Assim como Minelvino,  
Que vê sua obra no centro  
Editorial sulino  
Alçar vôo considerável,  
Além do chão nordestino.

De Alagoas pra Bahia  
Vem Rodolfo Cavalcante.  
Era poeta de méritos,  
Porém nunca foi brilhante,  
Mas como líder da classe  
Foi ele o mais importante.

Organizando congressos,  
Criando agremiações,  
Rodolfo batalhou sempre  
Por melhores condições  
Pra os poetas que inda hoje  
Aplaudem suas ações.

Citemos Antônio Eugênio,  
Por dever e por estima,  
O grande Apolônio Alves  
E Natanael de Lima,  
Que ao lado dos outros mestres  
Estão no andar de cima.

Cuíca de Santo Amaro  
Foi um mau versejador,  
Sempre de fraque e cartola,  
Nas ruas de Salvador,  
Fez do sensacionalismo  
O seu mote propulsor.

Grande poeta e xilógrafo  
É mestre Enéias Tavares,  
Também Cícero Vieira,  
Entre os vates populares,  
Escreveu obras de peso,  
Que inda vendem aos milhares.

Dos xilógrafos que escrevem,  
Dila se inclui entre os tais,  
J. Borges em Bezerros  
É conhecido demais.  
Antônio Lucena dorme  
O sono dos imortais.

Já João Firmino Cabral,  
Poeta conceituado,  
Por Gregório Nicoló  
Na Luzeiro é editado.  
E de Manoel D'Almeida  
É seguidor declarado.

Desta geração lendária  
Brilha Manoel Monteiro.  
Mestre Azulão é arauto  
Lá no Rio de Janeiro,  
Costa Leite é xilógrafo  
Famoso no mundo inteiro.

Em São Paulo Jota Barros  
Foi peça muito importante;  
Em Patos, Antônio Américo  
É verdadeiro gigante.  
Na Bahia, Antônio Alves  
É estrela fulgurante.

Também Gonçalo Ferreira,  
Unindo a experiência  
Ao saber adquirido  
E à inata inteligência,  
Divulga nos seus folhetos  
Informação e ciência.

Preside a Academia  
Brasileira de Cordel -  
Por sigla ABLC -  
Recanto do menestrel,  
Onde todos são bem vindos,  
Do mascate ao bacharel.

Filho de Francisco Chagas,  
Pioneiro cordelista,  
Em Anápolis reside  
O Paulo Nunes Batista,  
Autor de Zé Bico Doce  
E brilhante ABCdista.

O cordel está presente  
No centro-sul do país  
Na arte de Cícero Pedro  
E do maranhense Assis,  
Costa Senna e Cacá Lopes,  
Fazendo o povo feliz.

Moreira de Acopiara  
É cordelista aclamado;  
E Sebastião Marinho,  
Paraibano arretado,  
Valdeck de Garanhuns,  
Mamulengueiro afamado.

Da novíssima geração  
Sobressaem no momento  
O jovem Jenerson Alves  
E Varneci Nascimento.  
Fazem crítica social,  
Com muito discernimento.

#### OS AUTORES DESTE CORDEL



Marco Haurélio é poeta, pesquisador e autor de vários folhetos de cordel.

João Gomes de Sá, formado em Letras, é estudioso do folclore e autor cordelista.

No Rio, Marcus Lucena  
É músico e cordelista;  
Bráulio Tavares, poeta,  
Escritor e ensaista;  
Chico Salles faz cordel  
E é um grande sambista.

Marcelo Soares deve  
Ser citado com louvor,  
Porque no verso faz arte  
E na xilo é professor.  
Filho de José Soares,  
Respeitado trovador.

Fazendo história na terra  
Do velho cego Aderaldo,  
Surgiu a Tupynanquim  
Com elenco de respaldo:  
Rouxinol do Rinaré,  
Klévisson e Arievaldo.

O Evaristo Geraldo  
É irmão de Rinaré.  
No Ceará também brilham  
Gonzaga de Canindé,  
E Pedro Paulo Paulino,  
Em quem pomos muita fé.

Zé Maria em Fortaleza,  
Cordelista e cantador,  
Geraldo Amâncio Pereira

Dispensa apresentador,  
O poeta Vidal Santos  
É outro batalhador.

O Rio Grande do Norte  
Volta a seus dias de glória,  
Pois lá Antônio Francisco  
Há anos já faz história  
E Luiz Campos também  
Traça bela trajetória.

Mas as mulheres também  
No cordel marcam presença:  
Maria Ilza Bezerra  
Escreve debate e pensa  
Como Clotilde Tavares,  
Que tem verve e tem sabença.

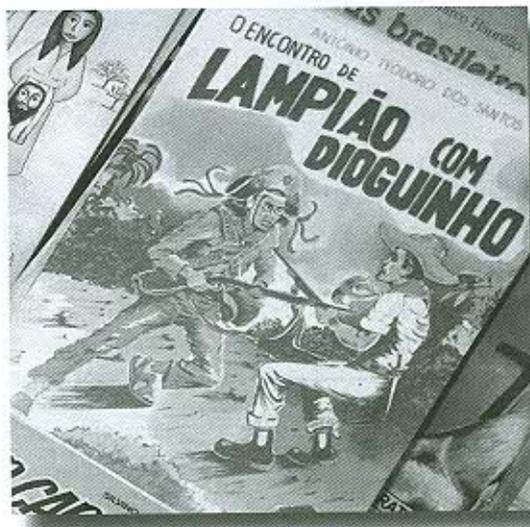
Duas outras editoras  
Fazem bonito papel:  
Queima-Bucha em Mossoró  
Dignifica o cordel;  
E a Coqueiro no Recife  
À nossa arte é fiel.

Já o autor deste folheto  
É natural da Bahia.  
O seu nome é Marco Haurélio,  
Um servo da poesia,  
Que em palestras e oficinas  
Aos mestres reverencia.

# UMA BREVE HISTÓRIA DO CORDEL\*

Assis Ângelo\*

O cangaço, a religião e a violência urbana estão entre os temas mais abordados nos folhetos de cordel.



Literatura oral é a poética desenvolvida no calor do improviso pelos violeiros brasileiros, ou de um ou de outro lugar de além-mar, como Portugal, Espanha e França. É também aquela que é passada de boca em boca por gerações e gerações, sem que se saiba verdadeiramente a sua origem ou quem a fez, por isso anônima e também coletiva, popular, do povo. *Vox populi, vox Dei*.

Em Portugal, fala-se que “canta ao desafio” quem canta ao som de violas. Ainda em Portugal, mas nas regiões do Minho, Alentejo, Madeira, Açores e Barra Alta, o repente é chamado de fado beirão. Maria Barbuda, nascida Maria Marques de Souza (1869-1946), e Marques Sardinha, de batismo José Maria Marques (1859-1941), foram os mais importantes repentistas de Portugal.

Marques Sardinha representa para os portugueses o que Pinto do Monteiro (Severino Lourenço da Silva Pinto, 1895-1989) e os irmãos Louro, Dimas e Otacílio Batista representam para nós brasileiros. Monteiro é o local, no sertão da Paraíba, onde Pinto nasceu. Sardinha também é o lugar em que Marques nasceu, em Avanço, Portugal.

Na Espanha, notadamente na região da Galícia, cantar de improviso ao som de viola é regueifar. Na França não se regueifa, mas trova-se. Na Argentina, Uruguai, Colômbia, Peru, Paraguai e Chile, chamam o cantador de payador, como no nosso Rio Grande do Sul.

A literatura de cordel, por sua vez, é a escrita por poetas de bancada ou por autores de linhas e gêneros diversos, como os contistas e os romancistas tradicionais, em atividade desde tempos imemoriais. Esse tipo de literatura é publicado em folhetos baratos que são vendidos em feiras livres, em livrarias ou de mão em mão nos teatros, bares e outros locais públicos, por seus próprios autores ou por quem eles incumbirem de desenvolver tal tarefa. Esse tipo de vendedor é chamado de folheteiro. Além de brasileiros, há cordelistas italianos, espanhóis e mexicanos. No México, o cordel é chamado de pliego de cordel ou pliegos sueltos. Em Portugal, de folhas volantes ou folhas soltas. No Chile, coplas de ciegos.

## DOS VENTOS DA IDADE MÉDIA

Nos folhetos de 11x16 cm, em média, e de 8 a 64 páginas, chamados de “romance”, incluíam-se, além de textos poéticos, textos em prosa, contando quase sempre histórias de cavalaria e viagens arriscadas e intermináveis, de donzelas e figuras encantadas. Isso por volta do século XVII. Hoje, o mais comum é acharem-se folhetos de 12 a 24 páginas com poemas feitos em sextilhas, septilhas ou decassílabos, seguindo a rigor regras e técnicas preestabelecidas. Entre os temas mais abordados, encontram-se ainda o cangaço, o padre Cícero e o ex-presidente Getúlio Vargas, fora a violência urbana rotineira, quase guerra civil, das grandes cidades, e personagens políticas e artísticas de destaque na cena nacional. Na capa desses folhetos – geralmente impressos em branco e preto sobre papel-jornal –, são gravadas fotos, desenhos a bico de pena ou em xilogravura, que é a sua forma histórica e tradicional. O vocábulo “Cordel” foi registrado pela primeira vez no *Dicionário Contemporâneo*, de Francisco Júlio Caldas Aulete (1823-1878), editado em Portugal, em 1881.

Essa, como se vê, é uma história comprida, cujas origens se misturam facilmente com os ventos da Idade Média dos séculos V a XVII. Foi então que surgiram os jograis, as cantigas de amigo e as de amor. Os jograis eram artistas ambulantes, poetas, declamadores; saltimbancos, palhaços, malabaristas. As cantigas de amigo falavam do dia-a-dia das pessoas simples e de seu habitat, que eram as aldeias.

\* Assis Ângelo é jornalista, autor de vários livros sobre música e folclore, entre eles, “Presença dos cordelistas e cantadores repentistas em São Paulo”, “O brasileiro Carlos Gomes” e “Dicionário Gonzagueano, de A a Z”.

**O poeta de bancada,  
como o poeta repentista  
(há pelo menos três mil  
deles em atividade, no  
Brasil), também con-  
tinua firme, de caneta  
em punho, e aperfeiço-  
ando-se cada vez mais  
no trato com as letras.**

No século XV, o alemão de nome Johannes Gensfleisch Zum Laden Gutenberg (1398-1468) criou a tipografia com caracteres móveis de metal, novidade que, mais do que depressa, se espalhou pelo mundo todo, possibilitando a impressão múltipla e rápida de livros, como a Bíblia. Antes, porém, houve quem já imprimisse textos na Alemanha e nos Países Baixos pelo processo lento e trabalhoso da xilogravura, conhecido desde a Antiguidade pelos chineses e coreanos. Os Países Baixos estão situados em terras baixas do Noroeste da Europa, e são regidos por uma monarquia e uma democracia parlamentar. Confunde-se quem os chama apenas de Holanda.

Os poetas do povo, trovadores, cavaleiros andantes e errantes, os desgarrados, os jograis, saíam vida afora louvando, quase sempre em fala versificada, a Natureza e Deus. À época em que apareceram esses artistas — registra a história —, mandavam e desmandavam nesse mundinho os senhores feudais, na maioria, membros do alto clero formado por bispos e abades da Igreja. Tempos difíceis, da Inquisição assassina levada avante com a chancela da Igreja Católica, a partir de 1231. No Brasil, durou quase quatrocentos anos. O papa João Paulo II, em público, já pediu perdão, mas só as vítimas poderiam perdoar...

#### COM INQUISIÇÃO E TUDO

Havia dois tipos de senhores feudais: os suseranos e os vassallos. Os suseranos eram pessoas muito ricas e, conseqüentemente, muito fortes politicamente. Os vassallos não eram po-

bres, mas também não eram ricos como os suseranos. Os servos, sim. Os servos eram o que se chama de ralé. Não tinham nada. Viviam de favor e produziam o próprio sustento em terras emprestadas por seus nobres senhores — como hoje, aliás, apesar das encrências freqüentes em torno da reforma agrária. Coisas de política, de poder, da Igreja. Coisa feia, eterna.

Os poetas daquelas eras eram charmosos, benquistos, bem vistos. Apresentavam-se nas ruas, nas casas do povo e em palácios até. Para onde os chamassem, lá estavam.

Com o fim da Idade Média, que durou dez séculos (a Inquisição, uns 800 anos), e a chegada da Era Moderna, que se estendeu até o ano de 1789 (leia-se: Revolução Francesa), os pequenos reinados uniram-se e formaram o que conhecemos como Estados nacionais. Há quem diga que a Idade Média foi o período mais difícil já vivido pela humanidade. Chamam-na até de “Idade das Trevas”. Recomendo a leitura do livro *Idade Média: Treva ou Luz?*, de Indro Montanelli e Roberto Gervaso. Recomendável também é a leitura de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtim.

#### POETA REPENTISTA

Hoje, tanto tempo depois, sobrevive entre nós a versão já pouco charmosa, mas ainda assim curiosa e sempre aplaudida, do poeta repentista (equivalente do jogral, trovador, saltimbanco) que anda por aí com uma viola a soar no peito, a louvar em verso a Natureza, e a criar (e a divulgar) a modo próprio notícias de todo tipo: fantásticas mais das vezes, jocosas outras, e outras também de forte apelo social e de características amorosas. Um cearense de Assaré, Antônio Gonçalves da Silva (1909-2002), o Patativa, foi um dos maiores expoentes no Brasil desse tipo de cultura, chegando a gravar discos e a publicar folhetos com poemas de sete e de dez sílabas, na maioria. Virou mito.

O poeta de bancada, como o poeta repentista (há pelo menos três mil deles em atividade, no Brasil), também continua firme, de caneta em punho, e aperfeiçoando-se cada vez mais no trato com as letras.

Pela internet e outros meios, procuram esses poetas escrever histórias e publicá-las no formato de livreto (ainda) de cordel, assim chamados os pequenos volumes em que são enfeitados notadamente textos poéticos. Essa foi uma das formas pelas quais textos de grandes nomes da literatura portuguesa, como Eça de Queirós e Antero de Quental, chegaram às mãos dos leitores. Entre nós, não há como deixar de reconhecer a obra cordelística de nomes do repentismo como Oliveira de Panelas, Ivanildo Vila Nova, Sebastião Marinho, Bule-Bule, José Mapurunga, Antônio Queiroz de França e Ge-

***O repentismo, como espécie de braço da literatura oral, chegou ao Brasil via Portugal, e fincou raízes profundas no Nordeste. Sabe-se disso. O que pouco se sabe é o fato de o repentismo ter esticado pernas por Minas Gerais...***

raldo Amâncio. De cordel e de xilogravura, importantíssimo também é o nome do pernambucano de Bezerros J. Borges, poeta popular e artesão com oficina própria montada em sua casa, que vive a ensinar aos filhos (é pai 18 vezes) a arte que aprendeu no decorrer da vida. Nasceu no dia 20 de dezembro de 1935.

Na virada do século XIII para o XIV, um certo português, de nome Affonso Lopes Vieira, conta, em prosa, uma bela história no livreto *O Romance de Amadis*. Republicado em edição fac-similar em Lisboa, Portugal, no ano de 1926, depois em 1983, o livreto assim começava:

Ao fim de muito andar, encontrou Amadis um lenhador que tinha a cabana à borda do caminho. Como era noite fechada, ali se recolheu e deixou o cavalo a pastar.

Contou-lhe aquele homem que vira passar de longa data cinco cavaleiros armados, com um à frente que levava uma donzela.

— Amigo, como era a donzela?

— Senhor, formosa sem par!

Um romance de cavalaria, como se vê.

#### HISTÓRIAS DE MARTELO E ESPADA

No desenrolar dessa história, não demora muito para que o herói da parada, Amadis, mate, a golpes de reluzente e justiceira espada, meio mundo de infieis, e salve, ao fim e ao cabo, ileso, a sua amada Oriana, seqüestrada que fora por um bando de vagabundos salteadores. Um velho escudeiro grego, de nome Macandón, surge de repente, do nada, para mostrar

a um certo rei Lisuarte uma espada mágica que trouxera da Grã-Bretanha. Quem conseguisse arrancá-la da bainha subiria sem delongas ao trono. Essa história é conhecida de cor e salteada. Acha-se no ciclo dos cavaleiros da Távola Redonda do mítico rei Arthur, ora como espada fincada numa pedra, ora como espada fincada numa árvore. Outra versão dá conta de um martelo mágico feito arma usada por Thor e pelo deus gaulês Tëranis. O fato é que esse tipo de romance ou novela de cavalaria, surgido simultaneamente na França e na Inglaterra, representava os ideais da nobreza feudal.

#### CORDELISMO E REPENTISMO

O repentismo, como espécie de braço da literatura oral, chegou ao Brasil via Portugal, e fincou raízes profundas no Nordeste. Sabe-se disso. O que pouco se sabe é o fato de o repentismo ter esticado pernas por Minas Gerais por meio da cana ou caninha verde, que é um tipo de canto e dança muito apreciado também no Sudeste do nosso país, incluindo o interior paulista. Fazer ou cantar versos de improviso, em Minas, diz-se: “jogar versos”. Naquele estado, alguns nomes de “jogadores de versos” ficaram famosos: Pau Terra, Tiófo, o Cantador de um Braço Só, Cega Etelvina e Luduvina. Luduvina, uma baiana criativa, autora de um ritmo que leva seu próprio nome (o legendário Zé Coco do Riachão, chamado de “o Beethoven do Sertão brasileiro” pelos alemães, registrou esse ritmo num de seus dois discos de vinil). Também ganharam notoriedade os poetas Cândido Canela, João Martins, Zé Figueiredo, Tony Agreste (Antônio Caboco), Condencim Taboca, Juca e Beija-Flor. Alguns desses nomes, como Cândido Canela e Tony Agreste, tiveram textos transformados em canção ou ditos por declamadores profissionais.

Para reforçar a importância do repentismo — e do cordelismo — em Minas, no dia 2 de janeiro de 1980, o violeiro Téo Azevedo reuniu-se no Centro de Extensão Cultural Dr. Hermes de Paula, em Montes Claros, com Amelina Chaves, Jason de Moraes, Braúna, José Alves Santos, Manoelito, Tom Andrade, João Aguiar e Alencar Carneiro, entre outros, e criou a Associação dos Repentistas e Poetas Populares do Norte de Minas, que existe até hoje. Dois anos depois, essa Associação lançava o pasquim ou “pisquim” Calango, jornal editado em formato tablóide por José Alves para divulgar a cultura da região, incluindo a literatura de cordel e o repentismo. Calango, esclareça-se, é um tipo de poesia improvisada e ritmada, parecida com o repentismo nordestino e com o partido alto carioca. Em 1987, era lançado o primeiro disco de repentistas mineiros, também por iniciativa da Associação criada por Azevedo e amigos.

Téo Azevedo, além de violeiro dos bons, é poeta cantador, compositor e produtor musical nascido no dia 2 de julho

de 1943. Já teve inúmeras histórias de sua autoria publicadas em livretos de cordel.

#### LEANDRO GOMES DE BARROS

Além do que até aqui foi dito, é bom que se acrescente o fato de que, na virada do século XIX para o século XX, um cidadão nascido em Pombal, sertão da Paraíba, de nome Leandro Gomes de Barros (1865-1918), deitou e rolou no campo da literatura de cordel, deixando para a posteridade, segundo estimativas, nada mais nada menos do que 1.004 folhetos publicados. Em quantidade, foi superado, até agora, apenas pelo alagoano Rodolfo Coelho Cavalcanti (1919-1986), que publicou 1.466 folhetos. Também é preciso que se diga que, ao contrário de hoje, existiram, outrora, muitas gráficas especializadas na impressão de textos para folhetos de cordel, principalmente no Nordeste.

#### CORDEL EM SÃO PAULO

Em São Paulo, na década de 1920, surgiu a Tipografia Souza, do português José Pinto Souza, que depois virou a Editora Prelúdio, especializada na publicação de letras de músicas populares, como sambas e modinhas. A Prelúdio deu vez à Luzeiro, do mesmo proprietário, que passara, a certa altura, a imprimir e a comercializar folhetos originalmente publicados em Portugal. Em 1995, ano da morte do grande poeta Manoel D'Almeida Filho, consultor da editora, a Luzeiro foi vendida à firma dos Irmãos Nicoló. Hoje, Gregório Nicoló é proprietário único desta autêntica editora

nordestina encravada no coração da Paulicéia. Entre 2005 e 2007, a Luzeiro, sob a coordenação editorial do poeta baiano Marco Haurélio, renovou o seu catálogo de cordel, com relançamentos de clássicos de sua propriedade ou em domínio público e obras de grandes nomes da atualidade. Entre estes nomes, o próprio Marco Haurélio, autor de *Presepadas de Chicó e Astúcias de João Grilo*, e Arievaldo Viana, poeta e ilustrador, autor de *Proezas de Broca da Silveira*.

Há dois anos, surgiu, também em São Paulo, uma nova editora com a proposta de editar esse mesmo tipo de literatura, a Hedra. Abrindo um leque no ramo, a veterana Letras & Letras dá início agora à louvável iniciativa de publicar uma série de livrinhos reunindo textos para folhetos de cordel. A série inicia-se com um punhado de histórias escritas pelo mineiro de Alto Belo, Téo Azevedo, que se distrai fazendo rimas em gêneros diversos, como sextilhas, septilhas e quadras duplas e soltas. Essas quadras têm rimas entre os 2º e 4º versos, sem ser o seu autor obrigado a seguir à risca o assunto abordado na primeira ou demais estrofes.

Com o mesmo espírito renovador, mas respeitando a tradição, outra casa editorial paulista, a Nova Alexandria, lançou a Coleção Clássicos em Cordel. Os dois primeiros volumes da Coleção, lançados em 2008, são adaptações de clássicos de Victor Hugo: *Os Miseráveis*, recriado pelo talentoso cordelista Klévisson Viana, e *O corcunda de Notre-Dame*, do professor e cordelista alagoano João Gomes de Sá. Prova inequívoca da vitalidade do cordel como símbolo de resistência da cultura popular. ☪

# CORDEL, CRIAÇÃO MESTIÇA

Martine Kunz\*

Quem são esses homens  
de tez encardida  
e passos graciosos?  
Quem são esses magos  
de magras figuras  
e riso na boca?  
Quem são esses reis  
sem níquel no bolso  
mas fartos de festa?

Deviam se maldizer e dançam.  
(Barroso, 1996)

Os versos do poeta e dramaturgo cearense Oswald Barroso integram o poema de abertura do livro *Reis de Congo*, de sua autoria, sobre reisados e teatro tradicional popular. Eles falam do povo nordestino, sabido, atrevido, desmedido, festivo, imperador de um dia nos seus reisados, quando esquece a rotina da penúria e implanta uma corte medieval no roçado. Os brincantes fazem reluzir uma Idade Média de sombra e luz, aqui mesmo, no sertão, transfiguram lendas, ensinam a rir da desgraça e a fazer do nada a ilusão do farto.

O povo imagina, aumenta, engorda, para que a fantasia possa embalar o real. O salafário do “sacanageiro” do Antonio Biá, no belo filme de Eliane Caffê, *Narradores de Javé* (Brasil, 2003), não diz outra coisa: “O que nós somos, é só um povinho ignorante que quase não escreve o próprio nome mas inventa história de grandeza para esquecer a vidinha rala, sem futuro nenhum.”

Essa invenção de uma “história de grandeza” encontra vazão no reisado. Nossa reflexão ficará sob a regência desse folguedo, pela alegria de suas falsas batalhas entre mouros e cristãos, entre drama e brincadeira; pela mestiçagem étnica de seus diversos elementos europeus, negro-africanos e ame-

ríndios, e pelos traços medievais que marcam seus cantos dançados e dramatizações.

Alegria, mestiçagem e Idade Média compõem outras manifestações artísticas da cultura popular brasileira. “Sou um tupi tangendo um alaúde”, diz Macunaíma, e o verso de Mário de Andrade permeia toda a reflexão de Serge Gruzinski, no seu belo *Pensamento Mestiço* (2001). Nada é inconciliável, nada é incompatível, comenta o historiador, não é porque o alaúde europeu e os tupis pertencem a histórias diferentes que eles não podem se encontrar, na pena ou na voz de um poeta ou numa aldeia indígena administrada pelos jesuítas.

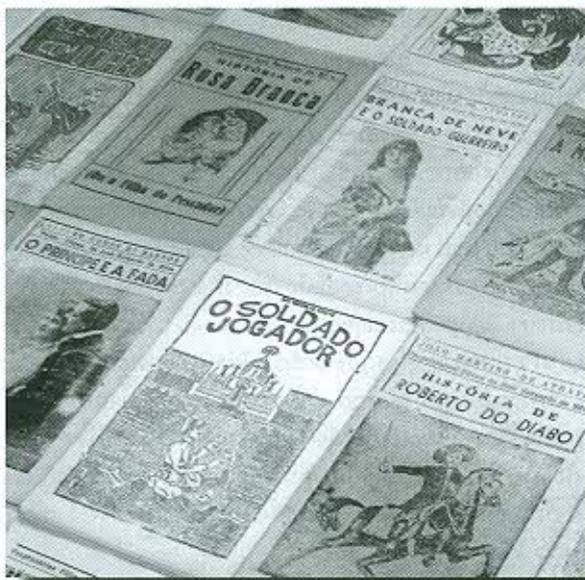
No caso presente, evocamos a vasta rede de ecos ressoando entre a literatura do medievo ocidental e a literatura popular em verso do Nordeste do Brasil. As obras de Câmara Cascudo, Marlyse Meyer e Jerusa Pires Ferreira, entre outros nomes da crítica literária brasileira, ou ainda Paul Zumthor, medievalista suíço, estudioso das poéticas da voz, comprovam o quanto essa área de investigação suscitou contribuições ricas e inovadoras. Entre a França e o Brasil, o medievo e o sertão, as ressonâncias são de fato múltiplas.

O poeta “que faz verso na hora, feito caldo de cana”, na definição de Curió, cantador alagoano, e que, não raro, faz as vezes de folheteiro de grito, lembra o jogral da Idade Média, brincalhão profissional e itinerante, de talentos múltiplos, que empresta sua voz à obra medieval: canção de gesta, poesia lírica e *fabliaux*, contos e romances em octossílabos, um dos versos mais antigos e utilizados na poesia francesa medieval.

Um e outro palmilharam caminhos, interpretando e criando versos, em meio a rodas de ouvintes. Um divulgava a literatura francesa em seu princípio, quase que exclusivamente cantada ou recitada, outro difundia um gênero literário que, pela circulação organizada e ampliada de sua produção, firmava e preservava a oralidade impressa nos folhetos.

Um e outro promoveram, com recursos diversos, uma espécie de *mise en spectacle* da literatura, e dos folhetos nordestinos emergem personagens, temas e enredos que cruzaram o oceano e driblaram o tempo.

\* Profa. Dra. da Universidade Federal do Ceará.



Capas de folhetos de cordel.

Consideramos a literatura de folhetos, e arriscamos esboçar as concepções de tempo e espaço atuantes neste universo, em entrelaço de afinidades com os modos de sentir e de pensar do homem do ocidente medieval. Desse emaranhado de rizomas, surgiram e ainda nascem casos de namoro cultural e mestiço, lembrando-nos que Brasil e França não são ilhas.

Em *La civilisation de l'occident medieval* (1982), Jacques Le Goff explora as estruturas espaciais e temporais do mundo feudal, que são o marco essencial de toda sociedade e de toda civilização, como ele mesmo salienta em seu prefácio a outro livro: *A civilização feudal. Do ano mil à colonização da América* (2006), obra em que o autor, Jérôme Baschet, estuda a Idade Média em terras americanas, e segue os passos de seu mestre e prefaciador.

Embora sublinhe a surpreendente mobilidade dos homens da Idade Média, Le Goff observa que a extensão dessas viagens e migrações do corpo físico era bastante restrita. O verdadeiro horizonte geográfico era, de fato, um horizonte espiritual, o da Cristandade. Se, aqui em baixo, na terra, o universo cristão permaneceu um mundo cerrado, próximo do racismo religioso, em contrapartida, prossegue Le Goff, abria-se largamente para cima, para o céu. Material e espiritualmente, não tinha tabique estanque entre o mundo terrestre e o além.

À continuidade espacial que confunde e costura juntos terra e céu, corresponde uma continuidade temporal análoga: o tempo é apenas um momento da eternidade, ele só pertence a Deus. Sendo assim, ele só pode ser vivido, sem que seja possível agarrá-lo, medi-lo, ou tirar proveito dele, o que seria pecado. É um tempo divino, contínuo, linear, organizado entre a Criação e o Juízo Final.

Na literatura de cordel, o Nordeste é o espaço geográfico, mítico, trágico. É a região áspere do brasileiro destemido. Os folhetos falam dos valentes e do bandido-herói Lampião, dão o relato biográfico e a narração hagiográfica do herói fundador e taumaturgo, Padre Cícero, e contam ainda os cantares do poeta roceiro Patativa do Assaré e do rei do baião, Luiz Gonzaga.

Os versos lembram a fome, a seca, as enchentes, a carestia e a fé, foguete da esperança e bastião contra o medo. Inquietos e tenazes, cangaceiros são perseguidos pelas forças legais, vaqueiros cavalam atrás de bois indomáveis, retirantes da seca e romeiros penitentes atravessam o cordel e todos os sertões, e vozes itinerantes de folheteiros e cantadores levam os versos, de feira a festa, de cidade a fazenda. O Nordeste é a pátria. Até em contexto de migração, a saudade é maior do que o desamparo. É o que Cícero Vieira da Silva revela no seu poema "Os Martírios do Nortista Viajando para o Sul":

Quando o caminhão penetra  
na velha Minas Gerais  
o pobre inda vai mais triste  
só olhando para trás  
quanto mais o carro anda  
a saudade aumenta mais.  
(In Batista, 1977: 53).

Não se faz turismo no cordel, só se for folheto de encomenda. O solo contém os homens. Se Copacabana aparece, é que teve, por certo, um incêndio espetacular por lá; se a França for citada, será para reforçar o caráter exemplar da história da Condessa Rosa Negra. As relações e os deslocamentos com o resto do mundo são esporádicos, de pura imaginação ou absoluta necessidade, e os lugares permanecem exteriores, distantes, meio indefinidos. O centro é o Nordeste. Um Nordeste que se alarga e se amplia em direção ao céu. Peregrinações verticais, circulação de mão dupla, nordestinos para lá e anjinhos para cá, o vai e vem assinala uma relação de troca e familiaridade com o além, como no famoso título de José Pacheco, *A chegada de Lampião no inferno*. A fronteira é fraca entre sagrado e profano, mortos e vivos, terra e céu, santos e bandidos, e até entre Deus e o Diabo. Os dois lutam, de igual para igual, pelo poder, e a famosa dupla ilustra, no cordel, aquele maniqueísmo herético que vigorava em plena Cristandade medieval. É à luz da rivalidade entre o bem e o mal que, muitas vezes, os detalhes da história factual encontram explicação.

A esse sertão que parece exaltar e anular ao mesmo tempo todos os antagonismos, correspondem várias modalidades entrecruzadas de contagem do tempo. Passamos de uma certa

**À sombra desse tempo ameaçado pelo apocalipse, uma sensibilidade passadista percorre a literatura de folhetos. Ela transparece na nostalgia de uma ordem que deixou de ser, na resistência à mudança...**

indiferença, manifesta em expressões vagas, temporalmente indefinidas: um certo dia, um dia, há muitos anos atrás, a um gosto marcado pela cronologia dos fatos acontecidos, quando o poeta de inspiração mais urbana reivindica uma eficácia jornalística, e faz questão de sublinhar a veracidade de seu relato pela datação precisa.

Mas, quando se trata de circular nessa mescla de céu e terra confundidos, o cordel apela para uma continuidade na linha do tempo, e não mais para o calendário recortado, fragmentado, de acontecimentos memoráveis. Impera então a idéia de um tempo de essência divina, que vai da Criação ao Juízo Final, concepção próxima daquela já identificada por Le Goff na sociedade feudal. O tempo é de Deus, é o tempo dos modelos que viram arquétipos, o tempo dos amores pelo resto da vida e além da morte. É um tempo sem fim, nem futuro, pois O fim do mundo está próximo, anuncia a sentença graciosa de Manoel Tomaz de Assis:

O fim do mundo está próximo  
eu estou vendo a confusão  
eu já desatei a rede  
e botei no matolão  
já arrumei bagagem  
a fim de fazer viagem  
vesti meu jaquetão (In Batista, 1977:321).

À sombra desse tempo ameaçado pelo apocalipse, uma sensibilidade passadista percorre a literatura de folhetos. Ela transparece na nostalgia de uma ordem que deixou de ser, na resistência à mudança, no apreço a costumes antigos, na denúncia do presente, num certo fatalismo em clima de espera. Se porventura tiver futuro, será na profecia assombrosa ou no milagre que, no mesmo golpe, espanta e salva.

De um lado, então, temos o modo de pensar da Idade Média ocidental, que opera a osmose entre realidades terrestres

e celestiais, mentalidade que perpassa a canção de gesta, expressão literária primitiva da sociedade feudal; do outro lado, a literatura popular em verso, impressa em folhetos, nascida e criada no Nordeste do Brasil desde o final do século XIX, que propõe uma maneira de sentir o tempo e o espaço próxima do modelo medieval, e remete também ao contexto específico e à mente coletiva contemporâneos de sua produção. Em uma ou outra literatura, a sociedade que lhe corresponde pode contemplar sua própria imagem.

Para ilustrar essa idéia de trânsito entre duas esferas culturais, distantes no tempo e no espaço, evocamos o percurso sobressaltado e resistente de um texto do medievo francês: a gesta de Carlos Magno, e os primeiros passos de um texto que nasceu ontem, promissor e premiado: *Lampião e Lancelote*, de Fernando Vilela (2006).

#### A GESTA DE CARLOS MAGNO OU A HISTÓRIA MESTIÇA DE UM TEXTO POLIFÔNICO

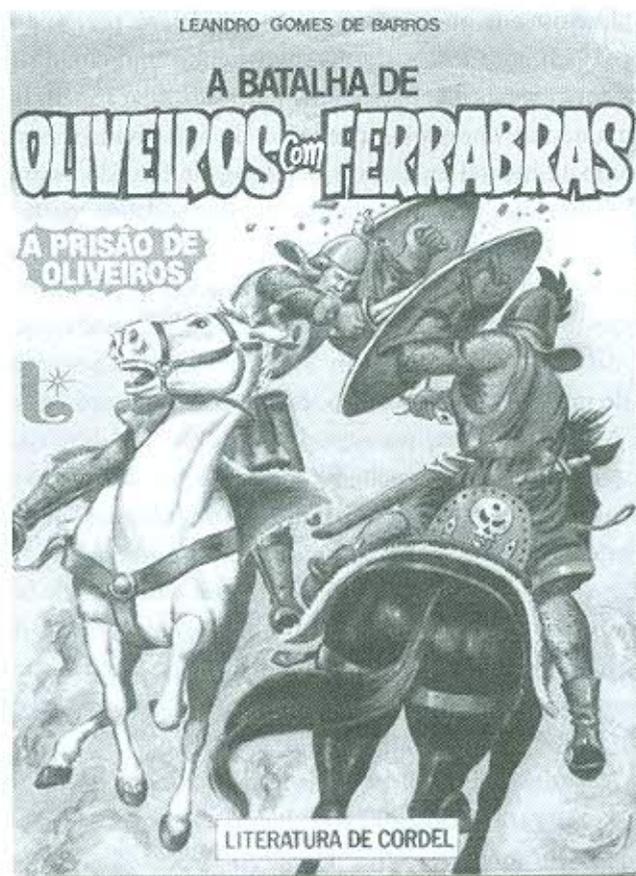
*A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás, A Prisão de Oliveiros, O cavaleiro Roldão, A Morte dos Doze Pares de França...* Os títulos de folhetos evocam a presença do ciclo carolíngio da canção de gesta francesa na literatura de cordel. La Chanson de Roland integra esse ciclo de poemas, que tem Carlos Magno como personagem central. Sua versão manuscrita mais antiga data provavelmente do final do século XI, e relata a Batalha de Roncesvales, travada na Espanha, em 15 de agosto de 778, entre mouros e cristãos.

Surpreende que, mais de 1.200 anos após o fato histórico que inspirou a lenda, os Pares de França permaneçam como modelos de valentia na literatura de cordel do Brasil do século XX. O certo é que encontramos, na produção épica da Idade Média ocidental, a exaltação da fé religiosa que animava as cruzadas, o gosto pela proeza guerreira e o peso do sentimento de honra, características do regime feudal, e não se pode esquecer que este conjunto referencial remete a valores em apreço no meio do sertão.

Carlos Magno é sertanejo.

Em *Mouros, franceses e judeus* (1984), Câmara Cascudo aponta exemplos da expansão e contaminação do tema em várias manifestações da cultura tradicional brasileira, das cantorias às cavalcadas, dos reisados à xilogravura. Sem esquecer os brasileiros batizados Roldão, Oliveiros ou Carlos Magno.

Curiosamente, como ressalta o mestre em *Cinco livros do povo* (1979), esse sucesso infalível de Roldão, que se tornou tradição popular no Brasil, não teve fonte oral, mas sim origem impressa, perfeitamente identificável. Trata-se da *História*



Capa do folheto de cordel de Leandro Gomes de Barros "A batalha de Oliveiros com Ferrabras".

de *Carlos Magno e dos Doze Pares de França* que, conforme o autor, era o livro mais conhecido do povo sertanejo, nessa primeira metade do século XX.

O processo que vai da gesta francesa até a História do Imperador Carlos Magno, e daí ao folheto nordestino, constitui um itinerário pontuado de adaptações e traduções, ampliações e contrações, textos e vozes, prosas e versos. Tudo começa na França do século XI, com um longo poema épico, narrativo, cantado, que trata de feitos heróicos do século VIII, a *Chanson de Roland*. Tudo recomeça no século XV, com *Les conquêtes du Grand Charlemagne*, adaptação em prosa do texto primitivo em verso. Como outros romances de cavalaria, essa versão remodelada e tardia era destinada unicamente à leitura, não mais a um público de ouvintes, como era o caso da antiga canção de gesta.

Em 1525, ocorre a primeira edição em espanhol do romance francês. Teremos de esperar o século XVIII para ter uma tradução em língua portuguesa, que foi, na verdade, uma remodelação completa do velho texto espanhol. É essa tradução portuguesa que, conforme análise de Marlyse Meyer (1995), foi a base de todas as adaptações populares do tema, incluindo as narrativas de cordel.

No entanto, o que nos encanta, além da presença determinante e incontestada da fonte ibérica, é a proximidade das formas de dizer do texto de cordel e da gesta primitiva francesa. Pois o poeta popular nordestino transpõe em versos a prosa da novela de origem culta do século XVIII, *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, reencontrando, desse modo, a expressão versificada que caracterizava o gênero épico medieval primitivo.

Do lado de lá, o jogral da França do século XI era o homem da oralidade e da performance. Do lado de cá, o poeta popular nordestino do século XX promove também uma literatura cuja língua é, antes de tudo, língua de comunicação imediata e concreta.

É que um e outro obedecem a estruturas poéticas específicas, que integram suas respectivas performances em tradições que convergem entre si. Cada qual, ao seu modo, evidencia a conexão entre memória coletiva e estrutura poética: a transmissão do poema oral passa pela voz, pela performance, que supõe a presença física e simultânea de quem fala e de quem escuta (Zumthor, 1983). Sua consagração passa pelo leitor-ouvinte, que nele identifica a tradição que o sustenta.

Cordel e texto poético medieval dividem a cena nesse "ambiente teatral", onde a letra é antes de tudo voz, e a palavra é integrada à tradição.

De fato, sabe-se que, embora veiculado pelo folheto, o cordel é o "grande texto oral impresso", como já o definiu Jerusa Pires Ferreira. A rima do cordel é feita para o ouvido e a memória, não para os olhos. Ela é antes de tudo mnemônica e comunicativa. O folheto é apenas o suporte material de uma poesia que permanece oralidade, convivência e memória compartilhada com o público.

No que diz respeito à gesta francesa, a intervenção da escrita é quase acidental, pois só aparece como veículo estabilizador da voz coletiva. A unidade da estrutura poética tinha de ser sonora para o grande público analfabeto da França dos séculos XI, XII e XIII, já que a voz, segundo a expressão de Paul Zumthor, era o único *mass medium* da época. O poema épico era declamado no castelo ou na praça pública, pelos jograis, com acompanhamento musical da *vielle*, um tipo de violino de três cordas apenas.

Aqui e lá, temos um texto mais orquestrado do que narrado, mais cantado do que contado, mais ritmado do que pontuado.

Enfim, se Leandro Gomes de Barros (1865-1918) poderia ter sido cantor de rap, por que não articular ferozmente a tradução em francês de estrofes de *A Batalha de Oliveiros com Ferrabras*, à maneira de um Mestre de Cerimônia? Levada pelo desejo de integrar o coro franco-brasileiro das vozes do século

XI francês e do século XX do Nordeste brasileiro, persuadida da primazia da voz e da cumplicidade artístico-literária entre os textos cotejados, infelizmente ciente de que a guerra entre religiões monoteístas está longe de ter acabado, por essas razões todas e por gostar de brincadeira e de performance, gravei minha voz no Estúdio Cânticos em Fortaleza, com direção musical e violão do maestro Parahyba e beatbox da percussionista Lila. Infelizmente, não é possível submeter à apreciação dos leitores-ouvintes essa fala que pretende ir no rumo e no ritmo do rap. Fica registrada apenas a convicção de que esse é um texto que ainda não disse sua última palavra, e a certeza de um diálogo profícuo entre a gesta medieval, o cordel brasileiro e o rap que sugere que a obra de arte, aparentemente original, é, em si, produto de empréstimos desconhecidos, e que o texto novo e único é sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores. Nas mãos dos rappers, a originalidade perde assim seu status inicial e é reconcebida para incluir a recuperação transfigurada do antigo, desequilibrando-a de modo inventivo (Pinto, 2003).

#### O CHASSÉ-CROISÉ DO MEDIEVO E DO SERTÃO / CO'A BATUTA DE VILELA NA ORQUESTRAÇÃO

O belo livro de Fernando Vilela, *Lampião e Lancelote*, não é cordel. Mas tudo nele remete à grande tradição. Escritor e artista plástico, Vilela ilustrou com gravuras sua narrativa em sextilhas, setilhas e prosa. Convocou o Lancelote da tradição arturiana e o Lampião da memória sertaneja. O primeiro quase não aparece nos folhetos nordestinos, o segundo inspirou vários títulos que se tornaram clássicos. Álvaro Faleiros lembra, em discurso de apresentação, que os dois heróis guardam em comum o fato de serem marginais: Lancelote é o amigo infiel do rei Artur, e Lampião é o Rei do Cangaço. O feitiço cruzado de Morgana e Vilela reúne as duas figuras míticas para um combate em que a palavra é o ferro e o fogo, e o epílogo dessa escrita mosaica é uma inversão inesperada de papéis, com partitura musical híbrida.

O texto *Lampião e Lancelote* é mesmo um passo de dança com troca recíproca e simultânea de lugar e de situação. Pois, no final, Lampião dança a gavotte, enquanto Lancelote, o xaxado e o xote. É um texto jocoso, saltitante, surpreendente e esperançoso. Uma "geléia" descreve o autor "Da magia europeia/ Com a ginga brasileira". A epopéia é reinventada. O tempo é desmantelado. A geografia, redesenhada.

Definir a epopéia não é tarefa simples, já prevenia Zumthor (1983), mas temos alguns ingredientes tradicionais que satisfazem as regras do gênero: uma narrativa de ação sem muitos ornamentos anexos, a encenação da agressividade viril e um combate mortal entre dois personagens fora do comum. Um é Lancelote, cavaleiro da Távola Redonda na corte do Rei Arthur, figura mítica do país céltico, que inspirou vários romances da literatura medieval; o outro é Lampião, cangaceiro nordestino, bandido-herói morto pela polícia, em julho de 1938, na Grotta do Angico, em Sergipe, e motivo recorrente, antes de morto e depois de vivo, na literatura de cordel.

Mas, de repente, no auge da matança, uma boa risada mágica instaura a utopia pelo encantamento, e põe fim ao suicídio coletivo. Há uma troca instantânea de fantasia: Lampião afoga-se em armadura de lata, Lancelote veste roupa de couro de vaca, e os dois dançam um minueto que tem mais de brincadeira improvisada do que nobreza consagrada. Perdemos o compasso, e após este exercício barroco de desestabilização do real, voltamos a Zumthor para comprovar o aviso: realmente, definir a epopéia não é tarefa simples.

A batuta de Fernando Vilela rege uma renovação da tradição, e orquestra as sextilhas e setilhas dessa novela de cavalaria, solar e encantada.

Solar e encantada, pois a batuta é também vara de condão, tudo se transforma em cobre e prata, preto e branco, nas ilustrações do poeta e artista plástico Fernando Vilela. O preto e branco da xilogravura das capas de folhetos de cordel nordestinos, o prata da espada que rasga o tempo, o cobre das balas que arranham o sertão.

Voltamos assim ao tempo e espaço, princípios de tudo.

Numa só jogada, um laço de vaqueiro apreendeu a França e o Brasil, a Idade Média e nossa época, a canção de gesta europeia e o folheto nordestino, a cadência do cordel e o ritmo do rap. E o nó do laço é corredio. Sempre cabe mais um. O grande texto da voz prossegue na estrada, chamando a quem quiser engordar a balbúrdia, os griots da África, os poetas itinerantes berberes do Magrebe, os cantadores e emboladores do Brasil, os jograis e os trovadores medievais, e os rappers de hoje, todos com a palavra solta na boca, uma palavra que, mesmo impressa, não se deixa circunscrever nos limites da página, porque bem sabe que as fronteiras só existem para serem transpostas. Todos eles, mestiços de uma mesma tradição, que tem o dom do equilíbrio entre o fixo e o móvel, a memória e a imaginação, a letra e a voz. ☪

## Referências bibliográficas

---

- BARROSO, Oswald. (1996) Reis de Congo. Fortaleza: MINC/FLACS/MIS.
- BASCHET, Jérôme. (2006) A civilização feudal. Do ano mil à colonização da América. São Paulo: Globo.
- BATISTA, Sebastião Nunes. (1977) Antologia da Literatura de Cordel. Natal: Fundação José Augusto.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. (1984) Mouros, franceses e judeus. São Paulo: Ed. Perspectiva (Col. Debates).
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. (1979) Cinco livros do povo. 2ª edição Fac-similada. João Pessoa: Edição universitária UFPb. (1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953).
- CARVALHO, Gilmar de. (2005) "Cordel, Cordão, Coração" In Revista do GELNE. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará. Vol.1, Nº1. p.285-293.
- GRUZINSKI, Serge. (2001) O Pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras.
- KUNZ, Martine. (2001) Cordel A voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará. Col. Outras Histórias, Nº6.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. (2000) Expedito Sebastião da Silva. São Paulo: Hedra.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. (2005) Zé Melancia. São Paulo: Hedra.
- LE GOFF, Jacques. (1982) La civilisation de l'occident médiéval. Paris : Flammarion.
- LA CHANSON DE ROLAND. (1990) Edição crítica e tradução de Ian SHORT. Paris: LGF-Lettres Gothiques.
- LITERATURA POPULAR EM VERSO-ANTOLOGIA, T.I. (1986) Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda / São Paulo: Ed. da Univ. de São Paulo / Rio de Janeiro: Fund. Casa de Rui Barbosa.
- MEYER, Marlyse. (1995) De Carlos Magno e outras histórias. Cristãos e Mouros no Brasil. Natal: UFRN. Ed. Universitária: CCHLA, Col. Humanas Letras.
- PINTO, Mércia (julho/dez.2003). "Rap: gênero popular da pós-modernidade" In O Público e o Privado. (Revisita do Curso de Mestrado em Políticas Públicas da Universidade Estadual do Ceará). Nº 2, p.117-128.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. (1979) Cavalaria em Cordel. O passo das águas mortas. São Paulo: Hucitec.
- VILELA, Fernando. (2006) Lâmpião e Lancelote. São Paulo: Cosac Naify. (Prêmio Bolonha Ragazzi:2007).
- ZUMTHOR, Paul. (1983) Introduction à la poésie orale. Paris: Seuil.

### Folhetos do ciclo carolíngio

- BARROS, Leandro Gomes de. (s/d) A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás. A prisão de Oliveiros e seus companheiros. São Paulo: Luzeiro.
- SAMPAIO, Marcos. (1975) A Morte dos 12 Pares de França. Juazeiro do Norte-CE: Tip. São Francisco.
- FREIRE, João Lopes. (s/d) A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Rio (?): Edição do autor.
- ATHAYDE, João Martins de. (1975) Roldão no Leão de Ouro. Juazeiro do Norte-CE: Tip. São Francisco.
- SILVA, Antônio Eugênio da. (1958) O cavaleiro Roldão. Campina Grande.

# LITERATURA DE CORDEL, LITERATURA BRASILEIRA

Aderaldo Luciano\*

## UMA LITERATURA DA TERRA

**A** Literatura de cordel, vista muitas vezes, ou quase sempre, como arte de segunda categoria, pela sua origem sócio-racial, é fenômeno ímpar. Afirma Joseph M. Luyten:

Ao contrário de outros países, como México e Argentina, onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura – por isso poemas como “La cucaracha” são cantados no mundo inteiro e o herói de cordel argentino, Martín Fierro, se tornou símbolo da nacionalidade platina – as vertentes brasileiras passaram por um longo período de desconhecimento e desprezo, devido a problemas históricos locais, como a introdução tardia da Imprensa no Brasil (o último país das Américas a dispor de uma imprensa), e a excessiva imitação de modelos estrangeiros pela intelectualidade (Luyten apud Vicente, 2000, prefácio).

Acrescentamos à observação do Dr. Luyten o aspecto preconceituoso com que as elites acadêmicas brasileiras olharam para a produção poética popular. De fato, nossos compêndios e manuais de história da literatura brasileira, incluindo-se livros didáticos destinados ao ensino fundamental e médio, desviam-se da Literatura de Cordel como o diabo da cruz, utilizando o termo “popular”. Qualquer citação virá eivada de caráter exótico, nunca com apuro crítico. Como experiência, procuremos o verbete Literatura de Cordel na Enciclopédia de Literatura Brasileira, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza. Encontraremos menção a dois ou três títulos de ensaios sobre o tema, mas nada sobre ela mesma. O verbete veio na letra C, “Cordel, literatura de”. Esse verbete repete o Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo, ao mesmo tempo em que a associa à memória dos cantadores e vates populares, seus transmissores orais. Para depois passar à classificação dos temas versados, citando Franklin Maxado:



... folhetos de época, de ocasião, históricos, didáticos ou educativos, biográficos, de propaganda política ou comercial, de louvor ou homenagem, de safadeza... (Cascudo, 2002: 527)

E são arrolados uma infinidade de temas. Chama-nos a atenção o fato primeiro de o verbete não vir na letra L de literatura, mostrando-se excludente. Por que apresentá-la como Cordel? Será porque não é aceita como literatura?

Quando situa a literatura de cordel como versão escrita da oralidade poética dos cantadores, é, no mínimo, omissa, a Enciclopédia, chegando ao risível. Ora, toda a literatura universal não é herança da oralidade? A escrita não é fruto secundário da linguagem? Por que, então, observar isso como característica da literatura de cordel?

E no que diz respeito ao tema: toda a literatura não trata dos mesmos temas? Para quê uma listagem de temas, se a produção literária é fruto da observação social e da vivência particular

\* Mestre em Ciência da Literatura - Pesquisador da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

de cada autor? Para mostrar, exoticamente, que, apesar de o autor popular ser um homem simples, preocupou-se com temas os mais diversos, como se estivesse descobrindo o mundo e seus semelhantes, emergindo das trevas profundas da ignorância?

Todas as literaturas nacionais têm a sua formação no conjunto de lendas e histórias contadas pelo seu povo, repassadas oralmente. A literatura grega funda-se sobre as narrativas homéricas. A teoria e a crítica literária tiveram sua gênese com as normatizações apresentadas por Aristóteles sobre esse corpus. Tomando, ainda, a literatura grega como arrimo, seus temas não passaram pelos mesmos da literatura de cordel? Não houve uma poesia didática com Hesíodo? E romances de amor e aventura com Xenofonte de Éfeso e Aquiles Tácio?

Poderíamos nos alongar sobre exemplos da literatura alemã com *A canção dos Niebelungos*; da francesa, com *A canção de Rolando*; da espanhola, com *O cantar do meu Cid*, ou ainda mencionar as baladas dinamarquesas do século XVII para sustentar o raciocínio sobre a formação das literaturas com gênese na oralidade como processo natural.

Tratávamos, em parágrafo anterior, da presença da literatura de cordel nos estudos sobre literatura brasileira. Aliás, tratávamos da ausência. Nenhum dos nossos reconhecidos estudiosos reserva-lhe lugar em suas obras principais. Sabendo-se que Leandro Gomes de Barros foi o primeiro a publicar seus folhetos e editá-los sistematicamente, não lhe é devida nenhuma citação em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, de Antonio Candido, nem em *A Literatura Brasileira*, de José Aderaldo Castelo, tampouco na *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi. Dá-se o mesmo em Ronald Carvalho, Nelson Werneck Sodré e José Veríssimo. Sílvio Romero, embora não o cite, nem poderia, visto não terem sido contemporâneos, em sua *História da Literatura Brasileira* trata das tradições populares, referindo-se ao seu volume dedicado a estudos sobre poesia popular no Brasil.

Quanto aos livros didáticos, o que se apresenta é uma periodização das épocas literárias desde Portugal. Mesmo atribuindo valor ao trovadorismo português, ao cancionero de Garcia de Resende, às cantigas de Martim Codax e D. Dinis, ou Joan Airas de Santiago, escritos primevos, nada sobre literatura de cordel. É como se esse fenômeno não tivesse acontecido. Deve-se ao trabalho de pesquisadores particulares, paladinos e quixotes, a tentativa de integração e enquadramento dessa literatura no todo literário brasileiro, exemplo seguido por algumas instituições, como a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, e Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, Pernambuco, citando as mais conhecidas.

***As aproximações de Ariano Suassuna, vide o Auto da Compadecida, cujos heróis João Grilo e Chicó são crias confessas da Literatura de Cordel, e de João Cabral de Melo Neto, em Morte e Vida Severina, com seu Severino retirante, dão bem a dimensão do poder transformador do cordel.***

Que essas observações sejam feitas não como meta de nosso pequeno roteiro de estudos. Sejam, sim, uma marca a ser observada em nosso rumo. A constatação de como um produto tão rico e importante na construção de uma nação, a nação identitária dos nordestinos e a brasileira por extensão, por motivos os mais diversos, é esquecido do que Ariano Suassuna, citando Machado de Assis, diz ser o Brasil Oficial.

Arnaldo Xavier, no artigo “O Maior Poeta que Deus Crioulo” (Xavier, in [www.muse.jhu.edu/demo/cal/18.4xavier\\_p.html](http://www.muse.jhu.edu/demo/cal/18.4xavier_p.html)), diz que a literatura de cordel “... é uma forma única de comunicação que mistura poesia, humor e epopéia”. Essa compreensão acrescenta uma qualidade que pode inserir definitivamente essa forma de produção literária naquele todo brasileiro já citado. A característica épica.

As aproximações de Ariano Suassuna, vide o *Auto da Compadecida*, cujos heróis João Grilo e Chicó são crias confessas da literatura de cordel, e de João Cabral de Melo Neto, em *Morte e Vida Severina*, com seu Severino retirante, dão bem a dimensão do poder transformador do cordel.

Esse poder torna-se ainda mais observável quando propomos fazer uma aproximação com a épica clássica. Para vá-



Desenho de Leandro Gomes de Barros feito por Jo Oliveira.

rios autores, a literatura brasileira inicia com a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira (1601), marco, também, do Barroco brasileiro. O poema épico traduz-se como uma imitação capenga de Camões, além de ser uma peça encomiástica que de literatura pouca coisa possui. No dizer de Anazildo Vasconcelos da Silva: “A importância da *Prosopopéia* está em ser a primeira obra, na ordem natural, a fazer a sintonia histórico-cultural do Brasil com o mundo” (Silva, 1987: 26).

Essa obra, detendo valor histórico-cultural, sobrepõe-se a toda produção do cordel, levada a cabo numa terra sobre a qual apenas os infinitamente mais fortes se fixam. Entre o valor literário da *Prosopopéia* e o valor literário da produção do cordel, quem estaria mais próximo do épico? O imitador de Camões ou o autêntico cancionista nordestino? Apresentar respostas com mais perguntas é, agora, o mais sensato. Que foi feito de Sousândrade? O *Guesa* foi esquecido, deixado à sombra, para só há pouco ser definitivamente incorporado ao Cânone da literatura brasileira. Mas, o que é o Cânone literário brasileiro? Certa vez, Olavo Bilac riu sobre os versos de Augusto dos Anjos, aquele caso singular da literatura brasileira. Comentando o título de Príncipe dos Poetas obtido, em votação, por Bilac, diz Carlos Drummond de Andrade:

Em 1913, certamente mal informados, 39 escritores, num total de 173, elegeram por maioria relativa Olavo Bilac príncipe dos poetas brasileiros. Atribuo a má informação porque o título, a ser concebido, só poderia caber a Leandro Gomes de Barros, nome desconhecido no Rio de Janeiro, local da eleição promovida

pela revista FON-FON, mas vastamente popular no Nordeste do país, onde suas obras alcançaram divulgação jamais sonhada pelo autor de “Ouvir Estrelas” (Drummond de Andrade apud Barros, 2002: 18).

Dito isso, discorre sobre diferenças entre os dois poetas:

Um é poeta erudito, produto da cultura urbana e burguesia média; o outro, planta sertaneja vicejando à margem do cangaço, da seca e da pobreza.

Arrematando:

Aquele tinha livros admirados nas rodas sociais, e os salões o recebiam com flores. Este, espalhava seus versos em folhetos de cordel, de papel ordinário, com xilogravuras toscas, vendidos nas feiras a um público de alpercatas ou de pé no chão.

Fecha dizendo sobre Leandro:

... Não foi príncipe de poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão e do Brasil em estado puro.

Volta a pergunta para reflexão: o que é o nosso cânone literário e quem o elege?

Adiantemo-nos. O nosso primeiro poeta genuíno foi Gregório de Mattos, que popularizou a poesia na Bahia. Por longos anos, suas peças satíricas foram relegadas ao limbo, ao umbral, detrectadas, enquanto sua produção religiosa e lírica era estudada em longos serões e conferências. Mas, essa produção esbarra nos apócrifos e apógrafos reproduzidos em folhas soltas pelas esquinas da cidade de Salvador, o que lhes confere um caráter duvidoso. E isso não ofusca a pena do Boca do Inferno. O Boca de Brasa é poeta e, assim como Abraão, aquele patriarca hebreu, pai de dois filhos: Isaac, representando os escolhidos, o cânone, com uma seqüência que vai dos árcades aos concretistas e à vanguarda pós-moderna atual, e Ismael, representando os banidos, abrangendo todo um arsenal de poetas populares, desde Leandro Gomes de Barros até Azulão, despachando versos na Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

## CORDEL E ÉPICA

Ao tomar a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, para o trabalho de comparação sobre épica, quisemos lançar olhares para essa característica da literatura de cordel. Durante seus primeiros tempos, a literatura brasileira, como toda e qualquer literatura colonial, foi a sombra da metrópole, da Europa. A



Reprodução de capa do folheto de cordel "Os cabras de lampião", de Manoel D'Almeida Filho, editado pela Editora Luzeiro.

literatura de cordel, também em formação, aproveitou-se de temas europeus. Daí porque as histórias de cavalaria e bravura irrigaram nossos folhetos. Citar uma ou outra, fazer levantamentos e catalogações seria redundante em nosso contexto, visto que outros já o fizeram com maior acuidade. E mesmo, é o óbvio. O certo é que, assim como o todo literário brasileiro, buscava-se uma identidade. Havia a forma, o conteúdo era ainda difuso. O encontro da literatura de cordel com o cangaço nordestino foi como o estabelecimento do caminho a ser seguido. O assunto, gerado a partir de problemas sócio-econômicos e culturais, transformou-se no ponto decisivo da criação de uma identidade literária. O ciclo épico dos cangaceiros na literatura de cordel é o marco divisório. O Nordeste começou a falar de si e a buscar seus heróis, encontrando nos cangaceiros seus representantes na luta contra a injustiça social. Observa Mark Curran:

No cordel, o cangaceiro é o herói por excelência, misto de bandido, criminoso e lutador pela justiça no sertão nordestino. Nas obras cordelianas contemporâneas, é visto como o tipo heróico legítimo, maior do que a vida, verdadeiro "cavaleiro do sertão", com as cintas repletas de balas, o rifle "papo-amarelo", o revólver e o facão. É conhecido pelos epítetos: Rei do Cangaço, Rei do Sertão, Terror do Nordeste, Rifle de Ouro, Leão do Norte, Mestre da Morte e, no caso do célebre Lampião, Galo Cego (Curran 2001: 61).

Reiteramos que esse encontro ofereceu à literatura de cordel o seu herói. Franklin Távora, em 1876, apresentava, sob o nome de Literatura do Norte, um volume, um romance

histórico, cujo herói era um desses: o Cabeleira. Um precursor, talvez. Távora afirma:

... o protagonista da presente narrativa, o qual se celebrizou na carreira do crime, menos por maldade natural, do que pela crassa ignorância... Autorizavam-nos a formar este juízo do Cabeleira a tradição oral, os versos dos trovadores e algumas linhas da história que trouxeram seu nome aos nossos dias envolto em uma grande lição (Távora, 1973: 31).

O apelo popular e seus versos, ao que parece, já tentavam construir uma identidade, pautada na ausência de justiça. Como nos revela o Major Optato Gueiros, da Polícia de Pernambuco, oficial responsável por combater e perseguir cangaceiros: "Dentre as causas propulsoras da evolução do banditismo, não resta a menor dúvida, que figura em primeiro plano a injustiça" (Luna, 1972: 23).

E como salienta Luis da Câmara Cascudo:

O sertanejo não admira o criminoso, mas o homem valente (...) Para que a valentia justifique ainda melhor a aura popular na poética é preciso a existência do fator moral. Todos os cangaceiros são dados inicialmente como vítimas da injustiça. Seus pais foram mortos e a justiça não puniu os responsáveis. A não-existência desse elemento arreda da popularidade o nome do valente. Seria um criminoso sem simpatia. O sertão indistingue o cangaceiro do homem valente (Cascudo, 1984: 160-61).

Ou mesmo a revolta de Zé da Luz:

Na Capitã Federá,  
Tenho visto brasileiro  
Dizê que o sertão só dá  
Assarcino e cangacêro!

Cangacêro e assarcino!...  
— O qui faltou no sertão  
Foi livro prá Antonho Silvino,  
Justiça prá Lampião! (Luz, s/d: 1949)

Claro que o nosso trabalho não quer justificar o cangaço, tampouco estudá-lo em minúcia, mas tão-somente situá-lo, numa preparação ao encontro com aquele que marcará definitivamente a história da literatura de cordel e do Nordeste, tornando-se um ícone indelével.

Desde aquele Cabeleira, outros foram se destacando neste tipo de empreitada: a formação do cangaço. Luis Luna apresenta-nos um rosário de cangaceiros:

***Os poetas cordelistas raramente são repentistas ou glosadores. São poetas da letra, conhecidos como poetas de bancada, sofrendo inclusive algum preconceito por parte daqueles. O repente é obra de momento, é construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improvisado.***

Zé Pereira, Antonio Silvino, Casemiro Honório, os irmãos Porcino, Antonio Quelé, os chefes mais importantes do cangaço... Essa chuva caiu quando Virgulino Ferreira da Silva mal entrava na adolescência, aos 17 anos de idade (Luna, 1972: 24-25).

Leandro Gomes de Barros dedicou boa parte de seus folhetos ao cangaceiro Antonio Silvino. Certamente, se tivesse sido contemporâneo de Lampião, a produção cordeliana sobre o Rei do Cangaço teria triplicado sua importância.

Abramos um pequeno espaço para uma indicação, pela qual acreditamos poder desfazer um equívoco. Muitos estudiosos confundem a poesia dos cantadores repentistas nordestinos com a Literatura de Cordel. É certo que sejam irmãs. E como todos os irmãos, sejam, também, diferentes. Os poetas cordelistas raramente são repentistas ou glosadores. São poetas da letra, conhecidos como poetas de bancada, sofrendo inclusive algum preconceito por parte daqueles. O repente é obra de momento, é construção oral cuja maior característica é ser efêmero, fruto do improvisado. Por isso são famosos os desafios e pejejas, nos quais dois cantadores se debatem em criações e trava-línguas, em perguntas e respostas. O Cego Aderaldo gabava-se de nunca ter repetido um verso. Nenhum cantador que se preze escreverá seus versos para depois os decorar, cantando-os memorizados. Cantar com versos decorados é uma desfeita, uma aberração causadora de constrangimentos e agressões. O verso cordeliano, ao contrário, é fruto do trabalho, da elabo-

ração. É o mesmo trabalho beneditino da “Profissão de Fé” de Olavo Bilac.

Os equívocos e maus olhares com que a literatura de cordel foi observada por muito tempo precisam urgentemente de revisão. Se, para Antonio Candido, a existência de uma “literatura propriamente dita” requer alguns denominadores:

... a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Candido, 1997: 23).

A produção cordeliana cumpre os pressupostos. É literatura. E mais: pela importância superior na construção identitária de um povo, não pode mais ficar de fora dos estudos sobre formação da literatura brasileira, nem ser um mero artigo, parente do artesanato. Repetimos Sílvio Romero:

Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo (...)

Poesia é no povo. Poesia para mim é água em que se refresca a alma e esses versinhos que por aí andam, muito medidos, podem ser água, mas de chafariz, para banhos mornos em bacia, com sabonete inglês e esponja. Eu, para mim, quero águas fartas – rio que corra ou mar que estronde. Bacia é para gente mimosa e eu sou caboclo, filho da natureza, criado ao sol (Romero apud Mota, 1987: 25).

#### FINALMENTES

As invasões e descobrimentos foram revelando epopéias nacionais pelo mundo: o Mahabarata, na Índia; a saga de Átila e Os Nibelungos germânicos; os Edda nórdicos. O descobrimento português sepultou nossas epopéias. Não as cantamos, pois não as conhecemos. O surgimento da literatura de cordel, todavia, ofereceu-nos uma segunda chance. Os temas cantados por ela, em seus princípios, eram temas ibéricos. Versões populares para os poemas épicos franceses e espanhóis. Mas essa mesma busca de identidade, que moveu escritores cultos, levou-a a cantar (ou contar) fatos sociais recentes, transformando-se numa espécie de imprensa sertaneja. Foi o período de estabelecimento de seus alicerces formais.

Um trabalho que pense a relação entre as epopéias nacionais e a literatura de cordel seria o fruto dessa breve conclusão. Ao propormos um olhar mais aguçado e menos preconceituoso para o cordel nordestino, referimo-nos ao fato de que todas as tentativas de escrever uma epopéia nacional tenham sido, de certa forma, ou de forma certa, infrutíferas. Enquanto isso, com toda sua fragilidade, de base popular, sofrendo perseguições e sendo ignorada, a literatura de cordel resistiu, fundou sua própria poética, consagrou poetas, penetrou em todas as camadas sociais, influenciou escritores e estudiosos, transformou-se num símbolo, ícone, índice, signo e sinal de uma Nação e, ao encontrar a matéria épica dos cangaceiros, em particular o épico maior, Lampião, estabeleceu-se definitivamente como veículo portador de nossa verdadeira identidade. Literatura de cordel como tal, só acontece no Brasil. Perguntamos, em última instância: Quando exumaremos os nossos mortos para dar-lhes des-

tinios decentes? Servir-nos-ia a voz do último cantor épico Marcus Accioly (Accioly, 2001: 101):

Ah pudesse eu cantar os teus heróis  
(uns poucos que conheço em meu país)  
os de rifles lixados pelos sóis  
(de alpercatas-de-sola sem verniz  
sobre o couro curtido) os dos aiós  
da vida (há trinta anos por um triz  
da morte) e cartucheiras de cangaço  
em cruz no peito (as tais cangas-de-aço)  
  
vivendo cada dia o mesmo risco  
de cada noite (o tempo com um baralho  
cortado ao meio em lances de perigo)  
ó tarô da existência (ó jogo falho)  
ah pudesse eu cantar Lusbel-Corisco  
(Diabo-Louro) “uns sapatos do caralho”  
(como diria Márquez) Lampião  
com seu olho (à Camões) vendo o Sertão  
(sim) pudesse em cordel cantar (...) ☞

## Referências bibliográficas

- ACCIOLY, Marcus. *Nordestinados*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Latinoamérica*. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional, 2001.
- BARROS, Leandro Gomes. *No reino da poesia sertaneja*. Org. Irani Medeiros. João Pessoa: Idéia, 2002. (Boi Misterioso)
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Vol. 1. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. (Reconquista do Brasil, 2ª série, V. 177)
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 13 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. (Biblioteca brasileira de literatura, V. 4)
- CASTELO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. Vol. 1. São Paulo: EDUSP, 1999.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984. (Reconquista do Brasil, nova série, V. 81)
- \_\_\_\_\_. *Cantadores*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. (Obras folclóricas de Leonardo Mota, V. 1)
- CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- LITERATURA POPULAR EM VERSO. *Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973. (Coleção de textos da Língua Portuguesa moderna)
- LUNA, Luiz. *Lampião e seus cabras*. Rio de Janeiro: Livros do Mundo Inteiro, 1972.
- LUYTEN, Joseph M. *A notícia na literatura de cordel*. São Paulo: estação Liberdade, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O que é literatura popular*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros passos, V. 98)
- LUZ, Zé da. *Brasil caboclo*. 6 ed. João Pessoa: Acauã, s.d.
- ROMERO, Silvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1977. (Dimensões do Brasil).
- \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. Vol. 2, 3 e 4.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Semiotização literária do discurso*. Rio de Janeiro: Elo, 1984.
- VICENTE, Zé. *Combate e morte de “Lampião”*. In: *Zé Vicente: poeta popular paraense*. São Paulo: Hedra, 2000. (Biblioteca de Cordel).

# Primórdios da editoração do cordel: notícia de um catálogo de 1919-1920<sup>1</sup>

Roberto Benjamin\*



A localização de um exemplar do catálogo da Livraria Popular Editora, impresso na capital do Estado da Paraíba em 1919, existente no acervo do Fonds Cantel, depositado na Universidade de Poitiers, França, revela novas informações, e permite algumas inferências sobre os primórdios da editoração da literatura de cordel no Brasil.

Impresso em quatro páginas - folha de rosto e três páginas de conteúdo - no tamanho usado para a edição de folhetos, tendo por cabeçalho: "Edições da Livraria 'Popular Editora' de F. C. Baptista Irmão", costurado a máquina na última página de um exemplar do romance em versos *História de Gonçalo Vallente - o filho de Pedro Malazarte*.

É sabido, por outras fontes, que F. C. Baptista, o sócio principal, era o poeta Francisco das Chagas Baptista. As raras referências ao "irmão" dizem respeito a Ubaldino.

Francisco das Chagas Baptista publicou inúmeros folhetos em tipografias comerciais do Recife e da capital da Paraíba antes de se estabelecer com a Typographia e Livraria Popular Editora, o que teria acontecido no ano de 1913 (Terra, 1983: 25).

A Popular Editora seguiu o modelo das editoras populares portuguesas, dentre as quais a H. Antunes Livraria Editora, com filial no Rio de Janeiro, com a qual o poeta Chagas Baptista mantinha relações comerciais, e pela qual, em 1919, viria a ter publicado o livro de versos *História completa de An-*

*tônio Silvino - sua vida de crimes e seu julgamento*.

O catálogo de 1919 ilustra a abertura da Popular Editora para incluir em seu acervo outros títulos de obras que não são de poesia popular em verso, tal como acontecia com as editoras européias:

- *Escoço de chorographia da Parayba, de José Coelho;*
- *Poesias escolhidas;*
- *Do litoral ao sertão, de Coriolano Medeiros;*
- *O raptado (teatro), de Francisco Barroso;*
- *Modinhas e valsas modernas;*
- *A guerra do anti-Christo;*
- *Trezenas de Santo Antônio;*
- *Oração de N. S. do Monte Serrate.*

Possivelmente, Ruth Terra, Sebastião Nunes Batista, Átila Almeida e José Alves Sobrinho não tiveram acesso a exemplares do catálogo de 1919.

A relação das obras de autoria de Chagas Baptista inclui, além de títulos conhecidos, possivelmente algumas reedições, omite títulos de folhetos de atualidade de que certamente haviam perdido o interesse, e inclui títulos novos, que não figuram na relação dos registros de sua obra:

- *Traição e vingança - História de Esmeraldina, 1916-1917, 4. ed.*
- *História de Antônio Silvino (completa)*

\* Professor da Universidade Federal Rural de Pernambuco e Presidente da Comissão Pernambucana de Folclore.

- *História da imperatriz Porcina*
- *História de Maria Rita, 1917*
- *História da escrava Isaura, 1919*
- *História de Celina e Carlos – Casamento e mortalha, 1917*
- *História de Ligia e Vintício*
- *História da Formosa Guiomar, 1917*
- *O estudante caipora, 1917*
- *Peleja de Silvino Pirauá e José Duda*

A surpresa é, porém, a referência a nove títulos de autoria de Joaquim Silveira, e um título de autoria de Manoel Nunes de Figueiredo. Estranhamente, os dois autores não são referidos na Antologia de cantadores e poetas populares, que Chagas Batista publicou em 1929.

#### Joaquim Silveira

- *História de Pedro Malazartes o mestre de Canção de Fogo*
- *História do rei do vento*
- *História do rei do destino*
- *História do reino encantado e das três garças pretas*
- *História de Gonçallo Valente – o filho de Pedro Malazartes<sup>2</sup>*
- *Amor e interesse*
- *Os três conselhos de Deus*
- *História de Furundango*
- *O homem do urubu*

#### Manoel Nunes de Figueiredo

- *Amor e patriotismo – Romance de Juvenal e Zulmira*

Três títulos figuram no catálogo sem indicação de autoria:

- *Zezinho e Mariquinha<sup>3</sup>*

- *Peleja de Nicandro com Nogueira<sup>4</sup>*
- *Peleja de Germano da Lagoa com J. Jaqueira<sup>5</sup>*

Em relação a Joaquim Silveira, há uma pequena nota na segunda edição do *Dicionário bio-bibliográfico de poetas populares*: “Silveira, Joaquim. Poeta de bancada, provavelmente da Paraíba, em cuja capital imprimiu folhetos pela Popular Editora em 1919.” Registra a existência dos folhetos *História de Gonçallo Valente – o filho de Pedro Malazartes*, *História da mulher que deu a luz a três meninos-cabras* e uma edição, do Recife, da *História de Furundango*, que identifica como uma versão de um conto do mesmo nome, publicado no livro *Subsídio ao folk-lore brasileiro*, de Júlio Campina (1897).

Existe um exemplar da História de Gonçallo Valente – o filho de Pedro Malazartes e outro da História de Furundango, no acervo do Fonds Cantel. Há mais dois exemplares da História de Furundango, em coleções (Terra, 1981: 36). Já a obra de Nunes de Figueiredo não está registrada nos catálogos disponíveis das coleções conhecidas.

Ao final da quarta página, há um aviso de que, além das edições constantes do catálogo, a Popular Editora “tem em depósito todas as obras do incomparável poeta popular” Leandro Gomes de Barros<sup>6</sup>. Sem dúvida, a referência era a um saldo de estoque das obras de Leandro Gomes de Barros, falecido em 1918, cujos direitos autorais haviam sido imediatamente reivindicados pelo irmão de Chagas Baptista, Pedro Baptista (marido de Rachel Aleixo, filha de Leandro), que se havia estabelecido com livraria e tipografia na cidade de Guarabira, PB<sup>7</sup>. ☺

## Notas

1 O autor agradece à Profa. Dra. Ría Lemaire, curadora do Fonds Cantel, e às técnicas Paola Cristina e Manoela Fonseca dos Santos pelo fornecimento da cópia digital do catálogo.

2 No início da narração da história de Gonçalo, o autor afirma: “Todo mundo já conhece/ de Pedro Malazartes as façanhas/ pois em seu folheto eu disse, em versos as suas manhas”... do que se pode concluir que Joaquim Silveira já havia escrito e publicado um folheto sobre as façanhas de Pedro Malazartes, do qual não se tem notícia na bibliografia, nem figura nos catálogos das coleções conhecidas.

3 Atribuído por Almeida e Alves Sobrinho (1978: 668) a Silvino Pirauá de Lima (1868 - 1913).

4 Nicandro Nunes da Costa (1829-1918); Bernardo Nogueira (1832-1895) (Batista, 1997: 15, 36).

5 Germano da Lagoa é o poeta Germano Alves de Araújo Leitão (1842-1908) (segundo Batista, 1997: 73). J. Jaqueira seria o cantador Joaquim Venceslau Jaqueira (segundo Almeida e Alves Sobrinho, 1990, 2ª vol.: 201).

6 Ainda não é possível saber se o nome do poeta figurava em uma quinta página ou se, simplesmente, foi omitido da última linha da folha.

7 Batista, Sebastião Nunes. Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros.

## Referências bibliográficas

ALMEIDA, Átila Augusto F. de & Alves Sobrinho, José. Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada. 2 vols. João Pessoa: Editora Universitária-UFPB / Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia-UFPB, 1978.

\_\_\_\_\_. Dicionário bio-bibliográfico de poetas populares. 2 vols. Campina Grande: Uma Edição Campus II / UFPB, 1990.

BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. Parahyba: Ed. F.C. Batista Irmão, 1929. 2.ed. João Pessoa: UFPB, 1997. 233p.

BATISTA, Sebastião Nunes. Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1971.

CAMPINA, Júlio [pseud. de Luiz Tenório Cavalcante de Albuquerque]. Subsídio ao folk-lore brasileiro. Anecdotes sobre caboclos e portugueses; lendas, contos e canções populares, etc. Rio de Janeiro: Papelaria Mendes Marques, 1897. 82p. - 2. ed. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1977. 82p.

TERRA, Ruth Brito Lemos. A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos. São Paulo: Universidade de São Paulo, IEB, 1981. 152 p.

# A construção discursiva da imagem de si no discurso: um estudo do cordel de ocasião

Simone Mendes\*

**T**eorizar sobre o texto literário é, por si só, uma tarefa difícil, sobretudo pela variedade de definições que proliferam em torno desse objeto. Tentar perceber uma dimensão argumentativa nesse tipo de texto, mesmo sabendo que argumentar ou persuadir o público leitor nunca foi, de acordo com a trajetória dos estudos literários, a principal finalidade dos textos advindos desse domínio, torna-se, então, um desafio.

Atualmente, há poucos estudos que focalizam uma abordagem argumentativa do texto literário. A exemplo dos mais significativos, podemos citar as contribuições de Gilles Declercq, que, ao estudar o texto teatral de Jean Racine, concebe a ficção teatral como imitação das interações argumentativas do mundo real, da perspectiva diacrônica e técnica da retórica, como arte de persuasão, e da perspectiva sincrônica e modalizante da pragmática, como teoria da argumentação na língua e no discurso.

Outros estudos também devem ser destacados, como o de Dominique Maingueneau (1996), que também utiliza elementos da pragmática para pensar o texto literário, a exemplo das leis do discurso de Grice (1996) e dos conceitos desenvolvidos por Ducrot (1983) sobre os pressupostos e os subentendidos. Em um caminho mais próximo da nova retórica de Perelman, temos a teórica Ruth Amossy, que tenta aproximar os estudos argumentativos dos estudos literários, por meio do conceito de dimensão argumentativa, segundo o qual todo texto seria argumentativo, independentemente da finalidade de base ser ou não persuasiva.

Para começar a pensar em uma possível dimensão argumentativa do texto literário, é necessário refletirmos sobre uma questão nodal que costuma aparecer nos debates que giram em torno do assunto entre os estudiosos. Trata-se da fun-

ção do texto literário, ou ainda, de uma suposta função social desse texto. É comum ouvirmos que o texto literário não é produzido para desempenhar nenhuma função específica na sociedade, ao contrário de outros gêneros discursivos, a exemplo da notícia, das publicidades e dos debates televisivos.

No entanto, quando nos deparamos com o cordel de ocasião, foco do presente estudo, podemos dizer que a forma de produção e circulação desse discurso, bem como a construção do ethos do poeta e a sua relação com o público leitor, fazem com que o cordel tenha não só uma função social bastante relevante no interior das comunidades, como também finalidade(s) bem marcada(s) discursivamente, além de uma dimensão argumentativa significativa, que envolveria a junção de todos esses elementos, tendo como pano de fundo o imbricamento entre os domínios literário e midiático, passando, certas vezes, pela biografia do autor.

Assim, Mark Curran alerta que

o estudioso da Literatura de Cordel deve lembrar que o poeta é de uma personalidade complexa. Não é, como seria fácil de concluir, só poeta lírico, ou só repórter social. O bom poeta não pode esquecer-se nem o dom da poesia que ele considera natural desde o berço, nem a obrigação que sente para com o povo. Por isso, fica com uma dupla visão artística, a de poeta e a de comentarista social (1986: 314-15).

De fato, pensar no cordel de ocasião é pensar em uma produção literária que ultrapassa os limites da poesia lírica, para dar lugar à opinião do poeta acerca dos fatos noticiados pela mídia e mesmo sobre acontecimentos corriqueiros presentes no cotidiano da comunidade em que o poeta se insere. Em decorrência de uma escolha temática que vai ao encontro das preferências de seu público, o cordelista assume

\*Doutoranda do programa de pós-graduação em Estudos Lingüísticos da Universidade Federal de Minas Gerais.

o papel de porta-voz, ora de uma sociedade de oprimidos, ora da própria mídia, corroborando o que é noticiado por ela, ora dos políticos locais, que encomendam textos de caráter mais propagandístico.

Em entrevista realizada pelo pesquisador José Erivan B. de Oliveira, em 29 de agosto de 1997, na cidade do Crato, o poeta Elói Teles, ao ser indagado sobre a forma como concebe a função social e a finalidade dos cordéis produzidos pela Academia de Cordelistas do Crato, afirma:

Nós temos duas vertentes do cordel do Cariri; nós temos uma, é aquele cordel que expressa a maioria do que está expressando agora, é o que escreve a vinda do papa, a morte de Tancredo, a moça que deu na mãe e virou cachorra, o pai que teve relação com a filha e ficou com a cabeça de vaca, essas coisas estapafúrdias, além do sentido de reportagem que às vezes dá...aqui no Crato, particularmente, se faz um cordel assim, de mais utilidade, se aborda mais temas históricos, culturais, um pouco de humor sadio em cada um, se coloca um pouco de cultura popular, folclore, finalmente, o cordel nosso participa de campanhas, quer dizer, é um cordel que tem objetivos... (Oliveira, 2001: 23).

Esses objetivos, aos quais o poeta se refere, relacionam-se a um certo grau de implicação e envolvimento dos cordelistas com a vida cotidiana ao seu redor, seja por meio de campanhas educativas, seja pelo relato de reportagens que focalizam eventos considerados importantes, como a morte ou a chegada de uma personalidade específica. Porém, é importante ressaltar a dimensão literária presente na transposição dessas finalidades para o cordel, através da consciência do poeta de possuir uma margem de manobra ampla, com a possibilidade de misturar humor com fato jornalístico, com folclore e com História, realizando uma reestruturação formal do texto original, marcada pela rigidez do número de versos, sílabas, estrofes e páginas.

Ainda sobre a atividade do cordelista, Manuel Diégues assevera que os poetas populares se apropriam dos acontecimentos cotidianos e os colocam em sua poesia,

não raro procurando dar-lhes fisionomia própria, isto é, decorrente da atitude da sociedade. Um caso não raro de interpretação: o de procurar adaptar uma figura, uma estória maravilhosa, um acontecimento, ao próprio espírito de seu meio ou de seu ambiente. Não apenas interpretação, mas quase mesmo uma identificação (Diégues, 1986: 56).

Essa atividade de adaptação e de interpretação temática de conteúdos variados e mesmo de identificação do poeta com

o seu público é fundamental para conferir funcionalidade ao poema de cordel, numa mistura de finalidades que passa pelo entretenimento, pela informação e pela formação de opinião (no sentido de educação e também de cidadania). A coerência entre a adaptação temática para o leitor e a imagem de si projetada pelo poeta (e mesmo uma imagem previamente existente) trazem credibilidade ao seu discurso, o que pode gerar uma fidelização do público, fato imprescindível sobretudo para os poetas que sobrevivem da venda dos folhetos.

### SOBRE A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SI NA LITERATURA DE CORDEL

Partindo da noção de dimensão argumentativa<sup>1</sup>, segundo a qual todo projeto de fala, independentemente de ter uma finalidade persuasiva, não deixaria de ter uma faceta argumentativa, abordaremos a noção de *ethos* como uma imagem de si projetada no discurso, a fim de atingir a adesão do leitor; de persuadí-lo, formando ou reforçando a sua opinião, e mesmo captá-lo, no sentido de levá-lo a adquirir o folheto. Analisar a dimensão argumentativa nesse tipo de folheto parece apropriado na medida em que o cordel de ocasião se mostra como fruto de um processo de adaptação, interpretação e problematização de determinado(s) fato(s) midiático(s) que faz(em) com que o “mundo” seja visto de uma certa maneira e não de outra.

O *ethos* do poeta apareceria, então, como uma estratégia persuasiva utilizada de várias formas, pois, como veremos, a imagem do poeta irá aparecer em algumas esferas discursivas, a fim de conferir credibilidade ao processo de midiatização pelo qual passa o poema e de captar o leitor, persuadindo-o a aceitar um determinado ponto de vista assumido, a se engajar em uma causa qualquer ou mesmo a se emocionar diante de um fato apresentado<sup>2</sup>.

No âmbito dos estudos em Análise do Discurso, Mainueneau (2005) concebe o *ethos* como uma condição enunciativa que é estruturada tendo em vista uma corporalidade presencial -nas interações face-a-face- e imaginada - nas interações monologais ou não presenciadas pelo locutor e pelo interlocutor simultaneamente. Dessa forma, qualquer discurso manifesta essa corporalidade, através de uma vocalidade específica que indica, por meio de um “tom”, quem está projetando sua imagem enquanto enuncia. Esse “tom”, tangencia todo o discurso e pode ser percebido sob diversas formas de manifestação.

Para o autor, a “instância subjetiva”, que se manifesta no discurso, não o faz apenas por meio de um estatuto social (prévio) e de um papel discursivo, mas além disso:

ela [a instância subjetiva] se manifesta também como “voz” e, além disso, como “corpo enunciante”, historicamente especificado e inscrito em uma situação, que sua enunciação ao mesmo tempo pressupõe e valida progressivamente (Maingueneau, 2005: 70).

Construir uma imagem de si diz respeito ao que o autor nomeia como ‘processo de incorporação’, que seria a construção do *ethos* pelo co-enunciador, através de uma voz e de um tom, de uma imagem corporal do enunciador, ancorada num “conjunto difuso de representações sociais valorizadas ou desvalorizadas, de estereótipos sobre os quais a enunciação se apóia e, por sua vez, contribui para reforçar ou transformar” (op. cit., 2005).

Dentro de um outro quadro de problematização da noção de *ethos* na Análise do Discurso, Charaudeau – embora não mencione o processo de incorporação proposto por Maingueneau – acaba validando a importância de uma co-construção pelo leitor/ouvinte da imagem de si que o enunciador projeta em seu discurso. Segundo o autor:

O *ethos* relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê. Ora, para construir a imagem do sujeito que fala, esse outro se apóia ao mesmo tempo nos dados preexistentes ao discurso – o que ele sabe a priori do locutor – e nos dados trazidos pelo próprio ato de linguagem. (Charaudeau, 2006: 117)

Notemos que o autor se afasta um pouco da noção de *ethos* encarnado, focalizando uma dimensão especular em que a imagem de si se construiria por meio de um “cruzamento de olhares”, num plano idealizado, entre a imagem que o enunciador tem do destinatário e a imagem que o enunciador pensa que o destinatário possui dele. O autor aponta ainda para um outro cruzamento que estruturaria esse jogo especular de construção do *ethos*: trata-se da relação entre os dados do enunciador preexistentes ao discurso e os dados trazidos pelo discurso no momento da troca.

Ajustando o foco sobre o cordel *O cabrito e as Feras*, do poeta Raimundo Santa Helena, podemos dizer que a construção discursiva do *ethos* do autor passaria, necessariamente, por diversas esferas discursivas complementares ou interdependentes, devido ao fato desse cordel ser construído a partir de uma imbricação de discursos que ora se apresenta por meio da poesia, ora por meio de dados biográficos, ora por informações extraídas do discurso de informação midiático, consolidando, juntamente com um *ethos* prévio estereotipado pela tradição do cordel em sua

**“O *ethos* relaciona-se ao cruzamento de olhares: olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê.”**

trajetória histórica, uma só imagem de si em sua produção.

A fragmentação metodológica dessas esferas discursivas é importante para o entendimento da noção de *ethos*, pois acreditamos que o poeta escolhido possui um diferencial estratégico, se compararmos a sua produção com a de outros poetas: ele imbrica intencionalmente essas esferas, a fim de legitimar uma determinada imagem de si.

Assim, a hipótese que estamos tentando corroborar percebe a construção do *ethos* do autor em questão como a junção de pelo menos três ‘facetas’ dessa imagem, a saber: a) uma imagem ligada a um *ethos* prévio, ancorado em um estereótipo aceito pelo leitor, tendo em vista a produção cordelística enquanto prática sócio-historicamente situada, com bases na tradição oral; b) uma imagem de si construída discursivamente na poesia; c) uma imagem de si construída pelo discurso midiático; e d) um *ethos* projetado no discurso autobiográfico. Certamente, é na junção dessas manifestações da imagem de si que poderemos visualizar melhor o seu *ETHOS* e o uso que ele faz dessa imagem em termos da dimensão argumentativa que gira em torno do cordel para o qual estamos lançando o nosso olhar. Entretanto, focalizaremos o *ethos* discursivo – descrito nas letras b, c e d acima – em detrimento do *ethos* prévio – descrito na letra a. Privilegiaremos, então, a construção discursiva da imagem de si, embora consideremos muito importante a descrição da imagem construída previamente pela tradição da literatura de cordel, do poeta-cantador, que trabalhava nas feiras e mercados, declamando e vendendo o folheto e mesmo do narrador oral, anterior ao aparecimento do poema escrito.

## CONTEXTUALIZANDO O POEMA “O CABRITO E AS FERAS”: O ETHOS NA ESFERA LITERÁRIA

O poema em questão foi produzido em 1984 e teve como tematização de base a alternância de dois espaços cenográficos distintos, que se alternam ao longo do poema. O primeiro foi explicitado no título do poema: trata-se do desaparecimento de cabritos, de forma misteriosa, do jardim zoológico do Rio de Janeiro. O segundo está ligado ao movimento popular que reivindicava as eleições diretas no Brasil, um momento político bastante significativo e turbulento na época, pois caracterizou a transição do período ditatorial para o republicano, que teve início em 1985, com a posse, por eleição indireta, do presidente José Sarney, após a morte do então presidente Tancredo Neves.

Acerca dessa mistura de espaços que se alternam, podemos citar o trecho abaixo, cujos três primeiros versos descrevem o espaço ligado ao movimento das “diretas”, e os três últimos descrevem o espaço ligado ao caso do sumiço dos cabritos e à estratégia encontrada pelos responsáveis do zoológico de colocar um cabrito como bode expiatório para solucionar o mistério.

O País faz novo tanque,  
Com um possante canhão;  
Nosso povo sem “diretas”,  
Sem carne, leite, feijão;  
E o Jardim zoológico  
Do Rio faz necrológico  
Do cabritinho “Beltrão”

Ao se aproximar do final do poema, o autor promove um imbricamento entre os dois espaços supracitados, aproximando, por meio da comparação, a figura do contribuinte cidadão à do “cabrito expiatório”, sugerindo que o cidadão estivesse sendo extorquido por altos impostos, que estariam, por sua vez, financiando as ações do governo ao invés de servirem para melhorar a vida da população:

Aqui FaMInto “leão”  
Tributa fome, velórios -  
Contribuintes se tornam  
Cabritos expiatórios.  
Tanque de guerra buzina  
Nas bombas de gasolina.  
Pobre não tem mictórios...

Por meio da problematização dos dois espaços, num projeto argumentativo pautado, por um lado, em um posicionamento contrário à atitude do governo ditatorial e, por

**“Deus ouvi nos oratórios / As preces do pensamento, / Que vão subindo, zunindo, / No galopeio do vento! / Ou se é um Joaquim Cruz / Ou um Menino Jesus / Na garupa do Jumento...”**

outro lado, contrário à exposição do cabrito como isca para as “feras” do zoológico, o poeta projeta, num primeiro plano, um ethos daquele que se indigna diante de fatos que julga injustos e reivindica, em consequência, ações por parte do governo, ou propõe soluções, como oferecer dinheiro em troca do cabrito enclausurado.

No entanto, a seriedade da problematização parece se romper em função mesmo dessa imbricação inusitada de acontecimentos tão distintos, atenuando e mesmo mascarando a defesa que o poeta faz das eleições diretas, uma reivindicação cidadã que estava sendo censurada pelo governo ditatorial. cremos que essa estratégia se configurou como uma forma de driblar a censura na época, já que o título do folheto só faz alusão ao acontecimento no zoológico da cidade.

Dessa forma, uma imagem de si ligada à jocosidade aparece em certos termos que o poeta utiliza, tal como o neologismo “cascocure”, aludindo ao fato de os cavalos da polícia militar disporem de manicures, enquanto, do outro lado, o povo sofria com a forte repressão. No final, o poeta evoca Deus, construindo uma cena em que o menino Jesus aparece na garupa de um jumento nos versos: “Deus ouvi nos oratórios / As preces do pensamento, / Que vão subindo, zunindo, / No galopeio do vento! / Ou se é um Joaquim Cruz / Ou um Menino Jesus / Na garupa do Jumento...” (p. 3).

Em seus versos, o poeta projeta duas imagens básicas, quais sejam: o *ethos* do cidadão que se indigna e reivindica seus direitos e o *ethos* ligado ao humor e à jocosidade, no momento em que brinca com um quadro de problematização sério relacionado ao contexto vivenciado pelo poeta.

***Se Lampião se constituiu como um mito sertanejo pela maldade, coragem e vontade de lutar por sua própria justiça, Santa Helena também parece ter desejado exercer em seu leitor essa atração, porém pelo viés da benevolência...***

#### O ETHOS DO POETA NA ESFERA BIOGRÁFICA

A esfera biográfica ganha contornos relevantes no interior dos cordéis de Raimundo Santa Helena (RSH), à medida que se faz presente na grande maioria de seus folhetos, seja na contracapa, seja como um anexo ao poema, seja como temática do próprio cordel ou como paratextos que aparecem em espaços ao redor do texto. Enfim, o poeta sempre encontra uma forma de inserir suas memórias pessoais como reflexo de uma vida que beira à ficção e mesmo do retrato de uma historiografia do Brasil que passa pela sua experiência de vida.

Essa recorrência de trechos biográficos parece reforçar uma tentativa de legitimar determinados traços de um personagem que, embora transite em um universo ficcional, apresenta uma faceta que gira em torno de uma imagem de si mesmo na “vida real”. Trata-se também, ao nosso ver, de uma boa estratégia de captação do leitor que procura se identificar com um poeta de “carne e osso”, isto é, alguém que chora, sofre, luta, trabalha, lamenta; alguém que, antes de querer fazer sentir emoção, emociona-se com a própria experiência de vida.

A captação pela biografia parece ser um dos principais indícios da dimensão argumentativa presente nos textos de RSH. Embora ela seja apenas uma das formas que o poeta utiliza para atrair o seu leitor, parece-nos que ela é uma das maneiras mais eficazes no sentido de criar um elo de identificação com esse leitor.

No cordel “O cabrito e as feras”, fragmentos da biografia aparecem na contracapa e no interior do cordel, em forma de um paratexto. Na contracapa, há um trecho que merece ser destacado, pela proximidade que mantém com a temática do

cangaço, uma temática muito recorrente nas bases mais tradicionais da literatura de cordel:

Raimundo Santa Helena, poeta do Sertão de Cajazeiras, Paraíba, de onde fugiu com 11 anos de idade para vingar a morte de seu pai assassinado por Lampião em 9-6-1927. Mas chegou em Fortaleza em um pau-de-arara, dormiu na sarjeta, porém se reabilitou trabalhando 13 horas por dia e estudando à noite num galinheiro. Ingressou na marinha e hoje é ex-combatente remunerado. (1984: 8)

É importante ressaltar que, na poesia popular, é comum encontrarmos poemas em que a coragem para enfrentar a injustiça é vista como um aspecto positivo que reabilita o cangaceiro de seus crimes. Na história de Lampião, a morte do pai justifica sua entrada para o cangaço: “Assim como sucedeu / ao grande Antônio Silvino, / sucedeu da mesma forma / com Lampião Virgulino, / que abraçou o cangaço / formado pelo destino (...) / Porque no ano de Vinte / seu pai fora assassinado / da rua da Mata Grande / duas léguas arredado (...) / Sendo a força da Polícia / autora desse atentado (...)” (Cascardo, 2005: 123).

Santa Helena, no trecho acima citado, apresenta-se também como alguém que saiu de casa para vingar a morte do pai e fazer justiça com as próprias mãos, mas que, ao contrário do que aconteceu com os cangaceiros, Antônio Silvino e Lampião, não entra para o banditismo. O poeta vai encontrar o seu caminho na marinha e depois na poesia. No entanto, o ethos de homem justiceiro, corajoso e destemido permanece, numa evocação ao “cabra macho” nordestino, que deixou seus projetos de vingança muito mais pelas circunstâncias nada favoráveis do que pela intenção ou vontade de fazê-lo.

Se Lampião se constituiu como um mito sertanejo pela maldade, coragem e vontade de lutar por sua própria justiça, Santa Helena também parece ter desejado exercer em seu leitor essa atração, porém pelo viés da benevolência inspirada em seu pai delegado, que andava ao lado da lei e ajudava sempre os mais necessitados, e não pela crueldade e pelas atitudes impiedosas, que os cangaceiros exerciam. É pelo viés do *ethos* do “homem de bem”, daquele que consegue superar as dificuldades por meios honestos, que o poeta procura captar o seu leitor e trazê-lo para um universo cultural comum.

A esfera biográfica é narrada pelo poeta no interior do cordel, mas também ganha espaço na mídia e é reforçada e legitimada por ela, num movimento de retroalimentação. Isso significa dizer que, enquanto a mídia oferece temáticas para o poeta construir as suas rimas, o poeta se torna também tema para a mídia, num diálogo constante em que um legitima a atividade do outro.

***‘Na seca de 1932, para salvar seus filhos da morte pela fome no Sertão de Cajazeiras, Paraíba, minha mãe (...) até matou o cabrito de estimação, que foi comido com farofa de lágrimas e saliva de fome. Era ele ou nós.’***

Santa Helena, estrategicamente, se apropria do discurso da mídia para conferir credibilidade ao próprio discurso autobiográfico, bem como para captar o leitor em seu projeto argumentativo de formação de opinião e de sensibilização para temas que o autor considera imprescindíveis de reflexão.

#### O ETHOS DO POETA NA ESFERA MIDIÁTICA

Santa Helena, em entrevista concedida no dia 16/02/08, disse-me que, após uma conversa com Carlos Drummond de Andrade, começou a reunir toda sorte de documentos que pudessem comprovar sua biografia, devido ao caráter inusitado de sua história de vida. Desde então, o poeta vem reunindo e fazendo uso em seus cordéis de documentos oficiais, como certidões de óbito, de nascimento, certificados e condecorações da época em que serviu a marinha, bem como de sua hemeroteca pessoal, com cerca de 1.016 recortes de jornais, gravações de áudio e vídeo que contêm alguma referência ao nome do poeta.

Nas páginas 4 e 5 do poema analisado, RSH insere a reportagem intitulada “Cordelista quer levar ‘Expiatório’ para oferecê-lo a sua mãe no Norte”, publicada no *Jornal O Globo* no dia 11/05/84. O uso integral da notícia no interior do cordel, é um recurso muito utilizado pelo poeta para legitimar sua imagem projetada e/ou para conferir credibilidade à notícia referida no poema. Lançar mão desse recurso reflete a rotina do poeta de ler, recortar e documentar textos midiáticos (orais e impressos) que fazem alguma referência ao seu nome e à sua obra.

Na reportagem supracitada, a jornalista Patrícia Nolasco relata o fato de o cordelista, acompanhado do repentista Manuel Medeiros, ter ido ao Jardim Zoológico do Rio de Janeiro cantar “indignado (...), enquanto o cabrito comia resignado”, protestando contra o fato de terem colocado um cabrito, nomeado pelo poeta de “Expiatório”, como isca para uma suposta fera que estaria desaparecendo com os cabritos do zoológico sem deixar vestígios. RSH cantou o poema para os presentes e ofereceu dinheiro para comprar o cabrito e enviar à sua mãe, no nordeste, como presente do dia das mães.

Ao defender o cabrito, o poeta demonstra, num primeiro plano de leitura, um ethos solidário corroborado a partir da sua atitude face ao “drama” que o cabrito estava vivendo no zoológico. Essa ação altruísta parece ter origem em um relato biográfico, no qual o poeta descreve o seu sofrimento vivenciado em um período de grande estiagem no sertão, tal como podemos visualizar no fragmento a seguir: “Na seca de 1932 para salvar seus filhos da morte pela fome no Sertão de Cajazeiras, Paraíba, minha mãe (...) até matou o cabrito de estimação, que foi comido com farofa de lágrimas e saliva de fome. Era ele ou nós. Hoje é diferente” (p. 5).

A reportagem parece reforçar o ethos solidário do poeta, deixando entrever, num segundo plano de leitura, um tom de jocosidade também percebido na poema analisado. Porém, na reportagem, é notório a desfocalização do ethos que o poeta constrói no espaço discursivo ligado ao movimento das “diretas”. A jornalista parece mascarar essa imagem, embora cite trechos do cordel que fazem referência a esse espaço, o que corrobora a nossa hipótese de que o fazer do jornalista e o fazer do poeta sofrem restrições diferenciadas em função do papel que desempenham, cada qual em sua atividade, mesmo que às vezes tais atividades se aproximem. Mas isso é assunto para um outro artigo.

#### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, tentamos perceber a construção discursiva dos éthés que o poeta RSH apresenta nas várias esferas discursivas das quais lançou mão para produzir o seu cordel “O cabrito e as feras”, quais sejam: esferas literária, midiática e biográfica.

Na esfera literária, o poeta projeta a imagem do cidadão que se indigna diante das injustiças, reivindica e propõe soluções, em meio a um tom que mistura seriedade com jocosidade. Na esfera biográfica, o poeta projeta a imagem do homem ‘cabra macho’ que, apesar do sofrimento experienciado pela perda do pai, pela seca e pela fome que passou, escolheu o caminho do ‘bem’, trabalhando, estudando e servindo à pátria,

além de exercer a atividade de poeta. Por fim, na esfera midiática, temos a focalização do *ethos* solidário que se sensibiliza com o sofrimento do cabrito e oferece inclusive dinheiro para libertá-lo de seu suplício como bode expiatório. Na notícia que tem o poeta como foco, a jornalista responsável pelo texto

mantém o tom jocoso, mas desfocaliza a imagem ligada ao movimento pelas eleições diretas no Brasil. Tais imagens parecem reforçar o projeto argumentativo do poeta de expor a sua opinião em direção a uma tese, para a qual ele busca captar a adesão do leitor. ☞

## Notas

1 AMOSSY, Ruth. Rhétorique et analyse du discours – pour une approche socio-discursive des textes. In: ADAM, Jean-Michel, HEIDMANN, Ute. Sciences du texte et analyse de discours. [s.l.] : Etudes de Lettres, 1/02/2005.

2 No poema “O cabrito e as feras”, foco do presente estudo, o poeta Raimundo Santa Helena convida o leitor a se engajar na campanha das diretas e a se sensibilizar com o caso do cabrito que estava servindo de bode expiatório no zoológico do Rio de Janeiro.

## Referências bibliográficas

CASCUDO, Luiz da Câmara. Vaqueiros e cantadores. Rio de Janeiro : Edições de Ouro, 1968.

CHARAUDEAU, Patrick. O discurso político. São Paulo: Contexto, 1996.

CURRAN, Mark. A sátira e a crítica social na literatura de cordel. In: DIÉGUE JR. Manuel (et. al.). Literatura popular em verso – estudos. São Paulo: Editora da UFSP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DECLERCQ, Gilles. L'art d'argumenter: structures rhétoriques et littéraires. Belgique: Ed. Universitaires, 1992

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. Ciclos temáticos na Literatura de Cordel. In: \_\_\_\_\_ et alli. Literatura Popular em Verso – Estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. Pragmática para o discurso literário. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOUSSY, Ruth (org). Imagens de si no discurso – a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

OLIVEIRA, José Erivan Bezerra de. A literatura de cordel no novo espaço urbano do Ceará: trajetória, rupturas e inovações (dissertação de mestrado). Fortaleza: UFC, 2001.

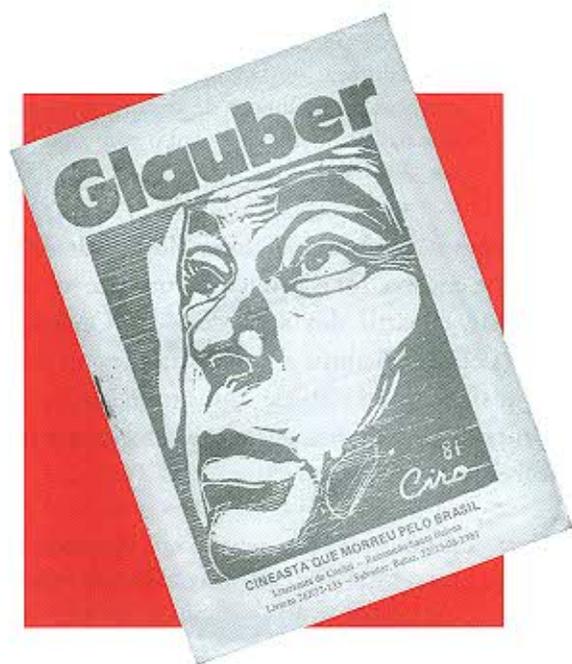
# CINEMA E CORDEL: idas e vindas entre a imagem e a letra

Sylvie Debs\*

Os estudos relativos às relações de influência entre a literatura e o cinema não deixam de se deter sobre a questão da adaptação de um sistema de expressão e de comunicação a outro. A sétima arte, é verdade, desde a época do cinema mudo, nutriu-se da literatura. A anterioridade dessa última sobre o cinema, por um lado, e a cultura e a formação dos primeiros cineastas, essencialmente literária, por outro lado, explicam, em grande medida, a influência da literatura sobre o cinema. O inverso, entretanto, decerto que menos importante quantitativamente, não demorou a acontecer: a literatura inspirou-se no cinema, seja do ponto de vista da narração ou dos temas, e se desenvolveu muito cedo, tanto na França como nos Estados Unidos.

Nessa perspectiva, a relação entre a literatura e o cinema brasileiros da uma contribuição original que se cristalizou nos anos de 1960 em volta da literatura de cordel e do nascimento do cinema novo. De fato, quando Glauber Rocha busca um cinema nacional que seria brasileiro tanto pela forma quanto pelo conteúdo, ele convoca a literatura de cordel e seu universo para elaborar a estética do cinema novo. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) representa sem dúvida a ilustração mais perfeita. Além disso, se até esse momento o cinema pouco tinha se interessado pelo cordel, este já se tinha amplamente inspirado nele. Sem ilustrações no início, as capas dos folhetos se enriqueceram de ilustrações em preto e branco primeiro, e em cores depois. A divulgação dos filmes americanos nos anos de 1940 e 50 e o lado glamoroso das estrelas hollywoodianas explicam a presença de casais míticos ou de mulheres fatais nas capas dos romances.

No decorrer do tempo, outros cineastas se inspiraram do cordel, e ele também voltou ao cinema: seja pela adaptação de folhetos para a tela ou pela publicação de folhetos consagrados a filmes, diretoras ou atores brasileiros. O cinema, por seu lado, nunca deixou, aqui e ali, de voltar para as fontes do cordel, às vezes pelo viés de uma personagem, da escritura do



roteiro, da trilha sonora, até as formas mais sutis da fotografia e da montagem. Partindo dessa riqueza de idas e vindas entre esses dois modos de expressão, tentaremos estabelecer uma tipologia dessas trocas.

## A PRESENÇA DO CINEMA NO CORDEL

A presença do cinema no cordel se manifesta de duas maneiras: por um lado, por meio da ilustração das capas, por outro, pela temática. De fato, se consideramos a importância da imagem da capa do folheto para um público a princípio rural, não é surpreendente constatar a fascinação exercida pelos clichês de atores de cinema. No início do século XX, os folhetos editados por Leandro Gomes de Barros (1865-1918) eram ilustrados por vinhetas e molduras decorativas, como no modelo do jornal. O objetivo do editor era ilustrar a história contida no folheto para que, em uma breve olhada, o futuro comprador fosse informado das grandes linhas da história. Seu sucessor, João Martins de Athayde (1880-1959), introduziu

\* Professora da MCF – Université Robert Schuman – Strasbourg 3 e Adida de Cooperação e Ação Cultural da Embaixada da França em Belo Horizonte.

inovações que fixaram as regras editoriais do gênero. Ele procurou melhorar, de uma só vez, o fundo, a forma e a comercialização dos folhetos. Para ilustrar os romances, ele utilizou os clichês de casais de namorados dos cartões-postais sentimentais. Como observou Matos:

Com o surgimento dos cartões-postais, enviados ao Brasil via Europa, especialmente via França, os folhetos populares passaram a ser ilustrados com a reprodução de tais cartões, ou seja, com retratos de mulheres, sedutoras ou lânguidas, de homens bonitos e de crianças à semelhança de anjos. Em verdade, imagens que nada tinham a ver com o conteúdo do texto (Matos, 2004: 64).

Notemos, também, que João Martins de Athayde, apaixonado por cinema, foi o primeiro a transcrever os filmes aos quais assiste, a partir dos anos de 1930. Quando João José da Silva (1922-1997) abriu a Folhetaria Luzeiro do Norte, em Recife, nos anos de 1950, ele “substituiu” os cartões postais sentimentais pelos clichês dos atores de cinema para ilustrar seus folhetos. Desta forma:

A influência do cinema - que determinou a adoção e até o culto por parte do público de seus grandes ídolos - fez-se sentir de modo acentuado na reprodução de fotografias dos astros e estrelas de Hollywood das décadas de 1930, 1940 e 1950 nas capas dos folhetos populares, vendidos nos mercados e feiras do país. Não raro, Gregory Peck se transformava em um valente homem do sertão! E a Rita Hayworth tornava-se a mulher fatal, a mocinha casadoira ou até a ingênua roceira ou filha de um coronel (Matos, 2004: 64).

Instalado no bairro de São José, próximo às salas de cinema (Glória, São José, Ideal), João José da Silva aproveita o entusiasmo pelo cinema do pós-guerra. Diversas razões comerciais motivaram esta escolha:

O baixo custo: Esses clichês, utilizados inicialmente pela imprensa local para anunciar os filmes, são comprados a baixo preço pelo editor ao Jornal do Comércio.

A rapidez: Um clichê pronto permite imprimir logo o folheto, em vez de esperar a realização de uma xilogravura ou de um desenho.

A aliança continente/conteúdo: Mais original e moderno que os cartões-postais sentimentais, o clichê dos atores de cinema permite também ilustrar os folhetos inspirados nos filmes. Podemos reconhecer, assim, Victor Mature e Hedy Lamar na capa de Sansão e Dalila, e Ingrid Bergman na capa de Joana d'Arc. Como assinalou Liêdo Maranhão:



Vários filmes de grande sucesso no passado, como O Conde de Monte Cristo; Romeu e Julieta; A marca de Zorro; Tarzan; Branca de neve e os sete anões; O Ébrio (este, do cinema nacional) levaram muitos poetas, tocados de emoção, pelo que assistiram na “tela serena”, a escreverem seus livrinhos, com tanta riqueza de detalhes, que, logo na primeira estrofe, como faz o poeta João José da Silva, mostra, para os leitores, a fonte inspiradora (Maranhão, 1981: 61).

O marketing: Utilizando esses clichês de atores em inúmeros folhetos, sem relações específicas com o cinema, o editor joga com o glamour das estrelas e dos galãs para seduzir o público. É assim que encontramos, dentre inúmeros exemplos, Rita Hayworth na capa de *A deusa do Maranhão*, Douglas Fairbanks Jr. e Ruth Warrich na capa de *As presepadadas de Pedro Malazarte* e em *Reinaldo e Marilena*, Randolph Scott em *O boiadeiro valente*, Joan Crawford em *Os caprichos da mulher* e em *A filha da perdição*, Marlon Brando em *O filho de Ali Baba*, Gary Cooper e Loraine Day em *As bravuras de Cipriano* e em *Os amores de Jacira*. Os atores brasileiros são mais raros. Há, é claro, Vicente Celestino para *O Ébrio*, mas também José Mojica na capa de *A nova profecia do grande sábio francês*, ou ainda, Milton Ribeiro na capa de *A morte comanda o cangaço*. Mais tarde, com as novelas de televisão, apareceram também Sônia Braga, Leila Diniz, José Dumont e Regina Dourado, ou ainda José Wilker e Suzana Vieira.

No seu livro, *O folheto popular, sua capa e seus ilustradores*, publicado em Recife pela Fundação Joaquim Nabuco

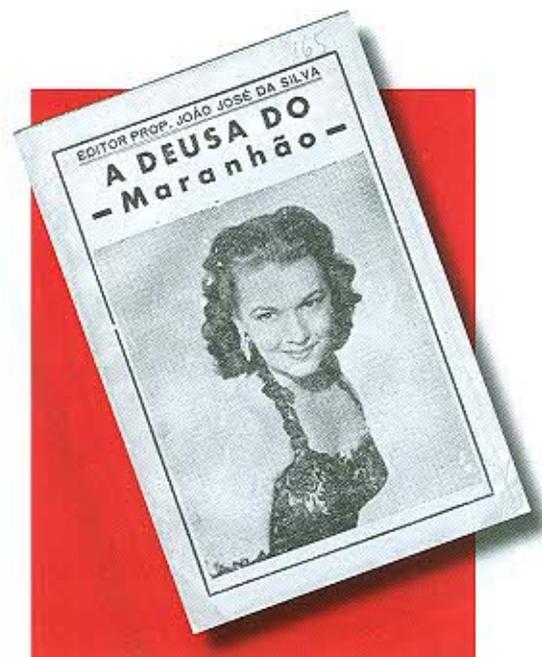
em 1981, Liêdo Maranhão analisa esta presença do cinema no cordel:

O “cine”, como é carinhosamente tratado no cordel, sempre exerceu uma influência muito grande na poesia popular, não somente, com seus temas de amor, “bang-bang”, da Bíblia ou da História Universal, como também, os poetas se serviram, largamente, de fotos dos seus grandes astros; na clássica pose do mocinho e da mocinha, abraçados, rostinhos colados, rindo para o leitor. Quase todos os atores americanos das décadas de 30, 40 e 50, como Maurice Chevalier, Nelson Edy, Randolph Scott, George Brent, Douglas Fairbanks Jr, Victor Mature, John Wayne, Ferdinand Gravat, Gary Cooper e, até mesmo, os atuais, tiveram suas fotos estampadas em capas de romances, ao lado de famosas atrizes, como: Jeanette Mac Donald, Maureen O’Hara, Ilona Massey, June Lang, Ella Raynes, Lucille Ball, Ruth Varrich, Laraine Day, Joan Crawford, Ida Lupino, Maria Montez e muitas outras (Maranhão, 1981: 62).

No que se refere à temática abordada nos cordéis ligados ao cinema, a delimitação do corpus é ainda incompleta, visto que seria necessário acrescentar a lista de cordéis adaptados de filmes sem que o título lhes faça referência direta, a exemplo do que fazia João Martins de Athayde, no início do século passado. No entanto, podemos estabelecer diversas categorias:

Cordéis consagrados a um diretor ou a um ator de cinema: *Glauber e Grande Otelo*, ambos assinados por Raimundo Santa Helena; *A luta de Zé do Caixão com o diabo*, de Manoel d’Almeida Filho; *O filme de Castro Alves e Rui Barbosa feito por Glauber Rocha no além (ou A baianada no céu)*, de Franklin Machado Nordestino; *Dina Sfat, a guerrilheira da arte*, de Hélio Dutra; *A vida de Luz del Fuego, pioneira do nudismo no Brasil*, de Jota Bandeira; *A história do Bode Ioiô e o seu encontro e amizade com Orson Welles*, de Abraão Batista.

Cordéis inspirados em filmes : *O Ébrio*, de João José da Silva, *Assalto ao trem pagador*, *A morte comanda o cangaço*, de Joaquim Batista da Sena, *A grande feira*, de Cuíca de Santo Amaro; *A coragem de Teodoro e a vingança do capitão Galdino*; *Sansão e Dalila*, de João José da Silva; *Marcelino, pão e vinho*, de Luiz Batista de Arruda; *A história do Bandido da Luz Vermelha*; *Nordeste, cordel, repente canção*, de Delarme Monteiro da Silva; *Tieta do Agreste no Picado; é filmado romance de Jorge Amado*, de Aurino Pimentel Ribeiro; *O rap do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas ou Discussão do rapper com o Justiceiro*, de Bráulio Tavares; *Dois filhos de Francisco*, de Caxiado.



Cordéis que foram concebidos como roteiro de filme: *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (Abdallahe e Cannito, 2005: 39-54), *As três Marias*, de Wilson Freire.

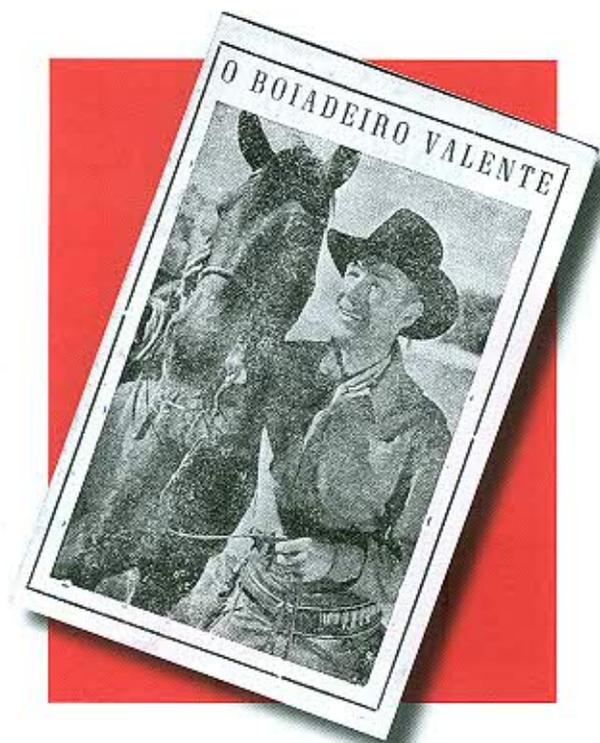
Cordéis que foram adaptados para o cinema: *Viagem a São Saruê*, de Manoel Camilo de Santos; *A mulher que dançou depois de morta*, de J. Borges; *Rifa-se*, de Abraão Batista; *Romance do vaqueiro voador*, de João Bosco Bezerra Bonfim;

Cordéis que fazem alusão ao cinema: *O cego no cinema*, de José Soares; *O namoro no cinema e A descarração dentro do cinema*, de Cuíca de Santo Amaro; *O filme de Padre Cícero*, de Pedro Bandeira; *A marca de Zorro*, de Severino Borges; *O homem que encontrou Jesus Cristo no cinema*, de Lima Evangelista e José de Nicola.

E, para acabar, uma última categoria não desprezível: o conjunto de cordéis que são evocados, cantados ou declamados parcialmente nos filmes, sejam eles de ficção ou documentários.

#### A PRESENÇA DO CORDEL NO CINEMA

Aliás, foi todo o universo do cordel, indo da declamação até o canto, passando pela xilogravura, que foi uma fonte de renovação estética reivindicada pelo cinema novo. Em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ou *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), podemos, a cada instância do discurso, identificar a influência do universo do cordel nas escolhas estéticas do jovem cineasta. Seja no universo do cordel como modelo de representação do sertão (seca, cangaço



e misticismo), seja do ponto de vista visual (uma fotografia inspirada na xilogravura), do ponto de vista da gestualidade dos atores, de um ponto de vista musical, temático ou ainda narrativo (Debs, 2006: 55-59), a influência do cordel é onipresente: ela traduz a imersão do cineasta nesse universo desde menino.

Essa emergência do universo do cordel no cinema corresponde a dois acontecimentos principais: em primeiro lugar, no tratamento da imagem do sertão no imaginário coletivo, o cinema substituiu a literatura; em segundo lugar, no momento em que Glauber Rocha fez desse universo um dos pilares da sua estética, o mercado da literatura de cordel declinou. Na verdade, *Grande sertão: veredas* (1956) e *O Cangaceiro* (1953) constituem o primeiro ponto de referência dessa mudança de mídia, e sua posição de cruzamento cronológico deve ser sublinhada: essas duas obras-chave marcam, cada uma no seu modo de expressão respectivo, uma, um ponto de chegada, e a outra, uma inauguração da representação do sertão. A literatura terminou seu ciclo com uma obra que trouxe uma visão complexa, metafísica e universal, ao passo que o cinema começou com uma obra simplificadora, estereotipada e popular (Debs, 2007: 194-195). Na mesma época, a literatura popular entrou em crise. Em 1964, João José da Silva fechou sua tipografia em Recife, e vendeu uma parte de suas obras à Prelúdio, casa de edição de São Paulo. Em 1965, foi a vez de Manoel Camilo dos Santos fechar sua tipografia A Estrela da Poesia, em Campina Grande. Somente José Bernardo da Silva,

considerado o maior editor desde João Martins de Athayde, conseguiu manter sua empresa em Juazeiro do Norte (apesar de uma queda notável de sua produção), sem dúvida, graças aos inúmerosromeiros que afluem todo ano para o culto a Padre Cícero. Porém, foi precisamente nesse período que Glauber Rocha realizou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Alguns anos mais tarde, conscientes do patrimônio cultural representado pelo cordel, então ameaçado de desaparecimento, Geraldo Sarno (2006) roda seus documentários sobre esta literatura: *Eu carrego um sertão dentro de mim*, *Dramática popular*, *Os imaginários*, *Jornal do sertão*, *A cantoria*, *Viva Cariri*, *Segunda feira*, *Vitalino/Lampião*, *Região Cariri* e *Padre Cícero*, que constituem documentos históricos notáveis dos nossos dias. Em 1975, Tânia Quaresma retoma a temática com *Cordel, Repente e Canção*.

Essa relação entre cinema e universo do cordel no Brasil conserva-se até os nossos dias sob diversas formas. Um estudo da cinematografia brasileira, levando em conta os curtas e os longas-metragens, documentários e ficção, permite identificar cerca de uma centena de filmes produzidos em quarenta anos: há os que fazem referências explícitas ao universo do cordel e aqueles que deram lugar à escritura de um cordel. Glauber Rocha introduziu o cordel como trama narrativa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ele utiliza diretamente o cordel de José Pacheco *A chegada de Lampião no inferno* nas seqüências finais do filme. Filmes como *O país de São Saruê*, de Vladimir Carvalho (1971), ou *O Baiano Fantasma*, de Denoy de Oliveira (1984), inspiram-se no cordel. O personagem principal de *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade (1980), Deraldo, interpretado por José Dumont, é um emigrante nordestino, poeta e vendedor de cordel, largado em São Paulo. Mais recentemente, novos documentários intimamente ligados ao cordel foram realizados: *Saudades do futuro*, de Cesar Paes (2000), sobre os repentistas emigrados a São Paulo, o qual não deixa de fazer pensar no filme *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno, e *Juazeiro, a nova Jerusalém*, de Rosemberg Cariry (2001), que reconstitui a vida do Padre Cícero. Em 2002, Ítalo Cajueiro e Elvis Kleber inventam o cordel animado com o lançamento de *O Lobisomem e o Coronel*. Haja vista o sucesso dessa tentativa, em 2004, Ítalo Cajueiro propôs a J. Borges adaptar *A moça que dançou depois da morte* para o cinema de animação. O autor, também conhecido como um grande artista, forneceu as xilogravuras ao cineasta. Esses dois filmes conquistaram, aliás, inúmeros prêmios em festivais nacionais e internacionais (Debs, 2006: 104-112). Em 2006, Manfredo Caldas adapta *O romance do vaqueiro voador*, num notável documentário sobre as vítimas da construção de Brasília.



Se a imagem do cinema entrou primeiro no cordel, depois foi a letra do cordel que entrou no cinema, e mais particularmente pela aparição do poeta popular como personagem de filme.

#### O POETA POPULAR COMO PERSONAGEM DE FILME

De fato, não é raro encontrar nos filmes, tanto nos documentários como nos filmes de ficção cuja trama se situa no Nordeste dos anos de 1940 até 80, a presença de um dos personagens tradicionais do universo cultural sertanejo, a saber, o cantador cego. Do Cego Oliveira, de Juazeiro (CE), às três irmãs cegas Regina, Maria e Conceição, de Caruaru (PE), filmados pela primeira vez no *Jornal do sertão* (1967) de Geraldo Sarno, até o novamente Cego Oliveira, ao qual Rosemberg Cariry consagrou dois curtas comoventes, *Cego Oliveira, rabeça e cantoria* (1988) e *Pedro Oliveira, o cego que viu o mar* (1999), passando pelo personagem fictício do Cego Julio de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, e o Cego Aderaldo, personagem histórico do filme *Corisco e Dada* (1996), de Rosemberg Cariry, sua presença regular testemunha sua importância na sociedade rural do interior. Mais recentemente, Robert Berliner consagrou um curto documentário em 1998, e depois um longa-metragem em 2004, às três irmãs cegas de Caruaru, com o título *A pessoa é para o que nasce*.

Dependendo do eixo de análise, o cantador cego pode ser apenas o simples representante de uma organização social tradicional (é o caso notadamente no cinema documentário de Geraldo Sarno e do filme *Corisco e Dada*, no qual o Cego Aderaldo, mensageiro entre o Padre Cícero e Lampião, percorre o sertão exibindo o filme *A paixão do Cristo*), ou simplesmente o representante da *vox populi*. É o caso do Cego Julio, em Glauber Rocha. De fato, o personagem não é apenas uma referência ao famoso Cego Aderaldo e, mais além, a todos os cantadores cegos do Nordeste, mas ainda a um verdadeiro ator da História. A relação Antonio das Mortes/Cego Julio é exemplar nesse sentido. Depois do massacre dos penitentes e o assassinato de Sebastião por Rosa, Antonio das Mortes faz acreditar ao cantador cego que o beato foi morto pelo povo. De repente, esse último espalha a notícia pelo seu canto. Graças a essa mediação, a narrativa ganha uma dimensão mítica.

Enquanto isso, para Geraldo Sarno, a presença do Cego Oliveira e das três irmãs é o resultado de um encontro inesperado que redonda com as lembranças de leitura sobre a cultura nordestina: “Podia não filmar, podia filmar outra cara, porque o Cego Oliveira não era o único. Havia toda uma memória do que eu tinha estudado, aí você se diz: aqui tem alguma coisa, vamos fazer um plano de Cego Oliveira!” Nesse caso, o Cego Oliveira transforma-se no representante de um paradigma da cultura nordestina. Enfim, em *Corisco e Dada*, a presença de Cego Aderaldo corresponde a uma preocupação de restituição histórica de certos dados da história nordestina poucos conhecidos.

Quanto a Glauber Rocha, o único cineasta a conferir uma dimensão simbólica ao personagem, ele explica sua escolha de *mise en scène* por uma evidência cultural que se impôs a ele: “Uma coisa simples, que apenas foi introduzida agora no cinema, mas que já tem uma tradição velha na literatura brasileira. Muitos escritores já escreveram nesse tom, usando a forma do cancionário popular das feiras do Nordeste para narrar a estória. Não foi nenhuma escolha minha, só uma observação mais atenta do problema, que a melhor forma de contar uma estória do Nordeste é integrar essa estória naquela estrutura narrativa, porque toda a realidade do Nordeste é transformada em lenda, em análise da realidade, pelos cegos trovadores e pelas pessoas que relatam os casos” (Rocha, 1965: 125). Fazendo isso, ele foi além de um simples ato de testemunha ou de lembrança histórica de fatos: conferiu ao cantador cego um papel ativo e um reconhecimento na constituição da história do país.

Completamente diferente foi a postura de João Batista de Andrade em *O homem que virou suco* (1980)<sup>1</sup>. O personagem principal do filme, Deraldo, cujo nome só pode trazer a referência ao Cego Aderaldo, interpretado por José Dumont, é um

emigrante nordestino, poeta e vendedor de cordel, largado em São Paulo, onde ele tenta viver de sua arte. Sósia de Severino, um operário que acaba de ter matado o dono de uma empresa multinacional, é procurado e perseguido pela polícia. Em toda a história do cinema brasileiro, *O homem que virou suco* é um caso único: nunca um cordelista teve um papel principal num filme. Já se conhecia o papel jogado pelo poeta e cordelista Cuíca de Santo Amaro (1907-1964) (cf. Matos, 2004), que não só frequentava as salas de cinema como os cineastas, mas que também foi fonte de inspiração e personagem de filme. Roberto Pires, por sua vez, em *A grande feira* (1961)<sup>2</sup>, filme produzido por Rex Schindler com o jovem Glauber Rocha como produtor executivo, o faz jogar o seu próprio papel de poeta popular da cidade de Salvador. Dias Gomes, por seu lado, inspirou-se nele para o personagem de Dedé Cospe-Rima na peça *O Pagador de promessas*, que foi colocado na tela por Anselmo Duarte e levou a Palma de Ouro em Cannes em 1962! Personagem fictício ou personagem real, ele assomaria seu papel de contador de histórias e de crítico de sociedade, denunciando, por exemplo, a intransigência da religião católica com o camponês Zé de Burro. Nos dois casos, podemos deduzir que a presença do cordelista no cinema não ultrapassa a integração de uma realidade social baiana nos dois filmes, que assumem um aspecto de crônica regional.

O cinema de João Batista de Andrade, que alguns críticos chamaram de “Cinema Guerrilha”, caracteriza-se por um empenho político de esquerda que lhe leva a dirigir filmes, que tanto pela forma quanto pelo conteúdo, querem ser antes de tudo um olhar crítico sobre a sociedade (Caetano e Andrade, 2004). Na origem do filme, *O homem que virou suco*, cordel epônimo escrito pelo cineasta em 1974 (Abdallahe e Cannito, 2005), que conta a história de um poeta nordestino chegado em São Paulo que não consegue encontrar o seu lugar num mundo econômico capitalista urbano, e acaba sendo completamente destruído:

O final dessa história  
E pra se ouvir e contar  
Deraldo foi jogado  
Numa rede e retorcido  
Seu sangue foi recolhido  
E em garrafas de vidro fino  
Virou suco de nordestino  
(Caetano e Andrade, 2004: 282)

Quando João Batista de Andrade escreveu este cordel, ele só tinha em mente um só e único assunto de preocupação: a acolhida e o tratamento dos emigrantes nordestinos na capital econômica do país. Em ressonância com sua própria

experiência de mineiro chegando à megalópole, e com a de numerosos nordestinos, já filmada e comentada por Geraldo Sarno em *Viramundo* (1964), João Batista de Andrade apresenta seu personagem, num primeiro momento, como uma vítima da sociedade. Mas, quando ele conseguiu o financiamento para rodar o filme, ele tinha acabado de rodar o meia-metragem *Greve*, sobre os movimentos operários em São Paulo, que transformou a sua percepção do personagem de Deraldo. Vendido pelo mundo capitalista no cordel, Deraldo, personagem do filme, resiste e se defende contra a opressão da grande cidade, contra a perda da identidade e contra a recusa de cidadania que ele tem de enfrentar. O cineasta faz dele um porta-voz dos excluídos: “O personagem de Deraldo é deliciosamente anárquico, individualista, irônico, demolidor. Mas sua luta é carregada de significado político/social: a luta dos excluídos, dos sub-cidadãos em busca de cidadania e de sua identidade cultural” (Caetano e Andrade, 2004: 284).

Por que escolher um poeta para representar a classe operária? Sem dúvida, porque no olhar do cineasta, ele tem a capacidade de se defender com a poesia e de transcrever a sua experiência. Para responder às humilhações sofridas e evitar perder a sua identidade cultural, Deraldo escreve a trágica história de Severino, que, como Antonio Virgulino, cedeu à violência quando ele matou o dono: “Deraldo retoma a sua condição...” Ele retoma a sua profissão de cordelista e vende a história de Severino, símbolo de todos os nordestinos, graças ao cordel *O homem que virou suco*. E quando o mesmo empregado municipal vem reclamar os papéis de identidade, Deraldo, orgulhoso, retruca:

Eu sou poeta, violeiro e repentista.  
E quem despreza essas canções...  
Desconhece a grandeza de Camões...  
E não sabe dar valor a um artista  
(Abdallahe e Cannito, 2005: 140).

## CONCLUSÃO

Como pudemos constatar ao longo deste estudo, as idas e vindas entre o cinema e o cordel são ricas e diversificadas, e é curioso notar o impacto respectivo de cada modo de expressão. A presença do cinema no cordel parece vir de uma fascinação pelos atores e a sétima arte, enquanto a presença do cordel no cinema tem a ver com o compromisso político que vai da contribuição à invenção de uma linguagem cinematográfica brasileira, até a denúncia das desigualdades sociais: a presença de um cantador cego ou de um poeta popular nunca é fortuita no cinema brasileiro.

De fato, quantas vezes a poesia serviu para descrever as condições difíceis dos nordestinos condenados a emigrar? Basta lembrar o poema “A Trista Partida”, de Patativa de Assaré (1909-2002), levado à fama graças à interpretação de Luiz Gonzaga, até o ponto de se transformar num tipo de hino nacional nordestino. Falando nisso, é interessante observar a evolução do retrato feito e da imagem criada do Patativa de Assaré ao longo dos três filmes documentários rodados por Rosemberg

Cariry: *Patativa do Assaré, Um Poeta Camponês* (1979); *Patativa do Assaré, Um Poeta do Povo* (1984) e *Patativa do Assaré, Ave poesia* (2007). Apresentado no início como o poeta da roça, em oposição ao poeta urbano, ele passa a ser o representante da classe popular antes de ser elogiado pelo seu compromisso político e a universalidade da sua poesia. O cinema, quando integra o universo do cordel, permite atribuir-lhe uma função política no seio da sociedade brasileira. 

---

## Notas

1 Medalha de Ouro no Festival Internacional de Moscou (1981); Prêmio Air France de cinema (1980).

2 Entrevista com Orlando e Conceição Senna, Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 2006: “Os jovens que fizeram cinema na Bahia chegaram a Salvador para estudar na universidade. De fato, todos vieram do interior: Glauber Rocha, Gilberto Gil, Caetano Veloso, João Ubaldo Ribeiro e eu. Alguns vieram de regiões onde o cordel era muito presente como Vitória da Conquista, cidade natal de Glauber. Tivemos uma relação muito forte com Cuica de Santo Amaro. Ele foi o poeta que abriu e fechou *A Grande feira de Roberto Pires*.”

---

## Referências bibliográficas

- ABDALLAHE, Ariane e CANNITO, Newton. O homem que virou suco, roteiro de João Batista de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- BONFIN, João Bosco Bezerra. Romance do vaqueiro voador. Brasília: LGE Editora, 2004.
- CAETANO, Maria Rosario. João Batista de Andrade: algumas solidões e muitas histórias. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- DEBS, Sylvie. “A influência da literatura de cordel no cinema novo”. In *Caliban*, n. 9, Rio de Janeiro, 2006, pp. 55-59.
- DEBS, Sylvie. “Le cordel : une expression artistique en mutation? Le cas d’Italo Cajueiro et du cinéma d’animation.” In: *Les langues néo-latines*, n. 336, 2006, pp. 104-112.
- DEBS, Sylvie. Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Fortaleza: Interarte, 2007.
- FREIRE, Wilson. As três Marias. Recife: Bagaço, 2002.
- MARANHÃO, Liêdo. O folheto popular, sua capa e seus ilustradores. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1981.
- MATOS, Edilene. Cuica de Santo Amaro. Rio de Janeiro: Manati, 2004.
- ROCHA, Glauber. Glauber Rocha, Deus e o Diabo na Terra do Sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SARNO, Geraldo. Cadernos do sertão. Salvador: NAU, 2006.

# Memória e produção das vozes femininas na poética do cordel\*

Francisca Pereira dos Santos\*\*

A poética das vozes, produzida e transmitida por meio de uma multiplicidade de gêneros textuais, faz parte de uma das mais expressivas formas de comunicação cultural que se territorializaram no Nordeste brasileiro. São narrativas gestadas a partir de estratégias orais de um povo, e revelam um outro lado da história brasileira, da qual ainda pouco se sabe.

Contudo, o tempo muda, e no seu percurso, começamos a ouvir essas vozes migrantes, imigrantes e nômades que adentraram nos sertões, no agreste, nas zonas da mata, tabuleiros e caatingas, cantarolando suas diásporas e seus interlúdios, independentemente de um cânone literário que as defina e as classifique.

Tais poéticas, divulgadas no Brasil pelos cantadores e cantadoras nordestinos que cantaram ou declamaram seus versos, contando lendas e histórias tradicionais, fazem parte da circularidade das culturas que construíram um amálgama formado na “bricolage” dos “cacos” da memória de narrativas indígenas, africanas, judaicas, mouras, espanholas... e portuguesas. Essas últimas, vivenciadas como romances, novelas de cavalaria, folhetos, vieram nas caravelas, trazendo a memória da cultura popular de Espanha e Portugal.

Foram esses gêneros de múltiplas vozes com uma arte poética singular de performance oral que aos poucos se redimensionaram no Brasil, dando início à fixação da memória oral, que se transformava em constantes trocas de funções que “intervêm”, como memória fundante, em narrativas também

ancoradas nas escrituras que chegavam ao Brasil na bagagem do imigrante. Essa fixação teve mais forte impulso com o advento das tipografias, em fins do século XIX, quando os versos passaram a ser impressos no Nordeste, provocando um novo modelo editorial no Brasil.

Para esta poesia, que ficou popularmente conhecida por seus produtores e receptores durante quase todo o século XX como “folheto de feira” – mas que viria a ser posteriormente conhecida como “literatura popular em verso” ou “cordel” –, foi desenvolvida por parte de alguns intelectuais e políticas públicas do Estado, a partir da década de 1960, quando houve uma importante campanha para lhes dar visibilidade. Data deste período o início de um programa institucional de reabilitação desta poética, ligado a Casa de Rui Barbosa, sediada no Rio de Janeiro, fundando e elaborando, a partir da confecção de um catálogo, de estudos e de várias antologias, o que poderíamos chamar de uma historiografia do cordel.

Contudo, em que pese a importância cultural e editorial dessa iniciativa, que diminuiu a lacuna existente, revelando as produções daqueles que atuam no território da chamada cultura popular, a perspectiva ali dominante tem um defeito grave, pois ignorava – ou excluía –, em suas reflexões e críticas, a presença e a produção das mulheres que cantaram ou que publicaram nesse universo. Ao ignorá-las, o discurso que se construiu nessa historiografia baseava-se na convicção de que este campo é exclusivamente dos homens; que eles eram os únicos que cantaram, glosaram ou narraram.

\* Este texto faz parte de reflexões que venho fazendo sobre a produção de folhetos de cordel no Brasil, como uma poética das vozes, mas também como um campo que foi sendo construído por dois tipos de discursos específicos, porém interligados: o discurso androcêntrico – voltado unicamente para a valorização das produções masculinas –, e o escríptocêntrico, que privilegiou apenas as obras escritas e impressas. Por essa razão, e também porque hoje as mulheres entram, desterritorializando – com suas publicações de folhetos, CDs de cantorias, criações de sites –, nesse universo marcadamente do homem, as reflexões ora expostas questionam, a partir da crítica feminista e dos novos estudos da oralidade, aqueles dois tipos de discursos, cujas bases epistemológicas excluíram da historiografia do cordel a presença e a participação das mulheres autoras.

\*\* Doutoranda do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba -UFPB. Bolsista da Capes.



Maria de Araujo  
Beata pobre, iletrada  
Desse enredo não fujo  
Que historia mal contada  
Ela não foi figurante  
Era estrela fulgurante  
Da hóstia ensanguentada.

E pra fazer este verso  
Este texto teatral  
Onde o fato controverso  
Merece atenção total  
Eu li Do Carmo Forti  
Playboy; Bataille e gibi  
Cordel, cartilha e jornal.

Nesta ficção real  
Dou voz a um narrador  
É minha avo sou leal  
Pois foi ela quem contou  
Como era o Juazeiro  
Naquele tempo primeiro  
Quando tudo começou.

Salete Maria, cordelista de Juazeiro do Norte, membra da Sociedade dos Cordelistas.

Acima, trechos de seu cordel "Maria de Araújo e seu lugar na história ou a beata Beat Cult".

### ESCRITOCENTRISMO E ANDROCENTRISMO NA HISTORIOGRAFIA DO CORDEL

Desde fins da década de 1990, venho estudando o folheto de cordel a partir da perspectiva da presença e produção das mulheres como autoras nesse universo proclamado como somente do homem. Esse enfoque vem me conduzindo a uma visão cada vez mais crítica em relação à historiografia do cordel e às percepções e caracterizações por ela construídas. Muitas delas dizem mais a respeito dos pressupostos dos discursos montados pelos pesquisadores do que do contexto prático e específico do mundo da poesia dita "de cordel". Os argumentos alicerçados nas bibliografias e nos estudos sobre essa poética baseiam-se, muitas vezes, em conceitos, idéias e postulados

preconceituosos e excludentes, ignorando o mundo prático, concreto, dos poetas e o contexto social onde são criadas e transmitidas as tradições orais. Dois mundos diferentes para uma única realidade. E sobre ela, uma nova "verdade" que a historiografia construiu.

Apesar da constatação de que as pesquisas sobre cantoria e folheto de cordel excluíram a mulher cantadora, autora e testemunha desse universo poético - o que explica a existência de um cânone marcadamente masculino nesse campo -, é, paradoxalmente, na historiografia androcêntrica que temos encontrado, subterraneamente, a presença dessas mulheres poetas e transmissoras de uma tradição oral.

Essas vozes femininas, "descobertas" ou "achadas" em lugares caracterizados como espaços exclusivamente "do ho-



Nesse momento importante  
Peço a todos atenção  
Pra celebrar um artista  
Famoso em toda a nação  
E pra louvar com beleza  
Peço ao Pai da Natureza  
Que me de inspiração

Vou falar com correção  
De um artista verdadeiro  
Foi um mestre em escultura  
Retratando em corpo inteiro  
Toda beleza que encerra  
Os tipos de nossa terra  
Deste Nordeste altaneiro.

Clotilde Tavares, cordelista da Paraíba.

Acima, trechos do cordel "A vida e obra de xico santeiro, glória da nossa arte popular".



Bastinha, membra da Academia dos Cordelistas do Crato. Ao lado, trecho do cordel "A santa Luzia protetora dos olhos".

Vou pedir inspiração  
A musa deste cordel  
Que me guie com precisão  
Para um relato fiel;  
Essa Santa que me guia  
Santa dos olhos, Luzia,  
A tua benção te peço  
Inspira esse relato  
Pra ser fiel e exato  
Do folheto que começo

Acende em minha mente  
Esse nune que me anima  
Que clareia que me oriente  
Na métrica, na boa rima;  
Eu vou contar a história  
De sofrimento e de glória  
Dessa Santa tao querida  
Que a graça me concedeu  
De conservar no olhar meu  
A luz que ilumina a vida.

Academia dos Cordelistas do Crato  
**SANTA LUZIA**  
Protetora dos Olhos  
Autora: BASTINHA — Cordel N.º 04



mem”, ecoam e aparecem na historiografia de variadas maneiras. Elas surgem, por exemplo, nas testemunhas dos cantadores que presenciaram, viram e ouviram as mulheres cantadoras – fato que vamos encontrar nos depoimentos dos poetas e nas entrelinhas de documentos guardados nos arquivos sobre o tema em questão. Ou ainda, elas, de repente, aparecem nas imagens criadas pelos artistas plásticos – em geral, xilogravadores –, quando retratam mulheres cantadoras no ato de suas performances.

Ao ampliarmos ao máximo as frases ditas pelos que compõem o campo “de dentro” dessa narrativa – as vozes dos poetas –, bem como quando destilamos os argumentos daqueles que se aproximam dele “de fora”, ou ainda quando observamos detalhadamente as imagens contidas no universo das gravuras, o que se apresenta, finalmente, como resultado dessa arqueologia sistemática é uma nova visão da poética do folheto e de seus criadores. Esboça-se uma arquitetura diferente, acrescida de novos sujeitos criadores, a exemplo de uma autoria feminina, que até agora ficou ocultada nesse contexto, e que vai aparecendo aos poucos. Primeiramente, as imagens são vagas, vultos ainda imprecisos, como sombras, ou em ecos, em citações de terceiros, chegando em forma de testemunhas auriculares e oculares.

Em face desta constatação, impõe-se a necessidade de questionar pelo menos duas abordagens nos discursos divulgados sobre o folheto brasileiro. A primeira está presente naquele que privilegiou pesquisas voltadas exclusivamente para essa narrativa como uma poesia escrita e impressa, prática que teve como consequência uma ausência de estudos voltados

para a coleta das vozes cantadas. A segunda é a que se baseou na exclusão da palavra e da presença femininas no contexto dessa historiografia. Ao prestigiar somente o texto em forma de escritura impressa em folheto, em detrimento da cultura oral, que constitui sua origem e base que lhe é intrínseca, omitindo o estudo da performance, dos gestos, dos ritmos e da circularidade e movência radical das vozes, o discurso teórico convencional sobre o folheto que chega ao leitor desavisado é o de um texto único, fixo e definitivo através dos tempos. Nessa perspectiva, só quem publicava podia ser alvo da historiografia e ser incluído nela. Quem não tinha essas possibilidades econômicas, políticas ou culturais, como foi o caso das mulheres no contexto tradicional do mundo nordestino, estava excluído dessa história.

Esses estudos convencionais não levaram em conta a perspectiva feminina, nem as implicações, nuances, fases e transições da passagem da voz para a escrita, desconhecendo, por exemplo, que muitos poetas que publicaram, em vez de escreverem seus poemas, ou os manuscreeverem, ditavam seus versos a alguém, fato sobre o qual, tantas vezes no decorrer de sua vida, o próprio Patativa do Assaré insistiu: “muita gente não sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória” (Carvalho, 2002: 17-18).

Na época em que as vozes poéticas começaram a ser fixadas no folheto, no final do século XIX e no começo do XX, dando início ao sistema editorial do cordel, as mulheres nordestinas não tinham acesso aos códigos da escritura, nem gozavam dos mesmos direitos sociais e culturais dos homens.

Peço licença aos senhores  
Para essa narração  
Dessa historia popular  
Dentro da religiao  
Que é com toda certeza  
A maior da redondeza  
A malhor da região

Esse trabalho eu dedico  
Ao povo hospitaleiro.  
Da cidade de Barbalha  
E aos primos de Juazeiro,  
E com muita devoção  
De todo meu coração  
Ao SANTO PADROEIRO

Esse trabalho eu dedico  
Ao povo hospitaleiro.  
Da cidade de Barbalha  
E aos primos de Juazeiro,  
E com muita devoção  
De todo meu coração  
Ao SANTO PADROEIRO

Helvia, cordelista de Campina Grande - Paraíba. Trecho do cordel O famoso pau do santo.

## DA LAMA AO CAOS, DO CAOS AO COSMOS: A CONSTRUÇÃO DO TERRITÓRIO FEMININO NA POÉTICA DAS VOZES

O escriptocentrismo e o androcentrismo da historiografia do cordel começaram a ser questionados, portanto, a partir dessas duas constatações: a de que a mulher, na realidade social e cultural do Nordeste brasileiro, sempre produziu sua poesia, mesmo não podendo publicá-la, e a de que a ausência da mulher nesse universo, de fato, só se verifica no campo da teoria e da historiografia do cordel.

Nesse contexto, embora as mulheres cantassem e até publicassem, a exemplo de Maria das Neves Pimentel - uma mulher cordelista que, para poder escrever e publicar no contexto da época, profundamente marcado por valores patriarcais, teve de se encobrir com um pseudônimo masculino, Altino Alagoinho -, elas ainda não tinham um espaço seu, e não haviam criado seus agenciamentos coletivos de enunciação. No entanto, elas existiam, elas cantavam, e esse cantarolar - devir-mulher - já constituía saltos para a futura construção de seu território.

É só mais recentemente, a partir das décadas de 1960 e 70 - período que coincide com as lutas feministas e as desconstruções sociais de gênero -, que as mulheres vêm desterritorializando o universo do folheto e, gradativamente, publicando e apresentando-se como autoras.

A presença das mulheres autoras de folheto e as condições que permitem suas performances hoje em dia trouxeram um novo fenômeno de investigação nesse campo. Essa autoria feminina, entretanto, apesar de herdar a tradição dos cantadores nordestinos - partindo de sua forma matricial, a voz -, também instituiu outras formas, outros conteúdos, outras autonomias. Talvez até: outra tradição. As mulheres, como poetisas, "ressignificam" essa poética, seja a partir de temas próprios, como o feminismo, a ecologia, a saúde da mulher e o homoerotismo, entre outros tópicos, seja inaugurando outros espaços de veiculação do cordel, tais como escolas, passeatas e universidades, lugares outros que não as tradicionais feiras. A produção feminina no folheto é a ponta do iceberg que permitirá a lenta e progressiva desconstrução do mito da autoria masculina exclusiva e do cânone exclusivamente masculino, presentes no universo do cordel.

### ZUZU, CORDELISTA DE SALVADOR

Outrora privadas deste território por fatores sócio-culturais, as mulheres autoras apropriam-se do cordel e dele se tornam parte integrante, causando nesse contexto uma

Contudo, elas cantavam e produziam suas poéticas da maneira mnemônica da tradição, a exemplo daquelas que, com suas violas em punho, desafiaram o paradigma a elas imposto, caso das cantadoras cujos nomes ficaram gravados na memória dos nordestinos: Zefinha do Chambocao, Chica Barrosa, Terezinha Tietre, Maria de Lourdes e Vovó Pangula, entre tantas outras.

A historiografia, ao centrar suas pesquisas e reflexões somente na presença masculina, apagando e descartando a produção das mulheres, funda e legítima no campo do discurso oficial a existência de um cânone marcadamente androcêntrico, o que explica, talvez, o mito de que este universo foi exclusivamente do homem. Resumindo, a ausência destas poetisas e da sua palavra poética nos estudos da chamada "literatura popular em versos" não é o resultado somente do fato de essa historiografia ter promovido os textos escritos e impressos, mas também do fato de as mulheres estarem privadas da condição econômica e pública necessária, e de elas não poderem participar das decisões políticas e de poder nas mesmas condições que os homens.



pra quem nao sabe o sertao  
de gados e fazendeiros  
de gonzos e sesmarias  
de indios e de vaqueiros  
guarda em seu seio misterios  
pressagios de curandeiros

Arlene Holanda é cordelista de Fortaleza, Ceará. Ao lado da foto, trecho de seu cordel "O tesouro que ninguém quer".

A história que eu vou contar  
É a mais pura verdade  
Deu-se há mais de cem anos  
Num lugar sem maldade  
O povo era muito feliz  
Sem conhecer a cidade

E todos viviam alegres  
Sem ter civilização  
Criavam porcos galinhas  
Boi, pato, peru e pavão  
Plantavam muito arroz  
Quiabo, ate milho e feijão.

Zuzu, cordelista de Salvador.  
Trecho do cordel A historia de  
Helena e Valdemar.

desterritorialização de gênero. A desterritorialização que as mulheres efetuam no campo tradicional do cordel apresenta uma soma que multiplica o espaço singularizado. Ao desterritorializar o gênero, ao abalar o patriarcalismo desta narrativa, as mulheres/poetisas desmembram-se do invisível, e se lançam ao outro lado da fronteira para dar voz àquelas que foram silenciadas.

Se, no passado, elas estiveram "caladas" e "mudas" dentro do espaço doméstico, hoje em dia elas desterritorializam esse lugar privado, cantam e lançam seus CDs de cantorias, escrevem e publicam seus folhetos, sem terem de usar pseudônimos masculinos; elas participam de grupos de poetisas, ministram palestras e oficinas de produção de versos, criando no ciberespaço lugares de inserção para a difusão de seus folhetos. ☺

## Referências bibliográficas

- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. Mil Platôs. Vol. 4. São Paulo: Editora: 34, 1997.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária In: Tendências e Impasses o feminismo como crítica da cultura. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). Rio de Janeiro: Rocco. 1994.
- MELLO, Beliza Áurea de Arruda. Redemoinhos na Encruzilhada do Imaginário Ibero-paraibano: Pactos da mulher com o diabo do medieval aos folhetos de cordel. Tese de doutorado. João Pessoa. 1999.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa. Uma Voz Feminina no Mundo do Folheto. João Pessoa: Editora Thesaurus. 1993.
- MOTA, Leonardo. Cantadores. Poesia e Linguagem do Sertão Cearense. 7ª. ed. Rio - São Paulo - Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- ONG, Wálter J. Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. Romaria dos Versos: mulheres autoras na ressignificação do cordel. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Ceará - UFC. 2002. 159 páginas.
- SCHMIDT, R. T. Mulheres reescrevendo a nação. Revista Estudos feministas, Florianópolis, v. 8, n.1, p. 84-97, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz na literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

# O feminino na ótica de Leandro Gomes de Barros

Vera Lúcia de Luna e Silva\*

**E**ste trabalho tem como objetivo analisar a concepção do feminino na obra de Leandro Gomes de Barros, a partir do exame de aspectos lingüísticos como a seleção lexical e as imagens – metáforas e símiles. Os dados analisados fazem parte de um trabalho mais amplo, que examinou, do ponto de vista estilístico, aspectos fônicos, morfossintáticos e retóricos, e resultou em tese de doutorado.

O corpus constitui-se de 72 folhetos originais pertencentes ao acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa e alguns pertencentes ao acervo do Instituto de Estudos Brasileiros na USP.

Leandro Gomes de Barros (1865-1918) foi um dos primeiros a publicar regularmente folhetos no Brasil, a partir de 1893, e é um dos mais representativos e fecundos autores dessa literatura. Sua obra vastíssima abrangeu uma temática muito variada, como a tradição ibérica: temas de época, como cangaço, Antonio Silvino, Pe. Cícero; crítica social e política, sátira e humor.

## A QUESTÃO DO GÊNERO

Um dos aspectos mais marcantes da obra de Leandro Gomes de Barros é, sem dúvida, a sua representação do feminino, calcada em imagens arquetípicas.

Num tom quase sempre jocoso, irônico e contundentemente crítico, Leandro Gomes de Barros constrói essas representações encenando em sua literatura a realidade social do nordeste brasileiro no início do século passado. Transpõe para seus versos um conjunto de valores sociais, entre os quais o ponto de vista e o imaginário masculino sobre a mulher, o que nos remete à questão do gênero que, segundo Cíntia Schwantes (1998), é “uma construção social”. Para ela, “cada época elabora a partir de suas necessidades econômicas e políticas, um ideal de feminilidade e de masculinidade, que permita à sociedade manter-se operacional através de uma divisão de tarefas entre seus membros” (Schwantes, 1998: 19).

Assim, ainda segundo Schwantes, “o gênero se constrói tanto na prática diária dos indivíduos quanto nos discursos que determinam estas práticas”.

O gênero, portanto, é uma representação cultural e, de acordo com Rita T. Schmidt,

enquanto que o termo sexo se refere ao dado biológico, o termo gênero constitui um sistema social, cultural, psicológico e literário construído a partir de idéias, comportamentos, valores e atitudes associados aos sexos, através do qual se inscreve o homem na categoria do masculino e a mulher na do feminino (Schmidt, 1994: 31-32).

Na obra de Leandro Gomes de Barros, é possível comprovar a “torrente dos discursos”, “avalanche de imagens literárias” sobre a mulher, de que fala Michelle Perrot (2007: 22), pela recorrência de representações do feminino.

Profundamente arraigadas na cultura popular da época, essas concepções do feminino refletem aspectos de uma tradição medieval misógina, que tem origem no mito de Adão e Eva. Acreditava-se que as mulheres seriam criaturas débeis, sujeitas à tentação, como Eva. Por isso, deveriam estar sempre sob a tutela masculina.

Segundo José Rivair Macedo (1999), “a utilização da imagem arquetípica de Eva teve profundas ressonâncias e forte efeito moral” (Macedo, 1999: 42). Para esse autor, “A maioria dos pensadores, desde São Paulo, basearam a argumentação em defesa da superioridade natural do homem na fraqueza de Eva diante de Satã” (Macedo, 1999: 43). Ainda citando Macedo: “Boa parte do arsenal antifeminino dos teólogos e moralistas baseava-se na regra segundo a qual as mulheres levavam o homem à danação. Eram consideradas perigosas, frágeis, astuciosas, encrenqueiras, inconstantes, infiéis e fúteis”.

Por outro lado, também com base em concepções religiosas, vislumbra-se o ideal da mulher santa, mulher pura,

\*Professora aposentada do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba; doutora em Letras pela USP.

proveniente do culto à Virgem Maria. Estabelece-se, assim, um antagonismo, um conceito dicotômico do feminino (Eva x Maria), que perpassa os séculos, ora denegrindo, ridicularizando, desqualificando, ora exaltando, divinizando e sacralizando a mulher no imaginário dos homens, nas sociedades e nas suas literaturas, com reflexos até hoje, em algumas regiões e grupos sociais.

Não foram apenas os textos teóricos do cristianismo na Idade Média, gerando tradições misóginas, que influenciaram o conceito do feminino nas culturas. Na Idade Média, teve início também uma relativa valorização da mulher, quando se instituiu o casamento monogâmico. Nessa época, também surgiu a idealização da mulher, “o amor cortês” e o culto à dama na cultura trovadoresca, que, na verdade, mais engrandecia o cavaleiro e enaltecia o amor. Posteriormente, nos séculos XIV e XV, segundo Macedo (1999: 56), a imagem da mulher foi bastante denegrada na produção literária do meio urbano, e as personagens femininas eram, impiedosamente, satirizadas e ridicularizadas.

A obra de Leandro Gomes de Barros, produzida no final do século XIX e início do século XX, expressa, de maneira transparente e cabal, essa dicotomia, além de críticas ferozes ao casamento, que eram comuns na literatura do final da Idade Média, em que “muitas obras foram criadas para mostrar os infortúnios e as misérias na vida do homem casado” (Macedo, 1999: 56). As críticas estendiam-se às mulheres casadas, alvo principal dos ataques depreciativos. Vejamos exemplos no folheto de Leandro Gomes de Barros, *O Casamento*, de 1904.

Casar-se, fazerse chefe  
De um exército incorrigível!  
Fazer cruz, cravar-se nela  
Lutar com gênio impossível  
Trabalhar, lutar com a sorte,  
Captivar-se até a morte  
Isso é que eu acho cascudo  
Acho bom que o povo diga  
Não és mestre de bexiga,  
Como agüentas o canudo?  
(...)  
Antes de haver este mundo  
Tudo do nada constava  
Nem terra, nem luz, nem ar  
Nesta epocha fluctuava;  
Deus sem precisar de estudo  
Em seis dias formou tudo  
Que hoje vemos existir  
De cada bicho um casal  
A Adão não deu igual  
Para elle não se affligir.

***Não foram apenas os textos teóricos do cristianismo na Idade Média, gerando tradições misóginas, que influenciaram o conceito do feminino nas culturas. Na Idade Média, teve início também uma relativa valorização da mulher, quando se instituiu o casamento monogâmico.***

Adão se vendo criado  
A tudo superior,  
Mas, não tendo companhia  
Fazia queixa ao Senhor,  
Deus o fez adormecido  
Sem que lhe fosse sentido  
Tirou d'elle uma costela  
E della fez a mulher  
Dizendo está ai o que quer  
Se arrume agora com ella

Adão julgou-se tão rico  
Que nem soube calcular  
Eva era gorda e formosa  
Digna de Adão a amar  
Depois qual o resultado?  
Eva com pouco cuidado  
Comeu a fruta privada,  
Por causa dessa comida  
Acabou Adão a vida  
No condurú da enxada

Se Deus o tem feito agora  
Elle não casava assim,  
Embora elle amasse a Eva  
Mas via o tempo ruim,  
Havia de imaginar  
Primeiro ia se arrumar  
Por outra qualquer manciara;  
Ou talvez esmorecia;  
Que em tempo de carestia,  
Mulher não é brincadeira.  
(*O Casamento*, 1904)

O rapaz vê um moça  
Fica por ela encantado  
Sedutora e feiticeira,  
parece um sonho dourado  
Os lábios parecem mel  
Mas tendo a taça de fel  
Guardada no coração,  
O homem passa e não vê  
E só chega a conhecer  
Depois que está na prisão

Pede-a em casamento e casa  
Pensa que leva uma jóia  
Mas, leva um carcereiro  
que o prende e não dar-lhe bóia;  
Se a mãe dela for também  
Elle verá muito além  
Por onde a fortuna passa  
Exclama, fiquei sujeito  
Só a morte me dá jeito  
A sair dessa desgraça  
("O peso de um mulher",  
In: Cantadores e poetas populares)  
Não ha loucura maior  
Do que o homem se casar  
O peso de uma mulher  
É duro de se aguentar,  
Só um guindaste suspende,  
Só burro pode puchar  
(*Conseqüências do casamento*, p. 1)

## INVENTÁRIO DAS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO

### A SELEÇÃO LEXICAL

É extremamente relevante observar a escolha lexical de adjetivos e substantivos em Leandro Gomes de Barros, como reveladora das intenções e sentidos na representação do feminino.

Observa-se, nesta estrofe, a abundância de adjetivos de cunho depreciativo que têm como alvo as sogras, objeto da crítica bem humorada do autor:

Então a primeira sogra,  
Foi uma tal Marianna,  
Tinha os dentes arqueados  
Como a cobra canninana,  
Ell[a] casou-se na quarta  
Brigou no fim da semana

A segunda era um typa  
Alta, magra e corcovada  
Damnada para passeios  
Enredeira Exaltada

Cavilosa e feiticeira  
Intrigante e depravada  
(*A alma de uma sogra*, p. 2)

Essa inundação de epítetos em relação às sogras reflete uma tradição cultural que remonta à Idade Média. Simone de Beauvoir (1980: 218) refere-se a um mito secundário – o da sogra –, que permite a livre expressão dessas repugnâncias.

Pois o homem quando nasce  
Traz logo a perseguição  
Toma a mulher como cruz  
Para mais condenação  
Cae nas unhas de uma sogra  
Que é pior do que dragão.  
(*A mulher e o imposto*, p. 7)

Era da côr de gibóia  
O rosto muito cascudo  
E tinha no céu da bocca  
Um dente grande e agudo  
Essa engoliu pelas ventas  
Um genro com roupa e tudo  
(*A alma de uma sogra*, p. 3)

A caracterização da sogra, nas estrofes citadas, aproxima-se da descrição de um animal monstruoso, exceto pelo emprego do vocábulo "rosto". Já o vocábulo "genro" é o índice seguro de que se trata mesmo da sogra e, no texto, é justamente sobre ele que recai a fúria do monstro.

Arrolando alguns adjetivos empregados por Leandro Gomes de Barros em relação à mulher, destacam-se: como filha tem alma nobre e fiel<sup>1</sup>; como moça é sedutora, feiticeira<sup>2</sup>; se velha, é magra, triste, esfarrapada, miserável, desvalida<sup>3</sup>, ou marmota, alta, secca e carrancuda<sup>4</sup>; como sogra é enredeira, exaltada, cavilosa, feiticeira, intrigante, depravada<sup>5</sup>, como vimos nos versos acima.

Verifica-se, no entanto, que ao referir-se à mulher, preferencialmente, a predicação negativa ou positiva resulta da escolha de substantivos em construções metafóricas que imprimem um forte tom de afetividade ao discurso.

Assim, não são exclusivamente os adjetivos que representam a mulher, de acordo com as intenções expressivas e estéticas do autor, suas concepções, que são reflexos do imaginário masculino, da realidade social da época. Para tanto, Leandro Gomes de Barros vale-se da força poderosa das imagens, quando aproxima e compara a mulher a animais e coisas.

Tem-se, então, um tipo de metáfora que incide sobre o substantivo, e que é por isso chamada de metáfora nominal ou substantiva por predicação<sup>6</sup> (Filipak, 1983: 127).

**Sogra - Animal valente, bala de bronze, bicha perigosa, cascavel, cobra, cobra caninana, cutelo, fera teimosa, fogo-vivo, jacaré de papo amarelo, serpente, serpente assanhada, surucucu, touro zebu.**

Assemelha-se a uma definição (“a mulher é uma cruz”), com a presença dos termos comparado e comparante, o que define a metáfora *in praesentia*. Nesse tipo de metáfora, segundo Ricoeur (1983: 248)<sup>7</sup>, ocorre uma intersecção sêmica entre dois termos igualmente presentes, ou seja, uma comparação com ou sem marca gramatical.

Vejamos alguns casos de caracterização, mediante o emprego do substantivo (às vezes acompanhado de termo qualificativo), estabelecendo uma relação de similaridade semântica, em referência à sogra:

**Sogra** - Animal valente, bala de bronze, bicha perigosa, cascavel, cobra, cobra caninana, cutelo, fera teimosa, fogo-vivo, jacaré de papo amarelo, serpente, serpente assanhada, surucucu, touro zebu.

Nos versos seguintes, outro exemplo desse tipo de construção metafórica:

Ella nascida é um anjo  
Como moça um sol nascente  
Como noiva uma esperança,  
Como esposa uma semente  
Como mãe uma fruteira  
Como sogra uma serpente  
(*Mulher em tempo de crise*, p. 1)

Nessa estrofe, todas as comparações (metáforas), numa seqüência paralelistica, mostram que o autor percebe semelhanças entre a mulher e elementos (substantivos) do reino vegetal (semente, fruteira); do reino animal (serpente); substantivos abstratos (esperança) e que nomeiam entidades reli-

giosas (anjo). A mulher assemelha-se, iguala-se a tudo e a nada. Oposição que fica mais evidente quando se observam os substantivos empregados nas comparações, embora as referências depreciativas ao sexo feminino sejam mais freqüentes em sua obra. Contudo, o peso da predominância depreciativa é atenuado quando o autor a contrapõe a substantivos como objeto, cousa, outros como essência, altar de divindade, ser absoluto. Temos, a seguir, uma amostragem dessas oposições que expressa uma representação social dicotômica:

**Mulher** - Animal, cana, capim, carga pesada, chaga, cousa, cruz, fardo, objeto, peso, peso enorme, peso infinito, rata, resto de mesa, roçado, volume.

**Mulher** - Altar de divindade, essência, flor da existência, fruto essencial, obra mais bela, rosa no sereno, ser absoluto.

Nos folhetos analisados, observa-se o uso recorrente dos vocábulos “cousa” e “objeto” em referência à mulher:

Mulher é um objecto  
Que nasce por excelência,  
É o coração do homem  
É a flor da existência  
Tambem quem a possuir  
Tenha santa paciência  
(*Mulher em tempo de crise*, p. 1)

O item lexical “objeto”, nessa estrofe, é reforçado e corroborado pela escolha do verbo possuir. Já a frase exclamativa coloquial, “Tenha santa paciência”, expressa um sentimento intenso de irritação e insatisfação.

No exemplo que se segue, verifica-se o uso do termo “objecto”, seguido de uma afirmação positiva: “a quem eu quero mais bem”. Isso remete a expressões coloquiais de uso consagrado no nordeste brasileiro, como “coisinha”, “bichinha”, com aceção de carinho.

Mulher é o objecto  
A quem eu quero mais bem (...)  
(*Discussão do autor com uma velha de Sergipe*, p. 14)

Se a mulher fosse uma cousa  
Que nunca mais se acabasse  
Não ficasse velha e feia  
Todo tempo renovasse  
Fosse igualmente a cana  
Que se corta e ela nasce  
(*A mulher e o imposto*, p. 3)

Entende-se, nessa estrofe, que a mulher é considerada uma coisa, mas com conotação carinhosa, e pelo desejo do po-

eta, essa coisa deveria ser renovável como a cana, que renasce bela e vigorosa a cada corte, não murcha nem apodrece, não fica velha e feia. Na sua fantasia, a mulher teria de ser uma cousa, isto é, algo eternamente belo, pleno de viço, agradável a seus olhos. Nessa perspectiva, a mulher velha, quando murcham seus encantos, é alvo de críticas bastante insultuosas na literatura de cordel da época.

A escolha vocabular é reveladora de concepções e valores sociais e é capaz de acentuar, de forma intensa, a expressividade do discurso poético de Leandro Gomes de Barros. Focalizando apenas o vocabulário empregado em relação ao tema, captam-se sentimentos de desprezo e a crença na inferioridade das mulheres, reflexos, na literatura de cordel, de aspectos de misoginia da tradição ibérica, como já foi mencionado anteriormente. Pelo exame desses termos, às vezes grotescos, percebe-se o significado da mulher para Leandro Gomes de Barros e para a sociedade da época e da região em representações de gênero que são mais explícitas nas camadas menos cultas da população, em que ainda acresce o problema econômico.

A mulher é um volume  
Que tem um pêso infinito  
Com carne de dois mil reis  
Feijão a crusado o litro  
Farinha a mil e trezentos  
Toucinho dois mil e duzentos  
E esse só tem o couro  
Ainda diz a mulher  
Compre pelo que estiver  
Não faça cara de choro  
(*O casamento hoje em dias*, p. 2)

Da mesma maneira que o poeta polariza no texto oposições em relação à mulher, expressas pelos vocábulos objeto x essência<sup>8</sup> (“Algum ha de ter mulher/ E a mulher é uma essência”); ou animal x altar de divindade (“Disse a velha porque acho/ Pesado assim a mulher/ E diz que é um animal/ Que n’elle não a myster”)<sup>9</sup> - (“Eu classifico a mulher/ como a flor da existencia/ um altar de divindade/ O simbolo da innocencia”)<sup>10</sup>; observa-se a dicotomia também nos vocábulos peso, cruz x prazer, gozo, o que reforça a oscilação e a alternância entre uma imagem e outra de sentido inverso.

Como a luz planta nas trevas  
O louro clarão garboso  
A mulher planta o prazer,  
Num coração pressuroso  
Como a rosa no sereno  
Ella com carinho ameno  
Faz abrir um coração

***Mulher - Animal, cana, capim, carga pesada, chaga, cousa, cruz, fardo, objeto, peso, peso enorme, peso infinito, rata, resto de mesa, roçado, volume.***

***Mulher - Altar de divindade, essência, flor da existência, fruto essencial, obra mais bela, rosa no sereno, ser absoluto.***

D’ella se extrai o praser  
Tudo tem que lhe render  
O culto de adoração.  
(*O casamento hoje em dias*, p. 8)

#### AS IMAGENS

O exame das imagens no corpus apresentado leva-nos a inferir que o autor emprega uma variada gama de construções metafóricas, desde as metáforas absolutas, visionárias, irracionais, de acordo com classificação de Bousoño (1985: 190), até as metáforas usuais, corriqueiras, denominadas “clichês”. Vejamos alguns casos em que a metáfora incide sobre uma sucessão de substantivos que pertencem a um mesmo campo semântico:

A mulher é uma chaga  
Que o homem tem sobre o peito  
Não há remédio que cure  
Só a morte dá um jeito,  
É um asmático vexado  
Que traz o homem atacado  
Como a tysica pulmonar  
É um aneurisma forte  
Que só por meio da morte  
Tem-se alívio desse mal  
(*O Inferno da vida*)

Como se pode verificar, as metáforas de Leandro Gomes de Barros adquirem extraordinária força poética, quando o tema é a mulher. Nesse exemplo, observa-se a contundência das imagens para expressar a idéia de que a mulher é um mal, que causa dor e sofrimento, é como uma doença incurável, para a qual só a morte pode trazer alívio.

Nos versos seguintes, o autor constrói seu poema estabelecendo relações ilógicas, irracionais, visionárias, nos termos dos autores citados, caracterizando as metáforas como literárias e poéticas, no sentido estrito que lhe atribui Jean Cohen<sup>11</sup>, com base numa impertinência semântica de 2ª grau.<sup>12</sup>

Toda a carga de preconceitos vigentes na cultura machista e na sociedade patriarcal da época resulta na criação destes versos pitorescos, de um folheto datado de 1907:

- Leitor, eu fui estudar  
A conducta feminima  
Encontrei toda materia  
Que pode ter n'uma mina  
Descobri alguns brilhantes  
Rubin, chrystal, diamantes  
Phosphoros em grande quantidade  
Salitre, enxôfre e carvão  
A mulher no coração  
Tem isso uma immensidade

A lingua é contaminada  
De materias inflamaveis  
De muitos fluidos electricos  
E corpos desagradaveis  
Tem no peito um gavetão  
Depósito de ingratidão  
Ódio, amor e mau costume,  
No pé do pulmão esquerdo  
Tem um enorme torpêdo  
D'onde despara o ciume

Tem bem no pé da laringe  
Uma válvula de amargura  
Por onde dispede a ira  
E entra a maldade pura  
Então ao baço encostado  
Tem um cofre preparado  
Para calculos de illudir  
Junto do rim um deposito  
Formado ali a proposito  
Para a qualquer consumir  
(*Genios das mulheres*, p. 1 e 2)

A sucessão de metáforas redundante numa alegoria em que essa primeira motivação, puramente subjetiva, relacionando a conduta da mulher a uma mina, expande-se por

quase todo o texto. Nessa idéia abstrata de conduta, estão contidos todos esses minérios bem concretos: brilhantes, rubis, carvão, enxofre, numa relação totalmente desprovida de lógica. Note-se que, ao arrolar esses elementos, estabelece a oposição, já percebida antes: pedras preciosas x substâncias inflamáveis<sup>13</sup>. Substâncias que produzem combustão, consomem, destroem, mas que também produzem o calor, a energia e a força. O diamante - a pedra mais valiosa - e o enxofre - mineral popularmente associado ao próprio demo pelo seu odor.

Atente-se para o surrealismo da descrição das partes do corpo feminino, numa construção de metáforas denominadas fanopéicas por Ezra Pound<sup>14</sup>, em que se evocam na mente do leitor imagens visuais. A visão é aterradora - línguas elétricas e incandescentes, um gavetão no peito, um torpedo no coração e, mais adiante, no mesmo poema: "No peito um subterrâneo/ E bem no centro do craneo/ Um motor que é o Juízo". Além disso, há referência a conceitos de natureza abstrata, ingratidão, ódio, mau costume, ciúme, ira, amargura, ocultos em gavetão, depósito, cofre, de natureza concreta. Observe-se, perdido no texto, parecendo um ato falho, inconsciente como um lapsus linguae, o substantivo amor. Ódio e amor - antagonismo que expressa, outra vez, representações dicotômicas sobre a mulher e que nos remetem a Beauvoir (1980, p.230):

Eis por que é, ao mesmo tempo, a encarnação do sonho masculino e seu malogro. Não há uma só representação da mulher que não engendre de imediato a imagem inversa: ela é, ao mesmo tempo, a Vida e a Morte, a Natureza e o Artificio, o Dia e a Noite. Sob qualquer aspecto que o considerarmos, encontramos sempre a mesma oscilação pelo fato de que o inessencial volte necessariamente ao essencial. Nas figuras da Virgem e Beatriz subsistem Eva e Circe (Beauvoir, 1980: 230).

## CONCLUSÃO

A breve incursão exploratória às referências sobre a mulher na obra de Leandro Gomes de Barros permite concluir que a seleção lexical e a construção das metáforas (sejam estritamente literárias ou apenas clichês) refletem as oscilações e dicotomias sobre o feminino, tais como: animal x anjo; objeto x essência; chaga x gozo; serpente x altar de divindade; bicha perigosa x flor da inocência; resto de mesa x fruto essencial; coisa x ser absoluto; cruz x prazer, que se originam de concepções medievais persistentes na cultura nordestina da época e nos valores socioculturais que Leandro, de forma tão fiel e criativa, soube representar em sua literatura. ☺

- 1 A força do amor, p. 46
- 2 "O peso de uma mulher". In: BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. Popular Editora, 1929, p. 121
- 3 Viagem de João Lezo a serra do ceo, p. 12 e 15
- 4 Discussão do autor com uma velha de Sergipe, p. 3
- 5 A alma de uma sogra, p. 2
- 6 FILIPAK, Francisco. Teoria da metáfora. 2ª ed. Curitiba: HDV, 1983, p. 127.
- 7 RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Trad. de Joaquim Torres Costa M. Magalhães. Porto: Rés, 1983, p. 248.
- 8 Defesa feita pelo doutor Ibiapina, p. 15
- 9 Discussão do autor com uma velha de Sergipe, p. 8
- 10 O casamento hoje em dias, p. 8
- 11 COHEN, Jean. Op. cit., p. 173
- 12 Impertinência que é infração do código da fala, situa-se no plano sintagmático, segundo COHEN, Jean. Op. Cit., p.106
- 13 Com salitre, enxofre e carvão produz-se a pólvora.
- 14 Apud FILIPAK, Francisco. Teoria da metáfora. Op. cit., p. 110

## Referências bibliográficas

- BATISTA, Francisco das Chagas Batista. Cantadores e poetas populares. Parahyba: Popular Editora, 1929.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Trad.: Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BOUSOÑO, Carlos. Teoria de la expresión poética. Tomo I. 7. ed. Madrid: Gredos, 1985.
- HEN, Jean. Estrutura da linguagem poética. 2. ed.. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FILIPAK, Francisco. Teoria da metáfora. 2. ed. Curitiba: HDV, 1983.
- MACEDO, José Rivair. A mulher na Idade Média. São Paulo: Contexto, 1999.
- MARTINS, Nilce S. Introdução à estilística. São Paulo: T A Queirós, 1989.
- PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.
- RICOEUR, Paul. A metáfora viva. Porto: Rés, 1983
- SCHWANTES, Cintia. Interferindo no cânone: a questão do Bildungsroman feminino com elementos góticos. 1998. 298f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998, p. 13.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. "Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista." In: FUNCK, Susana Bornéo (Org). Trocando idéias sobre a mulher e a literatura. Florianópolis: Ed. UFSC, 1994, p. 23-32.
- SILVA, Vera Lúcia de Luna. A Tessitura poético-gramatical de um autor popular: Leandro Gomes de Barros. 1994. 189f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
- ULLMANN, Stephen. Lenguaje y estilo. Madrid: Aguilar, 1973.

### Relação dos folhetos citados

1. A alma de uma sogra. As proesas de um namorado mofino. s. n. t., 16 p. (sem capa) (Antologia Tomo II)
2. O casamento (1904). In: BATISTA, F. C. Cantadores e poetas populares. Paraiba: Popular, 1929
3. O casamento hoje em dias. O Azar na casa do Funileiro. Recife: s.e, s.d. 16 p. In: Literatura popular em verso. Antologia Tomo III. Leandro Gomes de Barros 2. Rio de Janeiro: MEC/FCRB; João Pessoa: UFPB, 1977.
4. Consequências do casamento. Encontro de Jovino com Bentinho no outro mundo. O reino da pedra fina. Recife: s.e., 1910. 16 p. (Antologia Tomo III)
5. A cura da quebradeira. O peso de uma mulher. Parahyba: Popular, 1915. 16 p. (Antologia Tomo III)
6. Defesa feita pelo doutor Ibiapina. Em que livrou da forca um réo ja sentenciado. Recife: Popular, 1917. 17 p. In: Literatura Popular em Verso. Antologia Tomo V. Leandro Gomes de Barros 3. Rio de Janeiro: MEC/FCRB; João Pessoa: UFPB, 1980.
7. O divorcio da lagartixa. Discução do vinho com a aguardante (2ª história folheto incompleto) Parahyba: Popular, s.d. 16 p. (Antologia. Tomo V)
8. Discussão do autor com uma velha de Sergipe s.n.t. (Antologia Tomo V)
9. [Exclamações] de Antonio Silvino na cadeia. Antonio Silvino se despedindo do campo. s.n.t. 16 p. (Antologia Tomo V)
10. A força do amor ( completa). Recife: s. ed., s.d. 47 p. (Antologia Tomo V)
11. Genios das mulheres. A mulher roubada. Um beijo aspero. Ave Maria da eleição. Recife: s.e., 1907. 16 p. (Folheto Col. FCRB)
12. O inferno da vida. In: BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. Paraiba: Popular, 1929
13. Mulher em tempo de crise. Um sonho de trez horas. Parahyba do Norte: Typ. Pernambucana, s.d. 16 p. (Folheto Col. FCRB)
14. A mulher e o imposto. Décima de um portuguez a sua namorada. Historia de João da Cruz (continuação) 2ª vol. Recife: s.e. 1911. 16 p. (Folheto Col. FCRB)
15. Viagem de João Lezo à serra do céu (uma quengada que lhe rendeu cento e trinta e dois contos de reis). Historia completa. Parahyba: Popular [1916] 16 p. (Folheto Col. FCRB)

# Leandro Gomes de Barros

## Grande mestre da poesia popular brasileira

Arievaldo Viana\*

### LEANDRO, FUNDADOR DE UMA LITERATURA

A arte do trovadorismo, proveniente da Península Ibérica, chegou ao Novo Mundo, e floresceu tanto na América Espanhola quanto na América Portuguesa. Houve um tipo de literatura popular em verso no México, Chile, Nicarágua e Argentina muito parecido com o folheto nordestino... Até a gravura popular usada para ilustrar os corridos mexicanos e as folhas soltas da lira popular chilena apresenta características parecidas com a nossa, sem falar que muitos dos temas aproveitados pelos autores da literatura de cordel nordestina também foram explorados naqueles países. O que torna o nosso romancero bastante singular é o formato padrão adotado desde os primórdios por Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Francisco das Chagas Batista e outros poetas-editores. Os folhetos impressos no Nordeste medem geralmente 11 x 15,5 cm – um ofício dobrado em quatro partes –, o que corresponde a oito páginas, que podem se multiplicar para 16, 24, 32, 40, 48 ou mais páginas, sempre múltiplas de oito, conforme o tamanho do texto. Outro aspecto que surpreende os pesquisadores de todo o mundo é a fabulosa quantidade de folhetos impressos no Brasil nos últimos cem anos: mais de 26 mil títulos, em milhares e milhares de edições, conforme atesta o pesquisador Altimar Pimentel.

A literatura de cordel brasileira surgiu de maneira tardia, porque antes da vinda da Corte Portuguesa, em 1808, era proibida a existência de prelos aqui no Brasil. A poesia popular oral ou manuscrita, que já existia desde os tempos de Agostinho Nunes da Costa, Hugolino do Sabugi, Inácio da Catingueira e Romano da Mãe D'água, só viria a se servir dos tipos móveis quando o poeta Leandro Gomes de Barros mudou-se da Vila do Teixeira, na Paraíba, para Vitória de Santo Antão (PE), e passou a editar os primeiros folhetos nas tipografias de Recife. Leandro não se limitou a reaproveitar os temas correntes, oriundos do romancero medieval e dos ABCs manuscritos compostos em quadra, que já circulavam aos montes pelo Nordeste narrando a gesta do boi e do can-

gaceiro. Ele foi mais longe. Criou um tipo de poesia cem por cento brasileira, versejou em diversas modalidades (sextilha, setilha e martelo), utilizando a redondilha menor (versos de cinco sílabas), a redondilha maior (sete sílabas) e o decassílabo. Em sua vasta produção, orçada em torno de mil poemas publicados em mais de seiscentos folhetos, destacou-se, sobretudo, pela qualidade de sua poesia e por sua sátira mordaz e instigante.

Leandro Gomes de Barros era filho de José Gomes de Barros Lima e Adelaide Gomes de Barros. Nasceu na fazenda Melancia, em Pombal (PB) (hoje pertencente ao município paraibano de Paulista), no dia 19 de novembro de 1865, e faleceu no Recife (PE), em 4 de março de 1918. Ele foi o fundador da poesia popular no Brasil e o mais importante poeta de seu tempo, conforme o testemunho do poeta Francisco das Chagas Batista. É também autor de dois folhetos, dos três que serviram de inspiração para Ariano Suassuna compor *O Auto da Compadecida*. São eles: *O Dinheiro – O testamento do cachorro* –, de 1909, e *O Cavalo que Defecava Dinheiro*.

### PRIMEIRO CONTATO COM A OBRA DE LEANDRO

Em 1976, com apenas nove anos de idade, estive na cidade cearense de Canindé, conhecida como o “maior santuário franciscano das Américas”, onde há uma grande romaria dedicada a São Francisco das Chagas. Por lá, apareciam vendedores de poesia popular, os famosos folheteiros, atraídos pelo aglomerado de gente. Naquela oportunidade, meu pai, Evaldo de Sousa Lima presenteou-me com os dois volumes do folheto *A Vida de Cancão de Fogo e seu Testamento*, de Leandro Gomes de Barros. A partir daquela data, Cancão e Leandro passaram a ser meus heróis (ou anti-heróis?) prediletos. Mais que quaisquer outros que eu viria a conhecer posteriormente, nacionais ou importados, dos quadrinhos ou do cinema. Toda criança sente-se fascinada pelos contos de encantamento que, em plena era de consideráveis (e por vezes abusivos) avanços tecnológicos, ainda influenciam o desenho animado e até mesmo os jogos de videogame. O folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo, em

\* Poeta popular, criador do projeto *Acorda Cordel* na Sala de Aula.



Leandro Gomes de Barros em quadrinho de Jo Oliveira.

*Cinco Livros do Povo*, justifica a permanência e as transformações da novelística fantástica e dos contos de encantamento, tema freqüente dos livretos de cordel, lembrando que o cinema e os quadrinhos também estão impregnados desses motivos:

A necessidade do maravilhoso, a tendência natural à libertação das leis físicas da proporção e do equilíbrio explicam muito dessa literatura fantástica que resiste e se transfigura nas revistas infantis em que as fadas passam aos brutos SUPER-MEN desenhados em Nova Iorque. Todo o indispensável amor ao maravilhoso explica a perpetuidade do conto infantil e popular, como defende a vulgaridade dos filmes em série, dos horse ópera, romances em folhetins, as novelas gritadeiras e radiofônicas [o texto de Cascudo é de meados do século XX] que disputam o reino perdido de Ponson du Terrail, Alexandre Dumas, Pai, e Michel Zevaco.

Os cordéis já exerciam um grande fascínio sobre mim desde minha alfabetização, e constituíam minha leitura predileta, embora, por conta disso, eu sofresse a crítica de diversas pessoas que não entendiam como uma criança de oito anos perdia o seu tempo "com esses livretos de gente velha". Pois bem, no caso do folheto de Cancão de Fogo, foi

paixão à primeira vista, identificação total com o irreverente personagem e seu criador, cuja importância nunca foi devidamente reconhecida em nosso país. Apesar dos esforços de Câmara Cascudo, Leonardo Mota, Sílvio Romero, Gustavo Barroso, Manuel Diegues Jr., Sebastião Nunes Batista e outros intelectuais, Leandro só veio a ter algum valor nos meios acadêmicos nacionais depois que virou alvo da pesquisa de intelectuais franceses e norte-americanos, como Raymond Cantel e Mark J. Curran. E mais ainda, depois que Carlos Drummond de Andrade o considerou superior a Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac, que, curiosamente, nasceu e faleceu nas mesmas datas que Leandro (1865 - 1918). Pode, aparentemente, haver certo exagero da parte de Drummond, mas levemos em conta o fato de que Leandro foi muito mais popular, pois suas obras tiveram milhares de edições, e foram consumidas até por analfabetos, que compravam seus folhetos e pediam para que terceiros, semi-alfabetizados, longe dos salões engalanados, os lessem em voz alta. Tais leituras formavam verdadeiros saraus de poesia nas noites sertanejas, com dezenas de ouvintes, embevecidos pela leitura alegre e cadenciada de: *Cachorro dos Mortos*, *Juvenal e o Dragão*, *Donzela Teodora*, *Soldado Jogador*, *Sofrimentos de Alzira*, *Alonso e Marina* e *Meia-Noite no Cabaré*.



Foto de Leandro Gomes de Barros.

### RETALHOS DA INFÂNCIA DE LEANDRO

Leandro ficou órfão de pai aos sete anos, e mudou-se para a Vila do Teixeira (PB), na companhia de seu tio materno, padre Vicente Xavier de Farias, que ajudou a criá-lo. Deixou a companhia deste ao completar 11 anos de idade, por se considerar vítima de maus-tratos. A Vila do Teixeira era o berço dos grandes cantadores do passado - pioneiros do gênero - como Francisco Romano Caluête (o temido Romano da Mãe D'água ou Romano do Teixeira, que travou peleja com Inácio da Catingueira), e do famoso glosador Agostinho Nunes da Costa, pai de Ugolino e Nicandro Nunes da Costa, tidos como os melhores cantadores de seu tempo. O Teixeira foi ainda a terra de grandes valentões, com destaque para os Guabirabas, família de celerados cuja bravura Leandro imortalizaria em versos, muitos anos depois:

Deixo agora os cangaceiros  
Da nossa atualidade,  
Para vos contar a história  
De outros da antiguidade:  
Quatro cabras destemidos  
Assombro da humanidade.

Os Guabirabas, um grupo  
De três irmãos e um cunhado,  
Tudo assassino por índole,  
Cada qual o mais malvado!  
Aquele sertão inculto  
Tinha essas feras criado.

Parte deste poema encontra-se no livro *Ao som da viola*, de Gustavo Barroso, publicado em 1921. Liberato da Nóbrega, subdelegado do Teixeira, e Cirino Guabiraba são o cerne da questão. O delegado Delfino Batista havia ficado de fora da contenda, mas acabou sendo a principal vítima da refrega... Os atos de bravura de Cirino e seu cavalo Retróz são descritos com minúcias pelo poeta, que cresceu embalado por aquelas histórias. Até a intervenção do Padre Vicente Xavier de Farias é vista pelo repórter Leandro com imparcialidade. Os laços de família e as questões pessoais são deixadas de lado:

Achando o Padre Vicente,  
Essas feras sem destino,  
Disseram a ele: - Seu padre  
Mande o sacristão ao sino  
E pode escutar os tiros  
Que vamos dar no Delfino!

Nessa conversa que estavam  
Disse-lhes o padre Vicente  
Que o Delfino Batista  
Dessa morte era inocente.  
O culpado disso tudo  
Foi Liberato somente.

Mas eles nem escutaram  
O que o padre dizia,  
Cortaram em pequenas postas  
Com a maior tirania  
Uma das melhores almas  
Que naquela terra havia!

Informa-nos o escritor Pedro Nunes Filho, autor de *Guerreiro Togado*, que o Padre Vicente, além de vigário da Vila do Teixeira, era também professor de latim e humanidades, o que no passado chamava-se padre-mestre, tendo sido, provavelmente, o responsável pela educação daquele garoto, que cedo revelou os seus pendores para a literatura. Leandro abandonou a companhia de seu tutor aos 11 anos, devido os maus-tratos que ele lhe infligia e algumas desavenças por causa da herança deixada por seu pai (o padre era o tutor da herança de sua família, e andou transferindo alguns bens para outras pessoas, deixando Leandro e seus irmãos na miséria). Este fato encontra-se minuciosamente descrito num livro ainda inédito, escrito pela professora Cristina da Nóbrega. Leandro abandonou a escola e fugiu de casa ainda adolescente, tendo passado por muitas privações. Qualquer semelhança com a história de *Cancão de Fogo* e Alfredo, personagens criados pelo mestre de Pombal, talvez não seja mera coincidência...

Esse homem que me cria  
Me maltrata em tal altura  
Que nem um preso no cárcere  
Sofrerá tanta amargura  
Não foi Deus, é impossível  
Que me deu tanta amargura.

Cancão de Fogo, um amarelinho da mesma estirpe de Pedro Malazartes e João Grilo, é descrito por Leandro como “o quengo mais fino/ dessa nossa geração”. Familiares do poeta contam que o jovem Leandro era um menino “endiabrado”, sempre disposto a aprontar travessuras, que ainda hoje estão retidas na oralidade de seus parentes. Não eram exatamente brincadeiras de mau gosto, mas atitudes que demonstravam grande irreverência. Já adulto, seu espírito brincalhão continuava o mesmo... No velório de um tio, trepou-se numa janela e ficou de atalaia, esperando a passagem de uma criada da casa, fingindo-se de onça. E não é que acabou pulando em cima dela, imitando o rosnado do feroz felino?! Foi uma situação de grande hilaridade, exceto para sua tia, a viúva, que ficou muito magoada: “- É, Leandro, eu sempre fico lhe devendo!”

Câmara Cascudo comparou esse folheto - *A Vida de Cancão de Fogo e o seu Testamento* -, em seu *Vaqueiros e Cantadores*, a um livro outrora famoso, *Palavras Cínicas*, do escritor português Albino Forjaz de Sampaio, uma das obras mais lidas no Brasil, no início do século passado... Realmente, a obra de Forjaz de Sampaio é plena de irreverência, cheia de máximas que podem haver inspirado o autor de *O padre jogador*. Já em *Cinco Livros do Povo*, Cascudo afirma que o Cancão de Fogo é uma “espécie matuta do Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache ou Estebanillo Gonzáles”, quengos finos da velha Europa, personagens de novelas picarescas. Porém, somos de opinião que Leandro inspirou-se em sua própria história e outros tipos populares do Recife para compor o irrequieto Cancão:

Cancão de Fogo já tinha  
Nove ou dez anos de idade  
Quando o pai dele morreu...  
Deixou-os em orfandade;  
Cancão quando soube disse:  
- Isso não é novidade!

- Mamãe está sem marido,  
Por isso não vá chorar;  
Eu também fiquei sem pai  
Porém, sempre hei de passar.  
Ela pode achar marido -  
Pai é que eu não posso achar!

## A FAMÍLIA DE LEANDRO

Segundo informações da escritora Cristina da Nóbrega, professora de Teologia no Recife, bisneta de Daniel Gomes da Nóbrega, Leandro era irmão de seu bisavô e também de Adonias, Cândida e Raimunda. Graças aos seus esforços, foi possível, pela primeira vez, fazer-se um esboço da árvore genealógica do poeta, mesmo que falem algumas peças primordiais, como o nome e a origem de seus avós. Sabe-se que a mãe se chamava Adelaide, e era sobrinha do já citado padre Vicente Xavier de Farias, que ficou como tutor da família, após a morte do pai de Leandro. Segundo Cristina, os dois não se entendiam. Por esse motivo, Leandro acabou mudando o próprio sobrenome, renegando o “da Nóbrega” (da família de seu tio) e adotando “de Barros”, que era o outro sobrenome de seu pai. Cristina também suspeita que a questão do subdelegado Liberato da Nóbrega com os Guabirabas, cangaceiros da antiga Vila do Teixeira, também haja contribuído para essa decisão do poeta. A certidão de óbito de Leandro, encontrada recentemente por Cristina, informa que o nome completo do pai de Leandro era José Gomes de Barros Lima. Provavelmente, o Nóbrega vem de sua mãe, Adelaide.

Leandro residiu até os 15 anos de idade no Teixeira, fonte irradiadora de poesia e nicho sagrado de grandes poetas populares do passado. A convivência com esses menestrelis matutos, aliada às lições que recebeu do padre-mestre Vicente Xavier de Farias, afóra a leitura de livros como as Escrituras Sagradas e a *História de Carlos Magno e os Doze Pares de França* fizeram de Leandro um verdadeiro elo entre o popular e o erudito. Diria mais: Leandro foi o veículo de transição entre a poesia oral “matuta” e a poesia popular urbana no Brasil!

Por volta de 1880, mudou-se para Pernambuco, fixando-se inicialmente em Vitória de Santo Antão (PE). Após uma curta permanência em Vitória, Leandro mudou-se para Jaboatão, onde casou-se com dona Venustiniana Eulália de Sousa (que se tornou “de Barros”), com quem teve quatro filhos, segundo informa a pesquisadora Ruth Brito Lemos Terra em sua obra *Memórias de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste - 1893 - 1930*. Seus contemporâneos relatam que o poeta, apesar de ter constituído uma família numerosa, nunca teve outro ofício além de escrever, imprimir e revender os seus versos, coisa muito rara no Brasil... Os filhos de Leandro eram Rachel Aleixo de Barros Lima (que se casou em 1917 com o escritor Pedro Batista, irmão do também poeta Francisco das Chagas Batista), Herodías (Didi), Julieta e Esaú Elóy. Este último seguiu a carreira militar, tendo participado da Revolução de 1924 e da Coluna Prestes. Durante as pesquisas realizadas

**Após a morte de Leandro, seu genro Pedro Batista... continuou editando a obra do sogro em Guarabira (PB)... entre 1918 e 1921.**



Foto de Pedro Batista.

para elaboração de sua obra, Ruth Terra conseguiu entrevistar Julieta Gomes de Barros, uma das filhas de Leandro. Esaú assinou, juntamente com a mãe, o documento de venda da obra de seu pai ao poeta João Martins de Athayde, em 1921.

#### UM "MATUTO" DE GOSTO APURADO

A única foto de Leandro que chegou à posteridade mostra um cidadão de meia-idade, elegantemente trajado, de pele e olhos claros, rosto arredondado, de serena expressão e a testa ampla dos homens inteligentes. Erram aqueles que o taxam de "matuto" e de "caboclo atarracado".

Pela obra de Leandro, deduz-se que ele era um homem cosmopolita, pois se mudara ainda adolescente para as imediações do Recife, uma das mais prósperas capitais do Brasil. Nacionalista que era, e ainda mais por seus minguados rendimentos, advindos unicamente da venda de seus folhetos, Leandro não adquiriu hábitos de um lord inglês, cuja moda era copiada pela sociedade das capitais nordestinas, mas nem por isso pode-se dizer que ele não tinha um gosto refinado. Lia regularmente, além dos livros úteis à sua pesquisa, jornais e revistas (seus folhetos de época mostram que ele era muito bem informado), andava constantemente de trem, hospedava-se em hotéis quando viajava e andava regularmente calçado de sapatos ou botinas. Mesmo morando nos arrabaldes, Leandro trajava-se decentemente, e criou a sua família com dignidade, conforme atesta Câmara Cascudo. Bebia vinho do porto, quando podia, cerveja e cachaça. Uísque não, porque deliberadamente não simpatizava com os ingleses. Pela letra de Rachel Aleixo, que se vê na coleção de folhetos pertencente a Casa de Rui Barbosa, nota-se que a filha de Leandro teve boa instrução, numa época em que era raro os "matutos" nordestinos coloca-

rem as filhas nas escolas. Vejamos estas três estrofes, extraídas do folheto O Cometa, de 1910:

Eu andava a meus negócios,  
Na cidade de Natal,  
No hotel que hospedei-me  
Apareceu um jornal,  
Que dizia que no céu  
Se divulgava um sinal.

Tratei de tomar o trem  
E seguir minha viagem,  
Disse: - Tudo vai morrer,  
Para que comprar passagem?  
Inglês vai perder a vida,  
Perca logo essa bobagem.

Eu estava tirando as botas  
Quando chegou um caixeiro,  
Esse vinha com a conta  
Que eu devia ao "marinheiro"  
Eu disse: - Vai morrer tudo,  
Seu patrão quer mais dinheiro?

#### A MORTE E A MORTE DE LEANDRO

Do mesmo modo que a sua vida, a morte de Leandro também é envolta em lendas e controvérsias. Há pelo menos umas quatro versões para esse fato. O jornalista Permínio Ásfora, em artigo publicado no Diário da Noite do Recife, em 13 de dezembro de 1949, intitulado "Crise no romanceiro popular", diz o seguinte:

Trechos de sua vida são lembrados ainda hoje. Contam que já morava aqui no Recife quando um senhor de engenho, indignado com um morador, resolveu aplicar neste uma sova de palmatória. (...) Um dia o senhor de engenho é surpreendido por violenta punhalada vibrada pela mesma mão que levara seus bolos. O poeta Leandro aproveita o caso policial, transformando-o em folheto que era um libelo contra o senhor de engenho. Descreve em "O punhal e a palmatória", com calor e simpatia, a inesperada vindita. O chefe de polícia, enfurecido com a literatura de Leandro, manda metê-lo na cadeia. Apesar de folgazão, Leandro era homem de muita vergonha e de muito sentimento. E como naquele já distante ano de 1918 a cadeia constituía uma humilhação, à humilhação da cadeia sucumbiu o grande trovador popular.

Outros pesquisadores afirmam que Leandro morreu vítima da *influenza* espanhola, uma gripe mortífera que assolou o Brasil no início do século passado. Egídio de Oliveira Lima, por sua vez,

diz que Leandro morreu “de uma enfermidade que o havia atacado uns dez anos antes” (Lima, 1978: 156), e no seu ATESTADO DE ÓBITO consta, como causa mortis, ANEURISMA.

### ENCONTRADA A CERTIDÃO DE ÓBITO DE LEANDRO

Cristina da Nóbrega, seguindo pistas fornecidas pelo autor destas linhas, pesquisou nos cartórios do Bairro de São José, no Recife, e localizou o livro onde está assentada a CERTIDÃO DE ÓBITO do grande poeta. Algumas informações curiosas, prestadas por seu filho Esaú Eloy de Barros Lima (quem, por sinal, assina o documento), são bem reveladoras. Ele informa que seu pai tinha 58 anos de idade, e não 53, na data de seu falecimento, o que remete seu nascimento para 1860, ao invés de 1865, data divulgada oficialmente. Diz que Leandro era filho de José Gomes de Barros Lima e Adelaide Gomes de Barros (seu nome de solteira era Adelaide Xavier de Farias). Era comerciante, faleceu na rua Passos da Pátria, bairro de São José, às 9h30 da noite do dia 4 de março de 1918, tendo como causa mortis aneurisma. Nessa data, Rachel Aleixo de Barros Lima, a filha mais velha, tinha 24 anos, Esaú Eloy, o declarante, 17 anos, e as suas irmãs Julieta (na certidão está grafado erroneamente Juvanêta) e Herodias eram também menores.

Após a morte de Leandro, seu genro Pedro Batista (irmão de Chagas Batista e esposo de Rachel Aleixo de Barros) continuou editando a obra do sogro em Guarabira (PB), fazendo algumas revisões de linguagem, entre 1918 e 1921.

Em 1921, após desentender-se com o genro, a viúva do poeta, Dona Venustiniana Aleixo de Barros, vendeu seu espólio literário a João Martins de Athayde. O pesquisador Sebastião Nunes Batista, que muito se empenhou pela restituição de autoria de Leandro e

de outros poetas populares, informa como se deu essa transação, em artigo intitulado “O seu ao seu dono...”, publicado na revista *Encontro com o Folclore* (Rio de Janeiro, 5 de abril de 1965):

D. Vênus, como era chamada na intimidade, desentendera-se com o seu genro Pedro Batista, porque tendo este enviuvado de sua filha Rachel Aleixo de Barros, que faleceu de parto da pequena Djenane, não concordou em que a menina fosse para companhia da avó materna, e esta em represália autorizou João Martins de Athayde a editar parte da obra literária do grande poeta popular paraibano Leandro Gomes de Barros.

### CONCLUSÃO

O estilo de Leandro é inconfundível. Ele teve fôlego para transitar em todos os gêneros e modalidades correntes: pelega, romance, gracejo, crítica social, e o fez com maestria. Poucos conseguiram igualar-se. No geral, ninguém o superou até hoje. José Camelo de Melo, autor do *Romance do Pavão Misterioso*, foi um gênio no gênero romance, assim como José Pacheco, autor de *A Chegada de Lampião no Inferno*, foi um gênio em matéria de gracejo. Mas ninguém teve a grandeza de Leandro, que foi gênio em todos os estilos.

Recentemente, o jornalista Lorenzo Aldé, da Revista de História da Biblioteca Nacional, comparou-o a Machado de Assis, pelo fato de ser um dos patriarcas da literatura nacional e por ter sido um “crítico, mordaz dos valores de seu tempo, observador sensível da vida pública e da política tupiniquim, dono de um estilo irônico e imaginação inesgotável”. Também por haver influenciado as gerações de poetas populares que o sucederam.

É esse o Leandro que o Brasil precisa conhecer. ☞

### Referências bibliográficas

- ALDÉ, Lorenzo. “Hora de Conhecer Leandro”, in Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 3, n. 29, fevereiro de 2008.
- BARROSO, Gustavo. Ao Som da Viola (Folclore), nova edição correta e aumentada. Rio de Janeiro, 1949.
- BATISTA, Francisco das Chagas. Cantadores e poetas populares. 2. edição. João Pessoa, 1997.
- BATISTA, Sebastião Nunes. Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros. Rio de Janeiro: Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1971.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Vaqueiros e cantadores. São Paulo: Ediouro, 2000.
- \_\_\_\_\_. Cinco Livros do Povo. 2. edição. João Pessoa: Editora Universitária/UEPB, 1979.
- CURRAN, Mark. História do Brasil em cordel. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- FILHO, Pedro Nunes. Guerreiro Togado - Fatos Históricos de Alagoa do Monteiro. Recife: Editora Universitária - UEPE, 1997.
- LIMA, Egídio de Oliveira. Folhetos de Cordel. João Pessoa: UFPB, 1978.
- LITERATURA POPULAR EM VERSO. Estudos. Tomo I. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1973 (Coleção de textos da Língua Portuguesa moderna).
- \_\_\_\_\_. ANTOLOGIA, Tomo III. Leandro Gomes de Barros - 2. João Pessoa: UFPB, 1977.
- LOPES, Ribamar. Literatura de Cordel - Antologia. 3. edição. Banco do Nordeste do Brasil S.A., 1984.
- PIMENTEL, Altimar. F. das Chagas Batista, Antologia. São Paulo: Hedra, 2007.
- TERRA, Ruth Brito Lemos. Memória de Lutas: Literatura de Folhetos no Nordeste - 1893 - 1930. São Paulo: Global, 1983.
- VIANA, Arievaldo. São Francisco de Canindé na Literatura de Cordel. Fortaleza: Edições ao Livro Técnico, 2002.



algumas vezes, se confundem. A morte de Leandro teria sido causada por seu constrangimento em ter sido preso no Recife, em 1918, após publicar *A palmatória e o punhal*, folheto proibido pela polícia pernambucana, onde ele narra o crime de um trabalhador que se vinga do senhor de engenho, que o castigou com uma surra de palmatória, apunhalando-o até a morte.

O delegado, ao ler o poema, achou que Leandro teria sido tendencioso ao defender nos versos aquele que, de agredido, passara a agressor. E mandou prendê-lo. Segundo o jornalista piauiense Permínio Ásfora, foi esse fato que precipitou a morte do poeta. Justamente por ser um homem íntegro, sentiu-se humilhado com a prisão, e acabou falecendo (Ásfora apud Terra, 1983: 41)<sup>2</sup>.

Apesar de folgazão, Leandro era homem de muita vergonha e de muito sentimento. E naquele já distante ano de 1918, a cadeia constituía uma humilhação, à humilhação da cadeia sucumbiu o grande trovador popular<sup>3</sup>.

Tal acontecimento em sua vida assinala, em minha visão, a transformação do poeta em ator político, e acaba imprimindo à sua obra poética o tom de denúncia social que irá notabilizá-lo talvez como o primeiro autor da literatura de cordel a apresentar uma obra de consistência política. O episódio é a prova de que Leandro conhecia bem os fatos que constituíam a sociedade em que vivia e o regime de exclusão social, baseado na coerção e no uso arbitrário do poder.

Sabemos que os acontecimentos da Primeira República constituem a espinha dorsal de grande parte de sua obra poética, e isso nos leva a caracterizá-lo substancialmente como um homem de palavra, no sentido de usar a habilidade retórica para fazer a leitura de sua própria época de acordo com a ótica do popular, comprometido com uma verdade baseada em demonstrar os fatos com isenção.

Na literatura de cordel, o empenho com a palavra é o mesmo que na literatura de maneira geral. No entanto, três figuras se revezam para colocar em funcionamento essa máquina de expressão: o poeta, o cantador e o repentista. Enquanto os dois últimos são encarregados da transmissão dos versos alheios e responsáveis pela improvisação no momento da cantoria, de tirar o repente, o poeta é, ao contrário, o senhor de seu discurso, o dono da palavra.

Em Leandro, essa maestria foi reconhecida em vida pelos próprios contemporâneos, que viam nele a eloquência personificada, embora não fosse propriamente cantador. João Martins de Athayde, aquele que o plagiaria desde o início, usava a expressão “o primeiro sem segundo”, para se referir a

Leandro.

Embora analiticamente o poeta paraibano tenha passado a ser visto como o “homem que falava”, isso não significa, no entanto, que dizia o que os outros queriam ou que servia para falar o que queriam que fosse dito. O alter de Leandro é o próprio compromisso assumido com os leitores, como um poeta atento à situação política de sua época, na condição de um observador privilegiado dentre seus pares, que não chegaram a explorar com tamanha verve os vários assuntos que sua poética apresenta.

Nesse sentido, sua produção é exemplar, pois denuncia os fatos que iriam se perpetuar como males do próprio regime republicano, colocando-se no lugar do povo. A literatura e os versos representam, portanto, a tribuna de onde ele fala aos que querem ouvir/ler as histórias reais ou inventadas, cujo fio condutor serão os acontecimentos políticos.

Do poema em questão, “A Palmatória e o Punhal”, só conhecemos a primeira estrofe<sup>4</sup>. Nota-se a “eloquência” de que o poeta faz uso nessas poucas linhas ao tratar de imediato e de maneira sucinta a opressão do aparato do Estado sobre o indivíduo, chamando a atenção também a referência à lei do sertão, representada pelos dois instrumentos, que intitulam o poema e estão na base do mandonismo local, personificando formas não-democráticas de exercício do poder:

Nós temos cinco governos  
O primeiro o federal  
O segundo o do Estado  
O terceiro o municipal  
O quarto a palmatória  
O quinto o velho punhal.

Leandro usa o espaço do poema para divulgar o fato, certamente corriqueiro naquele ambiente, mas com a intenção de não deixar passar em branco o ato corajoso do rapaz. Justamente nesse aspecto do poema se mostra a passagem da poesia para a militância: o poeta transforma em libelo, em ato de ousadia, um acontecimento do cotidiano, e posiciona-se a favor do mais humilde.

Uma situação que fazia parte, como já dissemos acima, do status quo da própria sociedade nordestina, mas com um desfecho surpreendente para os padrões vigentes na época. A pronta intervenção da polícia local, tentando desacreditar as “palavras” de Leandro, revela paradoxalmente a eficiência do sistema repressor e a vingança do lado mais forte, tentando encobrir a evidência dos fatos que realmente aconteceram.

No entanto, sob o signo da palmatória e do punhal, essa sociedade há muito era regulada, o que justificava plenamente

a permanência de um sistema coercitivo e retrógrado baseado no mandonismo e no medo, totalmente em desacordo com o espírito democrático, supostamente preconizado pela República, mas coerente com a concepção de política em voga naquele período. Leandro, ao usar o discurso poético em prol do mais fraco, seria “traído” pelas próprias palavras, que se transformaram à sua revelia em ação: o delegado não gostou, e achou mais prudente encarcerá-lo imediatamente.

Em um poema datado de 1912, “Um Pau com Formigas”<sup>5</sup>, Leandro alude com bastante indignação à situação vigente, e utiliza dois símbolos - a cartucheira e o rifle - para representar a República e os “tempos mudados”, quando o medo substituiu a lei e coloca em prática a destituição dos direitos dos cidadãos. Por isso, os dois últimos versos da segunda estrofe, “a cartucheira é a lei/ o rifle, governador”, representam o mandonismo. O uso da palavra lei em minúscula justifica-se como uma referência distante à Lei.

Em vez do aparato jurídico - processo, juiz, advogados etc. -, que indicaria a existência de um sistema democrático de cumprimento de regras e sanções para a sociedade, o que se tem é o prevalecimento do código do mais forte. Por isso, a referência ao objeto onde se guarda o projétil (a cartucheira) e a arma de fogo (o rifle) simbolizam quem manda verdadeiramente na República brasileira:

Chamam este seculo das luzes  
Eu chamo o seculo das brigas  
A epocha das ambições  
O planeta das intrigas  
Muitos cachorros num osso  
Um pau com muitas formigas

Então depois da republica  
Tudo nos causa terror  
Cacete não faz estudo  
Mas tem carta de doutor  
A cartuxeira é a lei  
O rifle governador.

Não podemos deixar de notar na estrofe a alusão, mesmo que implícita, aos coronéis, ao cangaço e aos demais membros das oligarquias locais e seus prepostos, que são coadjuvantes na cena política da Primeira República. Ambiente que o poema “A palmatória e o punhal” condensa de maneira admirável.

Portanto, se a segunda hipótese da morte do poeta é verídica, conforme assegura Perminio Ásfora, somos levados a admitir que sua atitude em defesa do empregado e as consequências sofridas por causa do poema, que culminaria em sua

prisão e no desfecho trágico, favoreceram para transformar em ação política o percurso poético do autor.

Esse me parece ser o traço mais vigoroso de sua biografia, embora seja paradoxal, pois seria por meio da morte do autor que a ação política expressa em vários de seus poemas viria a se consolidar e o transformar realmente num ator fundamental na cena histórica brasileira, tornando audível a voz do popular. Seus versos mostram a percepção do autor sobre a inexistência de limites entre o interesse público e o privado, demonstrando, por meio da sátira e da alegoria, a estrutura corrompida do sistema político vigente da época, alimentada continuamente pela troca de favores, alianças, barganhas e corrupção, num jogo permanente em que diversos atores se revezam continuamente.

## II

Na obra de Leandro, convivem versos de um poeta preocupado com os destinos do país, com a ineficiência do governo no combate aos males sociais, mas também atento às modificações dos costumes na sociedade, sobretudo com o papel da mulher, em início de emancipação pelo trabalho nas fábricas de fumo e tecidos.

No poema “As cousas mudadas”<sup>6</sup>, escrito e publicado provavelmente entre 1910 e 1912, Leandro atua como o crítico de costumes, e desfaz a imagem tradicional que se tem da mulher nordestina e seu papel no lar, surpreendendo-nos com afirmações da modernidade:

(...)  
Os homens de hoje só querem  
Mulher para trabalhar,  
A mulher da casa é elle,  
Faz tudo que ella ordenar,  
Para ser ama de leite  
Só falta dar de mamar.

(...)  
Você sabe que esta casa  
é igual a de Gonçalo  
Enquanto existir gallinhas  
Aqui não se trata em gallo;  
Só se faz o que eu quizer,  
Não tem santo, Pedro ou Paulo.

No tempo de meus avós  
O homem só se casava,  
Quando preparava a casa  
De tudo que precisava,  
Porque na lua de mel

Um noivo não trabalhava

Hoje vão para a igreja,  
Quando acabam de casar,  
Diz-lhe a noiva: você volte  
Em casa tem que arrumar,  
Eu daqui vou para a fábrica,  
Tenho cigarros a fechar

É necessário que eu vá  
Ganhar o pão de consumo,  
Se hoje eu não fechar cigarros,  
Amanhã como me arrumo?  
Em vez de cheirar a noiva,  
Tem é catanga de fumo.

Já no poema “Recife”, impresso pela Tipografia do Jornal do Recife em 4/11/1908, ele tece loas à cidade que escolheu para viver. Acredito que possa ter servido de inspiração também a Manuel Bandeira, outro pernambucano ilustre, leitor confesso de folhetos da literatura oral, e que no poema “Evocação do Recife”, do livro *Libertinagem*, apresenta um itinerário geográfico-sentimental movido pela lembrança, em que notamos os ecos da influência dos versos de seu antecessor paraibano.

O texto de Leandro notabiliza-se não só pelo reconhecimento da modernidade do Recife, como também pela descrição físico-geográfica de seus bairros, ruas, quartéis, monumentos, além da atmosfera comercial e jornalística. No final, o poeta pede desculpas ao leitor pela “imperfeição” da obra, bem dentro do cânone romântico, comprometendo-se a corrigi-la em outra edição:

(...)  
Agora leitor voltemos  
Ao viveiro do Muniz  
Districto de São José,  
Onde está perto a matriz,  
Onde há três linhas de ferro,  
Em frente do chafariz.

(...)  
Edifícios importantes  
Existem nesta cidade,  
Como bem o Arsenal  
E casas de caridade  
O palácio do governo  
O asylo de mendicidade.  
(...)  
Foi o que pude fazer  
Com relação a cidade,

Não fiz mais porque não pude  
Mas não me faltou vontade:  
Vou fazer um novo estudo,  
Melhoro a obra mais tarde.

Nos próximos versos, percebemos sua poética peculiar, em que convivem lado a lado os temas do passado e a modernidade, mas também o tom crítico sobre a falta de vontade político-administrativa em relação à atividade portuária, por exemplo, e a referência ao meio de transporte mais democrático como o bonde, que une os vários pontos da capital por um preço acessível aos bolsos dos passageiros.

Deixei aqui duas ruas,  
Porque estão de fogo morto,  
Uma é a do Gazometro  
E a travessa do Peixoto,  
Que só terão influencia  
Quando melhorar-se o porto.

Alem dessas inda ficam  
Outras muitas sem fallar,  
Devido a falta de rima  
Não as pude mencionar,  
Pois não havendo tres rimas  
Não há quem possa versar.

(...)

Agora o leitor querendo  
Uma viagem assejada,  
Tomemos alli um bond  
Da taboleta encarnada,  
Vamos até Magdalena,  
Localidade fallada.

Ou um que a taboleta  
É de cor de um azul claro,  
Passa a rua do Hospício,  
E vae até Santo Amaro.  
Com um cruzado vae e vem,  
Já vê que até não é caro.

Trata-se de um Leandro urbano, que reconhece, no Recife em fase de industrialização no início do século XX, uma intensa atividade jornalística. Os versos demonstram a importância que o mercado editorial teria naquele ambiente, já que representava o surgimento e a afirmação de uma classe profissional, conferindo prestígio social e político a todos que desempenhavam semelhantes funções.

Tem quinze typographias  
Aqui nesta capital,  
Tem o Jornal do Recife,  
A Imprensa Industrial,  
Leão do Norte, a Província,  
Correio e Pequeno Jornal.  
O Diario de Pernambuco  
Folha de necessidade,  
Que por ser a mais antiga  
Impressa nessa cidade  
Circula em todo o Brasil,  
Até a actualidade.

Fôra agora os humoristas  
Que têm sahida elástica,  
Como bem O Periquito,  
A Pimenta e a Lanterna Mágica,  
Por diversos redactores,  
Rapazes de muita pratica.

Aqui na capital moram  
Bem poucos agricultores;  
Moram mais commerciantes,  
Artistas e carregadores;  
Empregados, jornalistas,  
Almocreves, pescadores.

A importância dos profissionais da pena e da palavra confirma a observação de Sergio Miceli, de que, na República Velha, “toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais” (Miceli, 1977). Os jornais eram o próprio espaço de legitimação política e a instância consagradora de carreiras como a de bacharel.

O poema demonstra, além do reconhecimento da coexistência de várias profissões, o grau de familiaridade de Leandro com sua cidade, posicionando-se como fruidor, e convocando o leitor a assumir a mesma posição. O Recife representava não só um centro irradiador de progresso e cultura cosmopolita do Nordeste da época, mas também a praça mercantil, figurada nas fábricas, jornais, o comércio eclético, as indústrias etc.

Por outro lado, é interessante observar que encontramos poemas de Leandro que rememoram um tempo ideal, situado no passado, território da utopia e do mítico. Neles, o poeta exprime seu descontentamento com a modificação dos costumes e da vida de maneira geral, com a elevação dos impostos e a chegada da crise econômica.

Nessa linha, situam-se os textos sugestivamente denominados *As misérias da Epocha*, em que o poeta se queixa da “traição” do tempo, ou *Lembranças do passado*, em que a pas-

sagem do século XIX para o XX é um fator desagregador, que acarretará desgraças e carestia para a população:

Se eu soubesse que este mundo  
Estava tão corrompido  
Eu tinha feito uma greve  
Porem não tinha nascido  
Minha mãe não me dizia  
A queda da monarchia  
Eu nasci foi enganado  
Para viver n'este mundo  
Magro, trapilho, corcundo,  
Além de tudo sellado.<sup>8</sup>

Vieio o tempo máo [mau]  
Agredir o povo  
Este seculo novo  
Nos meteu o pao [pau]  
No ultimo grao, [grau]  
Não ha quem se salve  
E nem ha quem cave  
O bem que enterrou-se  
O mundo trancou-se  
E perdeu-se a chave

A quinze annos atraz  
A crise se achava morta,  
O dinheiro andava doudo  
Correndo de porta em portas  
Eu dizia a todo mundo  
Breve o diabo se solta  
No anno noventa e sete  
Tudo vivia contente  
O commercio satisfeito  
Vendendo constantemente  
Com a subida do cambio  
Tudo subio de repente.<sup>9</sup>

Como a data provável do folheto está situada entre 1913 e 1914, Leandro, ao estabelecer nessa estrofe uma possível linha de tempo representada pelo ano de 1897, pode estar aludindo aos efeitos do episódio histórico do Encilhamento, ocorrido no governo provisório de Deodoro da Fonseca, entre 1889 e 1891: a desenfreada política emissionista preconizada pelo ministro da Fazenda Ruy Barbosa, que acarretou uma inflação incontrolável. Fala claramente da especulação financeira, ao mencionar a flutuação do câmbio, oposta à época do “dinheiro doudo” que, alegoricamente, se oferecia a quem o quisesse, indo diretamente ao domicílio do freguês.

Também a oposição espacial entre cidade e campo está presente em Leandro como oportunidade de retomar o fio da exaltação ao passado, quando não haveria penúria e, conseqüentemente, carestia, porque as safras seriam abundantes.

O poema “O tempo de hoje”, escrito em 1918, só pode ser interpretado pelo viés da referência ao *illo tempore*, tendo em vista a inversão da sociedade de classes e da relação entre freguês e produtor, e o ambiente da Primeira Guerra Mundial.

Mostra, de maneira pouco usual, as relações de comércio e as trocas feitas entre o homem do campo e a cidade. Na economia clássica, o escoamento da mercadoria ou dos bens de uma sociedade depende diretamente do consumo e da entrada de capital, por parte do comprador. Nesse contexto, cabe ao comerciante correr atrás deste, a fim de escoar a produção, com certeza excedente:

O povo lamenta o tempo  
Quando tudo era barato  
Que a praça como uma louca  
Se curvava aos pés do matto  
Pedindo para comprar-lhe  
Chamando ao matuto ingrato.

Quando nos propusemos estudar o Acervo de Leandro Gomes de Barros, começamos a perceber a necessidade de procurar um lugar para sua poética, visto a pluralidade de assuntos, que vão desde a recriação do romancista tradicional, passando pelo cotidiano, a mudança de costumes, a política etc., além da familiaridade com a métrica peculiar aos cantadores de cordel tradicionais.

Sua obra notabiliza-se, a meu ver, pela capacidade intrínseca de “traduzir” para o público os temas relativos ao funcionamento do sistema político naquele momento, tornando-os assimiláveis, sempre acompanhados do tom moralizante (que lhe é peculiar), bastante adequado ao formato conservador da sociedade nordestina de seu tempo.

Trabalhando constantemente com o humor, entremetendo situações da vida real para criticar os “designios” da política, Leandro contribuiu para que sua obra apresentasse essa capacidade de resistir ao tempo, permanecendo viva na memória de muitas gerações e surpreendendo-nos até hoje pela qualidade e contemporaneidade dos temas apresentados. ☺

## Notas

1 No Brasil, uma vítima ilustre - e tardia - foi o presidente Rodrigues Alves. Reeleito, não chegou a assumir o cargo para exercer seu segundo mandato. Morreu de gripe espanhola no início de 1919, e foi substituído pelo vice, Delfim Moreira, até que se realizassem novas eleições, em abril, vencidas por Epitácio Pessoa.

2 Permínio Ásfora. “Em crise o romancista popular”, *Diário da Noite*, Recife, 13/12/1949. Apud Ruth Brito Lemos Terra. Capítulo II – “Poetas de profissão”. In *Memória de Lutas: Literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global Ed., 1983. p. 41

3 Apud Arievaldo Viana, “140 anos de nascimento de Leandro Gomes de Barros, o rei da Literatura de Cordel”. In <http://www.camarabrasileira.com/cordel77.htm>.

4 Há uma outra versão desse primeiro trecho que difere da de Ásfora, provavelmente colhida oralmente. O poema, *A Palmatória e o Punhal*, encontra-se assim transcrito nos Fundos Villa-Lobos, do IEB-SP: “Desde que entrou a República/Que o nosso país vai mal/Pois o lençol da miséria/Cobriu o mundo em geral/Deixando a mão entregue/À palmatória e ao punhal”. In Ruth Brito Lemos Terra. Op. cit., p. 41. Embora haja apenas uma estrofe do poema, ela é suficiente para deduzirmos o que Leandro teria escrito em relação ao fato.

5 Folheto LC7020. Este exemplar do poema traz a data manuscrita 8/1/1912 na primeira página e a assinatura da filha de Leandro, Rachel Aleixo de Barros Lima.

6 Folheto LC6094, em que consta também o poema “História de João da Cruz”, 4º volume.

7 Folheto LC7035, que contém um segundo poema chamado “Parodia”, em que Leandro reescreve os versos *Ilusões da Vida*, bastante popular naquela época, de autoria de Francisco Otaviano, poeta romântico seu contemporâneo.

8 Folheto LC7003, *As Misérias da Epocha*. Esse folheto traz na capa o endereço, rua da Colônia, Jaboatão, que se refere ao local onde o poeta residiu até 1906, antes de chegar no Recife, depois que saiu da Paraíba, aos 15 anos de idade. O folheto foi impresso no Ateliér Miranda, não havendo nenhuma outra indicação nesse acervo de outro exemplar que tenha sido feito lá. *As Misérias da Epocha* faz parte de um conjunto homogêneo de outros folhetos do autor, onde se notam semelhanças tanto na forma – o tipo de desenho nas capas, a cercadura, o tamanho do folheto etc. – quanto no assunto: reclamações contra a mudança dos tempos, contra o governo etc. O conteúdo, no entanto, faz menção a fatos anteriores à data fixada, o que nos permite afirmar, com grande margem de probabilidade, que sua escrita poderia ter ocorrido em meados do século XIX.

9 Folheto LC6048, *A Guerra, a Crise e o Imposto/ Lembranças do Passado / 2a. edição da Guerra Geral*.

O folheto não pôde ser digitalizado devido ao estado precário em que se encontra, embora seja legível em algumas partes. Não apresenta a data de publicação. No entanto, a *Bibliografia Prévia* de Leandro Gomes de Barros – obra fundamental de consulta para nosso trabalho – refere-se, na página 51, a esse mesmo exemplar, que se encontra no Acervo de Raros, ao qual tive acesso: “O folheto está truncado na impressão. Do primeiro poema há, apenas, as páginas 5 a 8, e do segundo poema as páginas 9 a 12”. O último poema, 2a. edição da *Guerra Geral*, não consta no interior do folheto; o título aparece apenas na capa.

# Chagas Baptista, autor de Leandro<sup>1</sup>

Vilma Mota Quintela\*

**P**ara nos aproximarmos de um autor, nada melhor do que conhecermos sua obra. Posto isso, inicio este artigo comentando a antologia *Cantadores e poetas populares*, publicada em 1929, na capital da Paraíba, sob o selo da Popular Editora, de propriedade de Francisco das Chagas Batista. Nesse trabalho, o autor-editor paraibano apresenta o que considera “a melhor parte” da poesia popular nordestina, relacionando, em notas breves, os cantadores e poetas de ofício mais representativos dessa produção, do seu ponto de vista. Essa foi, sem dúvida, a primeira obra com intenções eruditas a destacar a presença de Leandro Gomes de Barros no contexto da produção poética nordestina, tendo como pressuposto a autonomia da literatura de cordel em relação à cantoria<sup>2</sup>. É, de fato, significativo que esse livro tenha sido, inteiramente, produzido no âmbito do cordel, tendo como autor e editor um de seus principais representantes no período. Tomando como ponto de partida a fala inicial ao leitor, cumpre aqui destacar essa obra como representativa de uma postura em certa medida diferenciada em relação ao conjunto do que havia sido produzido sobre o assunto até então:

Notando que os illustres escriptores Drs. Gustavo Barroso, Leonardo Motta e Rodrigues de Carvalho deixaram de incluir nos seus livros: “Ao som da viola”, “Cantadores”, “Violeiros do Norte” e “Cancioneiro do Norte”, a maior e melhor parte dos versos dos poetas populares do nordeste, vivos e já falecidos, venho reuni-los nesta Anthologia Regional, no intuito de prestar uma justa homenagem a poetas obscuros e desconhecidos dos nossos estudiosos historiadores nordestinos (Chagas Baptista, 1929: 1).

Como é possível observar, explicita-se, no enunciado, o gesto do autor no sentido de ampliar e reorientar a produção sobre o assunto, introduzindo esses poetas, para usar sua expressão, obscuros. Com isso, por um lado, Chagas Batista inscreve o seu posicionamento nesse campo, já ocupado pelas autoridades por ele mencionadas dentre outras, surgidas



Chagas Batista, autor e editor paraibano.

no contexto do projeto etnográfico que ganhou expressão, no Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, no sentido da definição do que seria a cultura popular nacional<sup>3</sup>. Contudo, ao se colocar nesse campo, Chagas Batista põe em prática valores e escolhas que nem sempre se coadunam com as posições aí dominantes. Ele fala, não como as autoridades que nomeia, mas, antes, como um autodidata inserido na cul-

\* A autora é doutora em Letras, com tese defendida sobre a Literatura de Cordel brasileira, tema ao qual se dedica desde o início da década de 1990.

tura que ele também concebe como regional e, como denota o título da antologia, popular. Mais que uma contribuição ao folclore, tal investida representa o posicionamento do autor pela institucionalização, ou seja, pelo reconhecimento dessa cultura no âmbito das práticas consideradas cultas. Ao configurar um diálogo com a tríade que antecedeu o escritor Câmara Cascudo na pesquisa, no registro e no estudo da cantoria no século XX, o autor autodenominado popular transita no campo da erudição, apropriando-se dos meios para instaurar uma postura, de certa forma, concorrente. A propósito, para melhor representar o lugar de onde Chagas Baptista enuncia e o contexto que possibilitou seu posicionamento como autor, vale abrir um parêntese para uma breve nota biográfica.

Sobre Chagas Batista, o primeiro dado a se ressaltar é, sem dúvida, a sua descendência de uma família de cantadores e glosadores que fizeram fama na Serra do Teixeira, situada no Planalto da Borborema, zona sertaneja paraibana, onde surgiu uma geração que ajudou a definir o código da cantoria clássica. A propósito, era neto do glosador Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), e sobrinho dos cantadores Ugolino (1832-1895) e Nicandro Nunes da Costa (1828-1918), ícones dessa geração, que ele acabou por consagrar em seu livro. Vale lembrar: a literatura de cordel, que se define, do ponto de vista lingüístico, como um gênero de discurso narrativo em versos, deve suas formas poéticas básicas à cantoria, o que, por um lado, justifica sua grande penetração no sertão e arredores, onde se localizou, durante muito tempo, seu público mais coeso. Cumpre, também, dizer que, sem exceção, todos os autores que participaram do momento de formação do sistema editorial do cordel descendem desse meio cultural, de onde, também, vieram, em grande parte, os autores responsáveis por sua continuidade no decorrer do século XX. É o caso, por exemplo, de Leandro Gomes de Barros, que se mudou para o Teixeira por volta dos quinze anos de idade, onde permaneceu até migrar, provavelmente, no final da década de 1880, para a comercial Vitória de Santo Antão, indo, em seguida, para Jaboatão e, finalmente, para Recife<sup>4</sup>.

Entre os poetas que, de alguma forma, podem ser incluídos nesse momento inicial, que corresponde, mais ou menos, às duas primeiras décadas do século XX, há de se mencionar, ainda, Silvino Pirauá de Lima (1848-1913), José Galdino da Silva Duda (1866-1931), ambos contemporâneos da geração do Teixeira, e Melchiades Ferreira da Silva (1869-1933), que tem em comum com Silvino e José Duda o fato de ter se destacado, em seu tempo, como cantador<sup>5</sup>. No caso, os vínculos do poeta de ofício com essa cultura oral condiciona a padronização de um código discursivo diferenciado, que vem a atender, especialmente, as injunções da comunicação verbal

nesse âmbito, tornando possível a formação de um público consumidor também diferenciado no campo da produção cultural impressa local.

Além da origem cultural desses poetas, há outro fato que torna possível Chagas Batista e seus contemporâneos existirem como autores, qual seja, a migração<sup>6</sup>. Se, por um lado, as relações desses poetas sertanejos com a cantoria são decisivas ao cordel (na medida em que lhes faculta a seleção de um código poético com ela identificado, que possibilita a assimilação do cordel nesse meio), sua migração da zona sertaneja agrária para os centros locais da produção cultural impressa, por outro lado, apresenta-se como condição de possibilidade da transformação desses poetas em autores. Quanto a isso, temos, no caso específico de Chagas Batista, que, em 1900, com dezoito anos, o autor transmigra do Teixeira para Campina Grande, uma das principais cidades da Paraíba, do ponto de vista econômico. Lá ou em Alagoa Grande (onde trabalhou como operário na rede ferroviária que se estabelecia entre o litoral e o sertão, como uma conseqüência do desenvolvimento comercial observado em determinadas áreas nordestinas), teria chegado a freqüentar a escola noturna. Em 1902, começou a viver como ambulante, editando e fazendo circular o primeiro folheto de sua autoria, *Saudades do Sertão*. Fez, também, já nessa época, incursões no campo da poesia lírica, tendo produzido poemas esparsos, alguns publicados em jornais. Já em 1905, um artigo veiculado no jornal *O Combate* registra o contato do autor com pessoas ligadas ao metiê do publicismo paraibano:

Escolhi para assunto destas linhas um pobre sertanejo que, não há muito tempo, andou aqui em diversos lugares do interior, vendendo uns folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito de moço desejoso de instruir-se e ávido de um futuro mais sorridente e feliz. Pobre agricultor, nascido nas encostas da Borborema, sem nenhum conhecimento literário, sem meios que o melhor recomendassem, escrevia contudo algumas quadrinhas que, embora sem arte e incorretas, deixavam transparecer pálidos reflexos de sua inteligência prometedor. Deixou a vida campestre e procurou a capital do seu Estado, onde publicou alguns fascículos de poesias, tratando porém de assuntos tão baixos que ninguém deu-lhe a mínima importância, a não ser um moço generoso de nosso meio que (...) deu-lhe uns brados de avante. Vagando pelas ruas, rogando a um e a outro que lhe comprassem seus versos, para adquirir recursos para estudar, disse-me ele, nenhum apoio encontrou em sua terra, o pobre boêmio (Chagas Batista, 1977: 2)

Esse artigo, assinado por “M. M”, permite flagrar um acontecimento relacionado ao fenômeno da migração, que foi decisivo para a instituição dessa categoria de autor, ou seja, o encontro do poeta sertanejo com a imprensa. Penetrar nos domínios da imprensa popular, pulsante na capital e em certas cidades do interior da Paraíba e de Pernambuco, foi, no caso de Chagas Batista, condição de possibilidade do advento do autor por dois motivos principais. Em primeiro lugar, o acesso às tipografias (multiplicadas com a popularização do jornal observada na segunda metade do século XIX, nessas cidades) possibilitou a publicação de sua primeira obra, com a venda da qual ele pôde iniciar sua bem sucedida trajetória. Em segundo lugar, o diálogo com a imprensa permitiu sua integração, ainda que marginalmente, ao debate cultural que se instituiu na esfera cidadina, e, com isso, dar um passo a favor da legitimação de seu ofício.

Visto por outro ângulo, o excerto acima permite vislumbrar a tensão produzida, nesse encontro, entre duas forças culturais concorrentes. Essa tensão se expressa, sem rodeios, no ponto de vista do articulista, que se coloca como o homem culto, isto é, para recorrer a uma expressão gramsciana, no campo da atividade cultural hegemônica, ao apresentar o poeta sertanejo como seu outro cultural. Refere-se a ele como uma ave rara no contexto arcaico que definia o sertão agrário no período em que se formou a literatura de cordel no Brasil. É o ponto de vista do cidadão, numa época em que o fenômeno da seca e a estagnação econômica no extremo interior fizeram partir milhares de sertanejos, seja em direção ao Norte, para atender à demanda dos seringais, seja em direção ao Sudeste, onde se concentrava o desenvolvimento industrial. A esse respeito, a propósito, em estudo sobre o cangaceirismo e o fanatismo nesse período, Rui Facó informa como a cultura dos seringais na Amazônia, tornando-se o principal pólo de atração dos sertanejos nordestinos, representou um fator importante para o desenvolvimento comercial do alto Nordeste:

Embora pareça paradoxal, a ruptura da estagnação se inicia com o êxodo em massa de imigrantes nordestinos, inicialmente para a Amazônia, mais tarde para São Paulo. É o fenômeno mais progressista que ocorre nos sertões do Nordeste nesse período.

E, mais adiante:

A Amazônia continuava a atrair como miragem os pobres sertanejos nordestinos, que iam morrer de febre em suas florestas exuberantes, nos seringais que alimentavam nababos a estadear riquezas em Manaus, Belém, nas capitais da Europa... Em 1900, abandonam o Ceará 40 000 vítimas da seca. Ainda em 1915, de cerca de 40 mil emigrantes que saem pelo porto de

Fortaleza, enquanto 8 500 tomam o destino do Sul, 30 mil se dirigem pelo caminho habitual, o do Norte.

No entanto, Chagas Batista e seus colegas de ofício em atividade no momento da formação do cordel pertenceram a uma minoria, entre esses sertanejos, que tomou outra direção. Não de todo desprovidos de recursos financeiros e de letramento, eles migraram para os centros comerciais nordestinos mais próximos, encontrando, na edição de folhetos, um modo de sobrevivência e, em alguns casos, de ascensão social. Em contrapartida, o investimento desses poetas no mercado do folheto possibilitou a constituição de um público de leitores na zona sertaneja oralizada, bem como o surgimento de novos valores, necessários à sua continuidade. Unidos por um código poético estrito, herdado da cantoria, esse público de leitores-ouvintes deu sustentação a um mercado literário que se expandiu, a partir daí, em direção ao Norte e, posteriormente, ao Sul, seguindo o movimento migratório.

De qualquer modo, esse artigo sobre o jovem Chagas Batista representa muito bem as condições de luta sob as quais se instituiu esse ofício, expressando o olhar de uma certa elite romântica, a um só tempo condescendente e distanciado, sobre o poeta sertanejo. A esse respeito, vale destacar a idéia do poeta como uma espécie de missionário sobrevivente da cena de pobreza e desolação que traduzia o sertão na perspectiva do cidadão: “(...) o pobre sertanejo era ávido de saber, queria conhecer os segredos da ciência literária, era um sonhador, um iludido enfim, cria no futuro! Por isso o melhor qualificativo que teve em nossa terra foi o de louco”. O articulista, que não ousa revelar o nome, embora pareça não compreender bem o contexto poético em que se inscreve o poeta sertanejo, não perde a oportunidade de enaltecê-lo como um pobre porta-voz da civilização no cenário do atraso.

De certa maneira, essa aparição de Chagas Batista na imprensa não deixa de servir como um indicativo do posicionamento que viria a caracterizar sua presença nesse momento de formação do cordel. De fato, em sua época, talvez tenha sido ele o autor de folhetos que esteve mais próximo do debate com certa elite letrada, estabelecida nas cidades nordestinas mais progressistas da época, a exemplo da Paraíba (hoje, João Pessoa) e do Recife. O diálogo explícito que manteve com a cultura letrada fica aliás patente em sua antologia, acima referida, e nas obras líricas e paródicas por ele publicadas, expressando-se, também, em sua produção de folhetos<sup>7</sup>. No contexto da literatura de cordel, aparecem como obras de sua autoria, por exemplo, *A escrava Isaura*, uma versão em sextilhas do romance homônimo; *O triunfo do amor*, versão baseada no clássico *Quo Vadis?*; *A história de Esmeraldina ou Traição*, Vin-

*gança e Perdão*, baseadas em narrativa do Decameron. Importa ressaltar, quanto ao *Cantadores e poetas populares do Nordeste*, publicado em 1929, que esse livro, praticamente desconhecido até, mais ou menos, a década de 1960, tem, no mínimo, o mérito de introduzir Leandro Gomes de Barros no cenário da cultura brasileira, definindo-o como paradigma de um sistema literário à parte. Ao assim situá-lo, Chagas Batista o introduz em um contexto cultural bem mais amplo que o espaço restrito do folheto nordestino na época em questão. Eis o julgamento do autor, a respeito de seu contemporâneo:

Foi fundador da popular literatura poética de cordel no Nordeste. Escreveu cerca de mil folhetos de versos populares, tendo tirado dos mesmos mais de dez mil edições. Leandro manejava a sua veia poética com fantástica facilidade. Foi um escriptor que viveu exclusivamente de sua penna – caso raro no Brasil (Chagas Batista, 1929: 114).

Esse gesto resulta significativo, não apenas por ter sido o antologista o primeiro a apontar Leandro como fundador em um contexto cultural, por ele, denominado popular, o que é digno de nota, mas, sobretudo, pelo estatuto concedido ao poeta, que ele reconhece como escritor. Desse modo, ao atribuir a Leandro o status do fundador de um sistema literário específico, o qual ele, como autor-editor, também, integra, Chagas Batista inscreve o lugar do cordel no âmbito da cultura impressa brasileira. Até então, de uma maneira geral, os folcloristas que informaram sobre a cantoria ainda não tinham assinalado o cordel como um sistema editorial à parte. Sílvio Romero, que falou da existência de uma literatura de cordel presente em várias partes do Brasil no penúltimo decênio do século XIX, refere-se, provavelmente, à literatura importada da Europa, já nessa época, reeditada no Brasil e vendida, no mercado ambulante, junto com outras modalidades de produção impressa destinada ao vulgo<sup>8</sup>. No geral, no conjunto do que se publicou sobre a produção poética sertaneja entre o começo do século XX, quando o sistema editorial do cordel está em formação, e a década de 1930, quando ele já havia se conso-

lidado no Nordeste, poucas vezes essa literatura ambulante foi identificada como um sistema cultural específico. O quase desconhecimento em torno do cordel explicita-se nos estudos dos folcloristas que primeiro trataram da cantoria no âmbito da erudição. Por exemplo, Leonardo Mota, em *Cantadores*, de 1921<sup>9</sup>, toma um texto publicado em folheto por Leandro Gomes de Barros em 1910<sup>10</sup>, onde se representa a disputa poética entre Francisco Romano e Inácio da Catingueira, que teria ocorrido em 1874<sup>11</sup>, como a reprodução de uma peleja autêntica<sup>12</sup>. Câmara Cascudo, em *Vaqueiros e cantadores*, já em 1939, distingue a produção do cordel como uma modalidade da poesia sertaneja, sem, no entanto, atentar para a especificidade do seu campo de produção.

Ao marcar, em seu livro, a posição de Leandro como fundador da “popular literatura poética de cordel”, Chagas Batista, de certa forma, vem a autenticar o estatuto do autor de folhetos no âmbito do discurso letrado. Note-se não é delineado o ponto de vista do folclorista que registra um fenômeno regional, mas a perspectiva de alguém que dispõe, criticamente, o lugar de Leandro tendo em vista um contexto cultural mais amplo. O seu julgamento sobre o colega falecido ressalta sua postura como editor. Há de se chamar a atenção ao aspecto privilegiado por Chagas Batista para traduzir a importância do biografado. É Leandro, antes de mais nada, alguém que “viveu exclusivamente de sua pena”, isto é, literalmente, um profissional das letras, egresso da zona da cantoria. É precisamente esse dado que importa ressaltar, no que se refere à antologia *Cantadores e poetas populares*, de Chagas Batista. Nesse sentido, podemos dizer que essa obra se situa num lugar estratégico, na medida em que representa um marco da consciência do cordel como um ofício poético, do qual viveram poetas como Francisco das Chagas Batista, que começou a sua empresa editora com a venda ambulante de folhetos. Além disso, cumpre assinalar: o autor dá conta dessa atividade como algo que constitui um mercado, no caso, um mercado literário específico. Como o autor representa, em sua antologia, o sistema que ajudou a instituir, podemos distinguir Francisco das Chagas Batista como “Poeta Fundador”.<sup>Q</sup>

## Notas

1 O título deste artigo é uma referência ao texto “Pierre Ménard, Autor do Quixote”, de Jorge Luís Borges.

2 A “cantoria” pode ser definida como um sistema poético musical, desenvolvido no sertão nordestino e caracterizado por um código poético estrito. Não se sabe, exatamente, a partir de quando a cantoria teve lugar, no Brasil, mas, provavelmente, ela se apresenta, em dado momento, como uma prática associada ao processo de colonização do extremo interior, possibilitado pela cultura do gado. A cantoria clássica se dá a partir da reunião de dois ou mais cantadores, acompanhados da viola sertaneja ou, mais remotamente, da rabeca. Ocupando lugar secundário na apresentação, o acompanhamento musical serve, basicamente, como suporte aos enunciados poéticos, que se destacam na performance. Nesse sentido, a cantoria compreende tanto a apresentação solada de um cantador que, diante de uma platéia de ouvintes, canta ou recita poemas narrativos de domínio público ou não, quanto o desafio, em parte, improvisado, entre dois cantadores que disputam entre si a hegemonia verbal sobre o outro. Aponta-se a segunda metade do século XIX como uma época de ouro para a cantoria. Em

seu trabalho, C. Batista destaca um elenco de cantadores da região sertaneja paraibana que ajudaram a definir o padrão poético da cantoria clássica. A propósito, para um estudo sobre a cantoria e suas formas poéticas, ver, entre outras referências, Batista, 1982, Câmara Cascudo, 1986, e Ramalho, 2000 e 2001.

3 Nesse contexto, há de se destacar a presença polêmica de Silvío Romero, que, influenciado pelo positivismo, procurou, pela primeira vez, submeter a matéria a uma abordagem científica. A propósito, ver Leite, 1992, e Mota, 1994.

4 A respeito da origem social de Leandro, informa-se que o poeta viveu, até os 15 anos de idade, em Pombal (PB), onde foi adotado por uma família de pequenos proprietários, da qual descende o Padre Vicente Xavier de Farias, que gozou de certa influência social no Teixeira, onde exerceu longos anos de sacerdócio. A propósito, informa Pedro Nunes Filho: "Leandro Gomes de Barros nasceu em 1865, na Fazenda Melancia, município de Pombal, Estado da Paraíba. A Fazenda pertencia aos trisavós do autor desta nota, Manuel Xavier de Farias e sua mulher Dona Antônia Xavier de Farias, por quem Leandro foi criado. Manuel e Antônia eram pais do Padre Vicente Xavier de Farias, que nasceu na mesma fazenda, em 1822. Ordenado sacerdote, aos 24 anos de idade mudou-se para o Teixeira em 1846, tendo permanecido ali durante 61 anos. Faleceu em 13 de dezembro de 1907, com 85 anos de idade. Em 1880, os pais do Pe Vicente mudaram-se para o Teixeira, vindo em sua companhia o grande e talentoso Leandro, aos 15 anos de idade." In: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/@pn01.html>. Sobre Leandro, ver, entre outras referências, Chagas Baptista, 1929; Wanderley, 1954; Batista, 1971; Almeida e Alves Sobrinho, 1978; e Terra, 1983.

5 Dentre os autores que se destacaram no contexto do cordel nordestino nessa fase, poderíamos apontar como uma exceção o poeta Pacífico Pacato Cordeiro Manso (1865-1931), que, ao contrário dos demais, todos originários do sertão paraibano, nasceu em Quebrangulo, localidade situada na zona agreste alagoana voltada à produção agropecuária. Esse autor começou a publicar seus folhetos em Maceió. Seus pais, no entanto, emigraram do sertão de Pernambuco, também reconhecido por Cordeiro Manso como terra natal. É o que declara o poeta em Um brado de Pernambuco: qual das pátrias, a minha pátria (Museu do Folclore): "Meus paes são pernambucanos / Do brejo de Madre Deus, / Onde a família Cordeiro, / Tem alli seus apogeus, / Aquelles bons sertanejos / todos são parentes meus." Entre os poetas em atividade nas duas primeiras décadas do século XX, Cordeiro Manso se destaca, basicamente, como um poeta das causas urbanas locais. Escreveu diversos casos de crimes hediondos que se tornaram manchetes nos jornais da capital, como, por exemplo, O Crime de Fernão Velho, que traz na capa três pequenos clichês, representando as personagens envolvidas no caso, indicadas por legendas. Na seqüência, surge o folheto A Morte de Marieta, a prisão do assassino, que noticia a versão mais completa do crime, dada pelos jornais. Já em O tiroteio de Maceió - Zé Povo e os Maltinos, de 1912, folheto que compõe uma série de quatro histórias de inspiração republicana, exacerba-se a veia humorística popular do autor, que narra as cenas grotescas do ataque do bando de Zé Povo aos Maltinos, representantes da oligarquia alagoana na capital. Começa o poeta: "Permittam, caros leitores / Em quatro livros iguaes, / Descrever alguns sucessos / Da terra dos Marechaeis, / Também de Pedro Paulino / um dos nomes immortaes." Sobre o autor, ver Almeida e Sobrinho, op. cit..

6 Remeto-me, aqui, à noção de autor como uma instituição social decorrente das injunções relacionadas aos modos modernos de produção impressa. Nesse sentido, a função-autor, problematizada por M. Foucault, relaciona-se ao sistema jurídico institucional que condiciona o universo dos discursos, pressupondo um estado de direito que reconhece a responsabilidade penal do autor e o conceito de propriedade literária. A propósito, ver Foucault, 1992, Chartier, 1994, e Edelman, 2004.

7 Leitor autodidata, Chagas Batista teve, como fonte de erudição, além de obras da literatura ambulante de origem portuguesa, publicadas, no Brasil, pela Laemmert, do Rio de Janeiro, desde 1840 (ver Cascudo, 1984), obras que se inserem no contexto da produção literária oficial. Fizeram parte do seu cânon pessoal os autores José de Alencar, Castro Alves, Olavo Bilac, Guerra Junqueiro, Humberto de Campos, Augusto dos Anjos, Tobias Barreto, Rodrigues de Carvalho e Victor Hugo, entre outros. Foi, também, leitor habitual dos jornais de Pernambuco e da Paraíba; das revistas O malho, A careta, Revista da semana e Cosmos, do Rio de Janeiro, e da Revista do Brasil, de São Paulo. Editor livreiro, Chagas Batista vendia em seu estabelecimento comercial livros do folhetinista francês Ponson du Terrail, e dos clássicos portugueses Eça de Queiroz, Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano, conforme consta em catálogo da sua livraria. A propósito, ver Terra, op. cit..

8 Ver Romero, 1977 (primeira edição: 1888) e Cascudo, 1984 (primeira edição: 1939). No que diz respeito a publicações populares (isto é, livros brochados, em formato reduzido, a preço acessível, publicados em grandes tiragens, para atender a uma população imersa na oralidade, em geral, pouco letrada), há de se reportar ao caso das edições Quaresma. No cenário da *Belle époque* carioca, dominado por editoras estrangeiras, tais como a Laemmert, a Garnier e a Francisco Alves, que atendiam, sobretudo, a uma elite cultural e econômica, o brasileiro Pedro Quaresma se estabeleceu, no final da década de 1870, difundindo, a partir do Rio de Janeiro, em várias partes do Brasil, incluindo o Nordeste, uma literatura, em boa parte, feita por encomenda para atender a esse público, então, emergente. O advento dessa editora, em funcionamento até meados do século XX, não deixa de ser um produto do fenômeno da popularização do impresso, no Brasil, entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século seguinte, ao qual, necessariamente, o advento do cordel está relacionado. Ver Brito Broca, 1994. Ver, também, Oliveira, 2002.

9 Ver Mota, 1987.

10 Ver Batista, 1929.

11 Ver Otaviano, 1949.

12 Já em 1903, no Cancioneiro do Norte, Rodrigues de Carvalho havia comentado essa mesma disputa, com base em uma outra versão, feita por Hugolino Nunes da Costa (1832-1895), um cantador de Santa Luzia do Sabugi, que se destacou, em seu meio, como um dos intelectuais de seu tempo. A propósito, Hugolino, que conhecia bem o Novo e o Velho Testamento, o *Dicionário da Fábula*, o *Manual Enciclopédico*, entre outros, foi, na época, um dos divulgadores do "traslado". Veículo de divulgação da poesia produzida pelos cantadores e glosadores letrados, pelo menos, desde as últimas décadas do século XVIII, o traslado era um caderno contendo obras manuscritas, que trazia o dorso preso a um laço de fita e, na capa, em letras góticas, o título da obra a ser apresentada. Ver Lima, 1978. Sobre Hugolino ou Ugolino, ver Baptista, 1929, e Cascudo, 1984.

# Moisés Matias de Moura: Cordel e Notícia

Gilmar de Carvalho\*

Estudos recentes, menos impressionistas e mais densos sobre cordel (Pires Ferreira, Kunz e Matos), abrem perspectivas de leituras e apontam para a valorização de folhetos até então considerados menores, pelo caráter de encomenda.

Em seu texto sobre a Indústria Cultural, Morin (1959) apregoa a dosagem da redundância com a novidade. Pode-se pensar que, com a exaustão dos clássicos, o folheto jornalístico vem suprir a parte do novo.

Nesse contexto de produção de folhetos, veiculando as mortes de Getúlio Vargas (1954), Luiz Gonzaga (1989) e a visita do Papa João Paulo II (1980), ganharam destaque José Soares, o “poeta-repórter do Recife”, Raimundo de Santa Helena, da Feira de São Cristóvão (Rio de Janeiro), e Abraão Batista, de Juazeiro do Norte.

Moisés Matias de Moura, no entanto, caiu no esquecimento. Vale a pena chamar a atenção para sua importância no que se refere ao folheto de acontecido ou noticioso, nas notas de rodapé dos ciclos propostos pelos que se dedicam a catalogar essa produção. O cordel seria grande demais para caber nas gavetas dos entomólogos, e vivo o bastante para recusar-se a ser “a beleza do morto”, expressão cunhada por De Certeau.

## UM PERFIL ARREVESADO

Moisés Matias de Moura nasceu em Pesqueira, Pernambuco, a 14 de fevereiro de 1891, filho de João Matias de Moura e Maria Madalena do Espírito Santo (cujo nome foi grafado, erroneamente, Maria Madalena da Conceição, no atestado de óbito).

O primeiro casamento, com uma conterrânea de Pesqueira, foi registrado por ele em uma publicação chamada “Gazetinha do Moura”, inventário de sua vida e obra: “Depois escrevi o verso/ de Moisés e Teresinha/ Que eu era esposo dela/ Ela era esposa minha/ Morreu me deixou viúvo/ Cumprindo a sorte mesquinha”.

Dos dezenove filhos nascidos, nenhum se criou. Esse capítulo é “seqüestrado” dos documentos que contam sua vida a partir de 9 de outubro de 1943, dia do casamento com Jus-



tina Maria de Moura, solteira, de ocupações domésticas, filha de Vicente Pereira da Silva e Maria Ana do Espírito Santo, nascida a 30 de junho de 1912, em Boa Esperança (hoje distrito de Iara, município de Barro, Cariri cearense), e falecida em 1992.

O enlace se deu no Cartório de Pacatuba, onde a noiva vivia. Moisés era operário, solteiro, e não viúvo, como seria de se esperar. O documento também faz menção ao fato de o casal já ser unido, pelas leis da Igreja Católica, e ter três filhos: Vicente, nascido em 1927; Maria Ana, em 1930, e Aniceto, em 1938. Posteriormente, nasceram Maria Zeni, em 1946, e Raimunda Justina, em 1950.

A primeira edição do *Dicionário de Repentistas e Poetas de Bancada*, de Almeida e Alves Sobrinho, diz ser ele cearense. A segunda edição, diferentemente, diz ter chegado ao Ceará em 1926.

\* Prof. Dr. do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará; doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

A filha Raimunda Justina faz menção a uma temporada de vinte e seis anos em Juazeiro do Norte, onde teria morado nas Malvas, bairro situado às margens da via férrea que liga a cidade do Padre Cícero a Missão Velha.

O exame médico feito pelo Instituto de Previdência do Estado do Ceará (IPEC), em 18 de dezembro de 1945, considerou-o apto para assumir as funções de guarda do trânsito, tendo sido admitido no serviço público em 10 de janeiro do ano seguinte. O prontuário dizia ser negro, medir 1,68 cm de altura, e pesar 56 quilos.

Em Fortaleza, reforçou a opção pelos folhetos de feira, fazendo do jornalístico o ponto de partida para suas criações: “Eu só escrevo é porque/ sou poeta de verdade/ quando eu chegar a morrer/ faço falta na cidade/ porque faço profissão/ de escrever novidade.”

Em mais de cento e vinte títulos, o “historiador brasileiro”, como se intitulava, foi um vigoroso intérprete, do ponto de vista das camadas subalternas, dos principais acontecimentos da época.

#### UMA HISTÓRIA COM LACUNAS

Algumas pistas sugerem que Moisés Matias de Moura teria começado a publicar folhetos em 1928, o que nem sua “Gazetinha do Moura” corrobora.

Em Juazeiro do Norte, teria conhecido Padre Cícero, escrito sobre sua morte, em 1934, e vindo para Fortaleza, aconselhado pelo “santo do Povo”.

Orígenes Lessa tentou visitá-lo, em 1954, e deu notícias do poeta morando no bairro Amadeu Furtado (zona oeste da cidade), reconhecido pela comunidade pela agilidade (“e para escrever repente/ sou ligeiro como um raio”) e pela credibilidade que ganhava sua versão dos fatos (“nunca menti em repente/ que não há necessidade”).

Fazia da afirmativa de “que tem passado no trânsito/ uma vida sofrédoura” (sic) uma rima pobre e a denúncia do soldo complementado pela venda de folhetos.

Mudou-se para a localidade de Cajazeiras, próxima a Messejana, e se tornou membro da Igreja Batista, o que não o impedia de continuar devoto de São Francisco e do Padre Cícero. A filha Raimunda Justina, aposentada pela Teleceará (Telemar, depois da privatização no governo FHC), mora na casa que foi do pai, nas proximidades da BR-116.

O “cabo velho do trânsito” morreu a 4 de abril de 1976, de uma trombose cerebral. O resgate de sua vida e sua obra esbarra nas dificuldades que cercam a produção tradicional ou popular, marcada pelos preconceitos elitistas e mantida, no caso cearense, à margem da História da Literatura e da Imprensa.

As referências ao poeta dão conta da venda de folhetos na calçada do Mercado Central, fazendo parte da vida de uma cidade que discutia política nos bancos das praças, comia pastel com caldo de cana e freqüentava, endomingada, as matinês dos cinemas.

A reconstituição da trajetória de Moisés resvala, muitas vezes, para o anedotário, e fica difícil distinguir a verdade da lenda. Seria de sua autoria a estrofe: “A pobre da dona Olga/ cuja dor os olhos empolga/ disse assim para o marido:/ eis nosso filho tão ridículo/ sob as rodas de um veículo.”

#### JORNALISMO POPULAR

Pode-se não considerar Moisés Matias de Moura um grande nome do cordel, ao lado de Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista, João Martins de Athayde, Luís da Costa Pinheiro, Joaquim Batista de Sena ou Expedito Sebastião da Silva. Ele não atingia a excelência do verso. Seu folheto é descuidado, tem rima pobre e pé quebrado. No entanto, sua contribuição ao cordel de acontecidos é inquestionável.

Talvez seja mais interessante vê-lo como intérprete de um “jornalismo oral”, não “popular”, baseado na enunciação da narrativa a partir do coloquial. Optava-se por dizer o fato de forma a provocar curiosidade, o desejo de acompanhar a narrativa, e dosava-se a emoção com a frieza dos dados, números e testemunhos.

A técnica passava ao largo dos manuais de redação, que não existiam, mas indicava um tempo em que as empresas jornalísticas não estavam consolidadas, dando margem para que o povo expusesse os fatos do seu ponto de vista, com a legitimação de um porta-voz autorizado.

O jornalismo era exercido de modo boêmio, e as primeiras teorias só chegariam muitos anos depois. A resposta às perguntas básicas (que, quem, quando, onde e porque), a objetividade jornalística e o fato de se atender ao interesse público, exigindo que fossem ouvidos todos os lados envolvidos na questão, põem o jornalismo em outro patamar ético e de qualidade de emissão, agora compreendido como atividade empresarial.

Essa produção mostraria o impasse das camadas subalternas, em fase de sedução pelo rádio, insistindo no folheto como uma tradução dos jornais da época, acentuadamente políticos, no sentido de vinculação a partidos e agremiações.

Vale destacar que um folheto custava, em 1949, o dobro do preço de um exemplar do vespertino “Correio do Ceará” (fundado em 1915 e, desde 1944, integrante dos Diários Associados) ou da matutina “Gazeta de Notícias” (em circulação desde 1927), jornais que serviram de base ou diálogo possível para os “poemas” de Moura.

***Pode-se não considerar Moisés Matias de Moura um grande nome do cordel, ao lado de Leandro Gomes de Barros, Chagas Batista... Ele não atingia a excelência do verso. Seu folheto é descuidado, tem rima pobre e pé quebrado. No entanto, sua contribuição ao cordel de acontecidos é inquestionável.***

#### UM LADO SENSACIONALISTA

É curioso que, quando tem oportunidade de fazer um registro jornalístico nos moldes poéticos, o autor opte pela seleção de crimes, desastres e fenômenos, a tipologia do chamado *fait divers*, definido por Barthes como “informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma inomináveis”. Esse é também o viés adotado pelas empresas jornalísticas quando lançam formatos ditos “populares”.

Longe da frieza dos “jornais de prestígio”, o folheto circunstancial registra as notícias como se pensa que o povo gostaria de recebê-las.

Ao tratar da “inudação” (sic) do dia 5 de maio de 1949, sob uma grande chuva que castigou Fortaleza, Moura começa a provocar quem “profetiza mentira”, ao perguntar: “Por que não profetizaram/ que esse dilúvio ia haver/ no dia 5 de maio/ muito havia de chover/ para ficarmos cientes/ do que ia acontecer?”

A expressão “dilúvio” é a mesma dos jornais, embora o poeta não tenha informado o índice da precipitação, que se aproximou dos 300 mm, segundo o “Correio do Ceará”.

A “Gazeta” dá o total dos desabrigados, que coincide com a cifra de Moura: “Como agora em Fortaleza/ ficaram desombrigadas (sic)/ 150 famílias/ na chuva desabrigadas”.

Enquanto o “Correio do Ceará” apela para o impacto visual de fatos, Moura perde-se na afirmação não-comprovada

de que “muitas crianças morreram/ por debaixo das paredes”, e passa a fazer propaganda de Acrísio Moreira da Rocha, prefeito populista, de grande aceitação nos anos de 1940, o qual, segundo o poeta, “da forma que trata o rico/ trata também a pobreza”.

“O encanamento d’água/ de Acarape a Fortaleza/ ficou todo interrompido/ com a forte correnteza”, prossegue Moura, deixando de lado as ações da Prefeitura para assegurar o abastecimento d’água, enfatizadas pela “Gazeta”, alinhada com Moreira da Rocha.

Moisés Matias de Moura fala do desaparecimento de quatro jangadeiros, fato que os jornais não noticiaram. Pode-se contrapor ao rebuscamento do “Correio” a linguagem mais seca da “Gazeta”, tentando o poeta popular tirar partido da enchente, que “foi um castigo que veio/ do autor da criação”.

#### A VERSÃO DO DESASTRE

Sete mortos e nove feridos foram o saldo do desastre de trem do dia 31 de outubro de 1949, no quilômetro 11 da Estrada de Ferro de Baturité, localidade de Moitinga (hoje Vila Peri), entre Parangaba e Mondubim, na zona sul de Fortaleza.

Poeta e jornais tiveram em comum a identificação dos mortos e feridos, com definição de idade, ocupação e residência. Os veículos de comunicação, no entanto, foram buscar as causas do acidente no fato “da tamanca do freio haver se despregado caindo sobre o trilho” (“Correio do Ceará”) e na denúncia da falta de manutenção das máquinas, enquanto Moura acrescentou ao relato um lado mágico, quando atribuiu ao maquinista a observação: “Quando a máquina fez a curva/ avistei as 2 cruz/ não vi trilho na estrada/ creio por nosso Jesus”.

Vale ressaltar, na versão do poeta, o fato de ele ter coberto o desastre como um repórter escalado para este fim: “Foi 30 guarda de trânsito/ com alta autoridade/ chegou com a comitiva/ naquela localidade/ depois que verificou/ reconheceu a verdade”.

Além de dar conselhos aos maquinistas e lamentar a morte e o sofrimento dos feridos, o “cabo velho” aproveita para reforçar o corporativismo da instituição militar quando diz: “O inspetor Pedro Ribeiro/ foi o local com os guardas/ por sua iniciativa/ trabalha nunca se enfada/ os elementos do trânsito/ sabe honrar suas fardas”.

#### O APELO DO FUTEBOL

Em 1950, era disputado um campeonato nacional de seleções dos Estados. Uma vitória do Ceará no jogo contra o Pará, dia 18 de fevereiro, sábado de carnaval, levaria o estado a prosseguir na competição.

O carnaval atrapalhou a cobertura dos jornais. A “Gazeta de Notícias”, que circulou na véspera do jogo, antecipava que a partida não tinha um juiz definido.

A arbitragem de Jombrega (Francisco José Róseo de Oliveira) foi catastrófica para cortar as pretensões “alencarinhas”: ele anulou dois gols da seleção cearense, e o jogo acabou com um empate de 2 a 2. Foi grande o impacto, não apenas no noticiário dos jornais, como no carnaval, onde os sujeitos deram a nota de revolta predominante do corso.

Moura refletiu mais que os jornais esse sentimento de indignação. A capa do folheto mostra um rato com sacos de dinheiro. O texto define o juiz como um “guabiru do rabo fino/ que nem o gato lhe pega/ mas ainda não está livre/ de levar uma esfrega”, o que teria levado o árbitro a se esconder no carnaval para não sofrer agressões.

Um detalhe pitoresco que jornal e folheto anunciam é a recusa do açougueiro de Jombrega a continuar a lhe fornecer carne: “Carne neste meu açougue/ tu nunca mais comprará/ saia daqui todo dia/ comprar carne no Pará”. Moura vai além, sugerindo que os motoristas da praça teriam tido a mesma atitude de recusa, o que a imprensa não confirma.

O senso de oportunidade do poeta acentua-se quando registra que, com melodia de “Daqui não saio”, os blocos nas ruas e os leitores de Moura entoavam uma provocação com gosto de revide: “Agora com quatro filhos/ onde é que eu vou morá/ que Jombrega é cearense/ mas roubou para o Pará”.

Expulso do quadro de juizes da Federação Cearense de Desportos, Jombrega teve neste clamor popular, do qual Moura foi um dos intérpretes, sua grande condenação.

### O IMPACTO DE UM CRIME

O relato de um crime que comoveu a cidade e que deve ter vendido muitos folhetos foi localizado na Biblioteca Amadeu Amaral, da Funarte, com o título: “Monstruoso crime do ex-jogador Idalino (sic) que foram vítimas os dois comerciantes Aluísio e Geraldo”.

Trata-se de uma segunda edição, diz a capa da publicação. Provavelmente, trata-se da retomada de um tema que deve ter vendido à exaustão, porque envolvia um ex-jogador de futebol, personagem do pequeno Olimpo da cidade, em um crime, com a motivação de roubar o automóvel de uma das vítimas.

Idalino comprou o carro, com a promessa de pagar depois, e os vendedores sumiram, o que provocou reação de Luizinha, a noiva de um deles. Astucioso, o jogador de futebol passou telegramas falsos, dando pistas que iludiriam a moça.

Preso, “como cínico traíçoeiro/ em vez de chorar sor-

riu”, ele confessou o crime e sugeriu que “não foi mais que o demônio/ que estava a me atentar”.

De ídolo a facínora, Idalino teria também matado sua mulher, a dona da pensão onde morava, por ele jogada da janela. Depois de oito dias de interrogatório, foi levado para a detenção. Antes, pediu para trocar de roupa: “Tenho roupa e tenho jóias/ que nem todo rico tem/ e sair como mendigo/ não se faz isto com ninguém”.

Ele foi preso com sua amante, Alcinda Leal. O poeta pergunta o porquê do crime: “Por que foi que Idalino/ usou tão feio mister/ era porque sustentava/ de 3 a 4 mulher/ e não ganhava a despesa/ na profissão de chofer”.

A conclusão moralizante era de se esperar: “Aviso a meus companheiros/ que não sejam renitentes/ deixem a vida mundana/ para ser mais competente/ não ame a mulher da rua/ ame a sua somente”.

### A TRISTE HISTÓRIA DE MOACIR WEYNE

Moisés Matias de Moura fez um comentário poético sobre um fato que provocou forte impacto sobre a cena fortalezense: a morte do comerciário Moacir Weyne, membro de família tradicional na cidade, baleado na varanda de casa, no bairro de Porangabuçu (hoje Rodolfo Teófilo), por um grupo de quatro “amigos”.

A agressão aconteceu às vinte horas do dia 12 de novembro de 1949, e o óbito teve lugar às três da madrugada do dia seguinte. Um dos agressores foi identificado como João Capadócio, filho do Tenente-Coronel César Borges.

Weyne era considerado “o violão seresteiro n.º 1 dos subúrbios” ou, de acordo com o relato de Moura: “Gostava muito de farra/ brilhava em todo salão/ parece que está se ouvindo/ a voz de seu violão/ naquelas noites de lua/ não perdia seu clarão”.

Os amigos chegaram tarde, e queriam brincar de tiro ao alvo. A mulher reclamou, e Moacir retrucou: “Mulher tenha paciência/ chegaram os amigos tarde/ hoje em nossa residência/ vou fazer os gostos deles/ com carinho e reverência”.

O alvo seria um caju, cuja safra começa em outubro. Moura deu um alibi para os agressores: “Aí botaram um caju/ e um dos dois atirou/ mas desviou o caju/ em Moacir alvejou/ caiu logo no chão/ quando a arma disparou”.

Moacir criava cavalos que corriam no Jóquei Clube, e foi homenageado com uma corrida num domingo de novembro. Moura se emocionou: “Quando vi chegar de luto/ o cavalo de Moacir”. E para dar um desfecho satisfatório para o relato, até certo ponto estranho, pelo fato de não condenar, enfaticamente, os criminosos, que alegaram agir em legítima defesa, disse que a viúva ganhara o prêmio da corrida de cavalos.

## A GAZETINHA DE MOURA

A publicação de quatorze páginas enumera os folhetos de Moisés Matias de Moura. A listagem dá conta do que se perdeu, pelo descaso com a memória.

Ele diz que “o primeiro anúncio meu/ foi escrever o desastre/ do pequenino George/ do Sr. Cezar Cayat/ depois que escrevi este/ eu fiz profissão da arte”.

A listagem prossegue falando do poema sobre Severino Sombra, líder de uma facção integralista. “Depois escrevi o verso/ da planta de Fortaleza/ que divide a cidade/ com toda sua beleza/ quem nunca viu já conhece/ o verso conta a certeza.”

Moura também fala sobre três jovens maranhenses mortos, afogados no porto de Fortaleza, sobre o atropelamento pelo trem do Dr. José Sombra e a morte do português sócio de uma padaria.

A Revolução Constitucionalista de 1932, em São Paulo, é tema de dois folhetos. A interventoria de Carneiro de Mendonça, depois da Revolução de 1930, no Ceará, também merece folheto. “Depois escrevi o verso/ a verdadeira certeza/ do navio misterioso/ do porto de Fortaleza/ que aparece no porto/ com garbosa boniteza.”

A história da mãe que se casou com o filho tem todos os ingredientes de um sucesso de vendas. A construção do mercado, o suicídio de um cabo do Exército, notícias das eleições que envolveram a Liga Eleitoral Católica (1934) e o choque de um caminhão com um bonde, nada escapa à voracidade poética de Moisés Matias de Moura.

Não se sabe se essas pistas apontam para folhetos propriamente ditos (ele usa a palavra “anúncio”) ou se sua interferência dava-se no âmbito da voz e da performance.

São poucas as informações de onde publicava os folhetos. Um deles (“Carta que veio do céu”) traz o selo do editor Olegário Pereira Neto, de Juazeiro do Norte. É provável que suas publicações fortalezenses tivessem o selo de Epolari Maia, responsável pela impressão dos folhetos de Joaquim Batista de Sena, antes de o poeta paraibano se instalar com a Tipografia Graças Fátima, em 1954.

## TRADIÇÃO E PERMANÊNCIA

O folheto já não tem o mesmo sucesso de vendas de ontem. Nesse ínterim, houve um significativo avanço das tecnologias e das mídias, e o povo encontrou outras formas de participação e comunicação, aproximando-se, em alguns casos, dos modelos da Indústria Cultural e, em outros, da adoção de posições políticas mais conseqüentes, como se dá com as rádios comunitárias e o fortalecimento de movimentos sociais.

Nos episódios das mortes de Ayrton Senna e Lady Di, na lenda urbana da perna cabeluda e na moça que dançou lambada com o cão, a tradição do folheto jornalístico deu sinais de vitalidade.

Na região do Cariri, com a Academia dos Cordelistas do Crato, ou em Fortaleza, com o pessoal do CECORDEL (Centro Cultural dos Cordelistas Cearenses), o folheto de acontecido permanece, apesar dos avanços da mídia, mostrando que, num contexto de sofisticação de tecnologia e das práticas mercadológicas, ainda existe espaço para a atitude da qual Moisés Matias Moura foi um pioneiro. Muita coisa mudou, mas o formato do folheto, a rima nem sempre rica e a métrica, às vezes, de pé quebrado servem como suporte para esta informação, que resiste à margem dos meios hegemônicos, e continua a desafiar estudiosos e a encantar o povo. ☞

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Átila de & ALVES SOBRINHO, José. Dicionário Bio-bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada. Campina Grande: Centro de Ciências e Tecnologia UFPB, 1978 (v.1 e 2).
- CARVALHO, Gilmar de. Publicidade em Cordel. São Paulo: Maltese, 1994.
- BARTHES, Roland. Crítica e Verdade. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- DE CERTEAU, Michel. A cultura no plural. Campinas: Papirus, 1995.
- LESSA, Orígenes. A voz dos poetas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1984.
- LUYTEN, Joseph. A notícia no cordel. São Paulo: Sulina, 1990.
- KUNZ, Martine. Cordel, a voz do verso. Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.
- LAGE, Nilson. Ideologia e Técnica da Notícia. Petrópolis: Vozes, 1988.
- MATOS, Edilene. Ele, o Tal. Cuica de Santo Amaro. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, 1998.
- MEDINA, Cremilda. Notícia, um produto à venda. São Paulo: Summus, 1997.
- MORIN, Edgar. A cultura de massas no século XX. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Cavalaria em Cordel. São Paulo: Hucitec, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

# A vida social da cidade na poesia de Antonio Francisco

Alessandro Teixeira Nóbrega\*

## INTRODUÇÃO

Tanto para os autores que afirmam a existência de um novo período societal pós-moderno quanto para seus críticos, é unânime a afirmação de que o capitalismo contemporâneo passa por transformações.

Para Harvey (1992), essas transformações em ritmo acelerado acarretam em mudanças sociais tão drásticas quanto os processos de transformação tecnológica e econômica. Ao lado do ritmo acelerado das mudanças, há uma perda das referências valorativas tradicionais ou uma crise de valores. A sociedade parece ser comandada por um nada absoluto, certo, estático ou sólido, o que leva à perda da referência a valores fixos.

De acordo ainda com Harvey (1992), acentua-se a volatilidade e a efemeridade sociais. Enfatizam-se os valores e as virtudes da instantaneidade e da descartabilidade. Formou-se a dinâmica de uma sociedade “do descarte”<sup>1</sup>. Ela significa mais do que jogar fora bens produzidos; significa também ser capaz de atirar fora valores, estilos de vida, relacionamentos estáveis, pessoas e modos adquiridos de agir e ser. As pessoas foram forçadas a lidar com a descartabilidade, a novidade e as perspectivas de obsolescência instantânea. Essa efemeridade cria um sistema de valores públicos e pessoais de pequena temporalidade, instáveis, no contexto de uma sociedade em vias de fragmentação – conclui Harvey.

Berman (1992) colabora com esta idéia quando afirma que

tudo que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo que é sólido” [...] é feito para ser desfeito amanhã [...] a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante [...] sob formas cada vez mais lucrativas (Berman, 1992: 97).

A volatilidade torna extremamente difícil qualquer planejamento de longo prazo. A primeira estratégia aponta para o planejamento de curto prazo, bem como para o cultivo da arte de obter ganhos imediatos sempre que possível.

Dominar ou intervir ativamente na produção da vola-

*A publicidade e as imagens da mídia já não partem da idéia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido.*

tilidade envolve, por outro lado, a manipulação do gosto e da opinião. Isso significa, em ambos os casos, construir novos sistemas de signos e imagens. A publicidade e as imagens da mídia já não partem da idéia de informar ou promover no sentido comum, voltando-se cada vez mais para a manipulação dos desejos e gostos mediante imagens que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido (Evangelista, 1999).

A volatilidade e a efemeridade também tornam difícil manter qualquer sentido firme de continuidade. Há a perda de um sentido do futuro. A experiência passada é comprimida em algum presente avassalador. É a fragmentação do tempo em uma série de presentes perpétuos (Jameson, 1985).

O mergulho no turbilhão da efemeridade provocou uma explosão de sentimentos e tendências opostos. A vida metropolitana atual intensifica os estímulos nervosos da psique humana de modo brusco e ininterrupto (Simmel, 1979: 12). Em resposta a esse turbilhão de sentimentos incompreensíveis,

\* Professor da Universidade do estado do Rio Grande do Norte (UERN), mestre em história pela UFRN e estudante do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRN.

os homens passam a ter necessidade de um local seguro contra a futura volatilidade, retraindo-se para instituições básicas como a família, em busca de raízes históricas mais seguras e valores mais duradouros num mundo cambiante.

O momento atual seria, então, caracterizado pela condição de fragmentação, efemeridade, descontinuidade e mudança caótica do pensamento.

O objetivo deste artigo não é discutir se as transformações do capitalismo contemporâneo fundam um novo modo de produção pós-moderno ou configuram uma nova etapa do capitalismo. O objetivo é chamar a atenção ao ritmo acelerado das transformações sociais que “desmancham no ar” os sólidos e fixos valores anteriores e à percepção desta crise de valores na poesia de Antonio Francisco.

### APRESENTANDO ANTONIO FRANCISCO

O poeta Antonio Francisco é artista conhecido na cidade de Mossoró pelos seus versos. Nas manifestações públicas artístico-culturais, o poeta emociona as pessoas ao declamar suas criações literárias, sendo bastante aplaudido nos eventos.

Antônio Francisco Teixeira de Melo, poeta e xilogravurista, nasceu em Mossoró (RN), em 21 de outubro de 1949. Bacharel em História, pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), é compositor, e trabalhou confeccionando placas. Apresenta uma produção de vinte e um folhetos de cordéis publicados, e é autor de dois livros: *Dez Cordéis num Cordel Só* e *Por Motivos de Versos*.

Antonio Francisco foi imortalizado pela Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), ocupando a cadeira de número 15, do cearense Patativa do Assaré. Para Xavier (2007), “a eleição pela Academia Brasileira de Cordel para a cadeira anteriormente ocupada por Patativa do Assaré não foi aleatória, e revela a dimensão de sua obra”. O articulista afirma que a produção cordelista de Antonio Francisco vem sendo muito elogiada pela crítica literária atual, a ponto de considerá-lo “a grande revelação no campo da Literatura de Cordel do RN nos últimos anos”.

A indicação de Antonio Francisco à ABLC na cadeira de Patativa do Assaré foi noticiada em vários jornais de circulação local no Estado. *O Jornal O Poti* anunciou o acontecimento, chamando “o poeta mossoroense Antônio Francisco, um dos mais importantes nomes da Literatura de Cordel do Brasil” (*Jornal O Poti*, 21 de maio de 2005).

Não é por acaso que, no sítio Cortina de Vidro, o livro de Antonio Francisco, *Dez cordéis num cordel só*, está a exposição para venda ao lado das poesias de Drummond, Cecília Meireles, Castro Alves, Manuel Bandeira, Pablo Neruda e Fernando Pessoa.

***Essa expansão devastadora do capitalismo não passa despercebida nas poesias de Antonio Francisco. Para o poeta, o progresso eleva o nível de vida, mas rebaixa sua qualidade. O autor refere-se ao progresso em geral, mas sabe-se que se trata do desenvolvimento capitalista no Brasil.***

### O PROGRESSO CONDUZ À RUÍNA DA GEOGRAFIA DO LUGAR: NATUREZA E ESPAÇO RURAL EM ANTONIO FRANCISCO

O ritmo acelerado do capitalismo contemporâneo assemelha-se a uma avalanche que desce montanha abaixo, arrasando, devastando e destruindo tudo que está a sua frente, por onde passa e consegue alcançar. Mas, engana-se quem achar que a sociedade capitalista, por isso, “está caindo aos pedaços”. Ao contrário, como diz Berman, é justamente na ininterrupta perturbação, na interminável incerteza e agitação que o capitalismo se fortalece (Berman, 1992: 94), pois é das crises que mantém o seu dinamismo, ao atuarem como inesperadas fontes de força de adaptação (Berman, 1992: 101). Pois, aqueles que não têm uma atitude ativa diante das mudanças impostas pelo mercado serão passados para trás (Berman, 1992: 95).

É pela incorporação de novos espaços e novas esferas às necessidades de valorização do capital que as crises do capitalismo são superadas. O capitalismo contemporâneo expande-se por todos os campos sociais, e submete-os a sua lógica, a lógica do lucro, campos sociais, inclusive, nunca antes imagináveis. Os capitais colonizam certas dimensões da cultura e da subjetividade que lhe pareciam imunes (Evangelista, 1999)<sup>2</sup>.

Essa expansão devastadora do capitalismo não passa despercebida nas poesias de Antonio Francisco. Para o poeta, o progresso eleva o nível de vida, mas rebaixa sua qualidade.

**Para Antonio Francisco, a degradação da ecologia é realizada juntamente com a deteriorização da qualidade de vida humana. A natureza é degradada, ameaçando a continuidade da vida humana no planeta.**

O autor refere-se ao progresso em geral, mas sabe-se que se trata do desenvolvimento capitalista no Brasil. Um modelo de capitalismo semelhante ao estadunidense, que valoriza “o individualismo e a democratização do acesso aos bens materiais como medidas de melhoria pessoal e de progresso social” (Dantas, 2001: 35). Para Antonio Francisco, o progresso econômico capitalista, que permite o acesso a determinados bens materiais a um número cada vez maior de pessoas, degrada a qualidade de vida e conduz à deteriorização da natureza.

No poema “O rio de Mossoró e as lágrimas que eu derramei”, Antonio Francisco canta uma cidade onde seus costumes e a natureza são destruídos pelo progresso.

Este rio no passado  
Tinha uma força incomum,  
Mas o *progresso* dos homens  
Que vive sempre em jejum  
Partiu ele em três pedaços  
Pra comer de um em um.  
(Melo, 2003: 82, grifos nossos.)

E em “A lenda da Ilha Amarela”, quando canta:

E assim eles viviam  
Naquela ilha amarela:  
Tirando o que precisavam,  
Vivendo felizes nela  
Sem deixar que o *progresso*  
Mordesse um pedaço dela  
(Melo, 2003: 23, grifos nossos.)

Tanto no primeiro poema quanto no que faz referência a uma Ilha Amarela, na visão de Antonio Francisco, o progresso é algo devorador, que consome as forças e tira “pedaços”. A natureza é abocanhada pela força do progresso, que parece devorar tudo a sua frente vorazmente, como um ser faminto, durante muito tempo em “jejum”. Na verdade, para Antonio Francisco, o progresso vive “sempre em jejum”.

O progresso capitalista devasta florestas, polui rios, não há obstáculos a sua frente, em sua fome de lucros. No entanto, ele vai enfrentando limitações crescentes, cada vez maiores devido ao caráter limitado e inelástico do espaço geográfico disponível a sua expansão (Evangelista, 1999).

Para Antonio Francisco, a degradação da ecologia é realizada juntamente com a deteriorização da qualidade de vida humana. A natureza é degradada, ameaçando a continuidade da vida humana no planeta<sup>3</sup>.

A degradação da ecologia faz-se acompanhar pela destruição dos espaços tradicionais. A paisagem se modifica, o progresso modifica a geografia do lugar. Mas, também os costumes, hábitos e valores anteriores são esquecidos ou substituídos por outros mais apropriados ao modo de vida que se estabelece. É o modo de vida metropolitano, para usar um conceito utilizado por Simmel (1979). Para Lojkine (1995: 19), a crise da sociedade atual é inerente à relação da tecnologia com a geografia<sup>4</sup>.

O capitalismo conduz à urbanização cada vez maior da sociedade, e os espaços rurais são cada vez mais raros ou modificados a ponto de se estabelecerem modos de vidas semelhantes à vida urbana.

Nas estrofes abaixo de “O feiticeiro do sal”, Antonio Francisco recorda:

Vejo nosso casarão  
Com quatro cilos na sala  
Cheios de milho e feijão  
E um quarto pegado a casa  
Que pai guardava algodão

Tem cenas que eu paro a fita  
Deixo a imagem congelada  
Como bem a de vovô  
Numa noite enluarada  
Contando história pra nós  
Na subida da calçada

Nestas estrofes, a imagem de um passado que não volta mais é bastante clara. Os casarões de algodão não existem mais. Os homens não vislumbram mais as noites de lua por causa dos postes de iluminação que, se não impedem a grandeza da

***E os contos falados, os “causos”, os momentos de contar histórias de lobisomens ou outras, na beira da calçada pelos mais velhos, foram substituídos por horas e horas durante as quais jovens e crianças permanecem diante do computador, na internet, no orkut ou simplesmente em jogos de rede.***

luz do luar, em muito amenizam a força do pratear nos caminhos. E os contos falados, os “causos”, os momentos de contar histórias de lobisomens ou outras, na beira da calçada pelos mais velhos, foram substituídos por horas e horas durante as quais jovens e crianças permanecem diante do computador, na internet, no orkut ou simplesmente em jogos de rede.

O ritmo e a multiplicidade da vida metropolitana da cidade fazem

um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. [...] A metrópole extrai do homem [...] uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. [...] Oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais (Simmel, 1979: 12).

O progresso da urbanização traz uma multiplicidade de possibilidades para as pessoas. Há uma intensificação psíquica, diferentemente da vida rural – que é mais calma, tranqüila, de tempo lento. Na cidade o passo é largo, as pessoas estão com pressa, o relógio define o ritmo da marcha: constante, em frente e em círculo, como que para representar o cotidiano. Pois amanhã farás o mesmo percurso, as mesmas coisas, as mesmas ocu-

pações, o mesmo ônibus. É como se o processo do trabalho fosse controlado pelo cronômetro da fábrica (Lojkin, 1995: 28).

O progresso traz a individualização do homem, que fica “em si mesmo”, girando em torno de si mesmo. Uma atomização que esfria as relações sociais, que são mediatizadas pela frieza das máquinas, e as relações entre os homens urbanos ficam cada vez mais superficiais e parciais. O tipo metropolitano de homem, diz Simmel – não sem antes alertar para a existência de mais de mil variantes individuais –, desenvolve esse tipo de atitude como de proteção, para “preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana”. O autor completa: “Ele reage com a cabeça, ao invés de com o coração” (Simmel, 1979: 13).

Antonio Francisco busca da memória os casarões de algodão e as histórias contadas pelos mais velhos na calçada para contrastar com os hábitos urbanos. É um espaço que se encontra na memória, na lembrança do passado. Não existe mais. Não volta. Ele é diferente dos hábitos que o progresso da urbanização trouxe para os moradores. São outros hábitos. Antonio Francisco parece apelar para a necessidade de reagir com o coração à indiferença social que toma conta das relações entre os homens.

Uma cidade antiga, cujos costumes, brincadeiras e características em geral são perdidas pelo desenvolvimento urbano capitalista:

Quero ser neto de Perto/ Filho de Chico e Pedrinha/  
Ser criado por titia/ E Maria prima minha/ E crescer  
correndo perto/ Do rancho que a gente tinha./ Quero  
quebrar minha vela/ Na primeira comunhão/ Pegar  
balde no Mercado/ Malota na Estação/ E jogar como  
eu jogava/ Bola, peteca e pião./ Quero correr com o  
vento/ Por dentro da capoeira/ De calça curta e chinelos/  
Armado de baladeira/ E enganar o sol quente/  
De baixo da quixabeira.<sup>5</sup>

Na cidade urbana, as crianças não podem correr pelas ruas sem o risco de sofrer alguma violência de pedófilos ou até mesmo seqüestro dos traficantes de pessoas ou órgãos humanos. As crianças de classe média correm presas em condomínios de aparente segurança. E as estações de trem, apesar de serem um transporte ideal para o nosso clima e de condução mais barata, foram suplantadas pelas grandes empresas de ônibus. Quase nenhuma criança mais brinca de peteca e pião, os quais foram trocados pelos brinquedos eletrônicos e/ou virtuais. E o vento não corre mais devido às construções de edifícios que, ao contrário de substituírem as sombras das quixabeiras, tornam mais sufocante o calor, com o cimento armado e as estradas asfaltadas.

## A DEGRADAÇÃO DAS RELAÇÕES ENTRE OS HOMENS EM DETRIMENTO DA ARTE DE VIVER

Para o poeta cordelista Antonio Francisco, o progresso capitalista não apenas degrada a natureza com sua expansão sem limites e destrói as espacialidades territoriais anteriores pelo desenvolvimento da urbanização, mas também deteriora as relações entre os homens. O progresso tecnológico traz uma desarmonia dos homens com seu meio ambiente, de modo a rebaixar sua qualidade de vida.

Em “A lenda da Ilha Amarela”, tem-se:

Os rios eram sagrados,  
Claros como a luz do dia;  
Uma só mancha de óleo  
Na água ninguém não via [...]

Não tinham cartão de crédito  
E nem cheque pré-datado,  
O dinheiro ali também  
Era um troço do passado  
Pois todo macaco tinha  
Seu próprio supermercado.

Também já tinham enterrado  
A arte de fazer guerra:  
O fuzil, a baioneta  
Nas profundezas da terra  
Com a lata de Baygon  
E os dentes do moto-serra.

Já tinham ido pra lua,  
Marte, Vênus e Plutão,  
Mas voltaram para a ilha,  
Enterraram a invenção  
E ficaram olhando a lua  
Do camarote do chão.

Estavam tão avançados  
Que nem carro tinham mais,  
Televisão, Internet,  
Tinham deixado pra trás  
Com as taxas de água e luz,  
Gasolina, óleo e gás.

A geladeira também  
Era um troço ultrapassado,  
As frutas eram nas árvores,  
Os legumes no roçado,  
Os peixes dentro dos rios  
E não num freezer fechado (Melo, 2003:22).

Nota-se, nessas estrofes, que Antonio Francisco refere-se aos instrumentos do comércio atual como algo desnecessário

***Antonio Francisco parece insinuar que, numa sociedade onde se possa retirar tudo da natureza, torna-se desnecessário o cartão de crédito, o dinheiro e o cheque pré-datado. Uma alusão clara ao comunismo primitivo...***

em um local onde todos “tenham seu próprio supermercado”. Antonio Francisco parece insinuar que, numa sociedade onde se possa retirar tudo da natureza, torna-se desnecessário o cartão de crédito, o dinheiro e o cheque pré-datado. Uma alusão clara ao comunismo primitivo, onde as trocas de mercadorias não eram desenvolvidas ou não dominantes. Os membros da sociedade retiravam da natureza seu sustento; era um supermercado para cada um.

“A lenda da Ilha Amarela” é uma paródia do descobrimento do Brasil. De modo que os macacos seriam os índios. A diferença da estória da Ilha Amarela e os índios brasileiros estaria, justamente, em que os macacos da Ilha Amarela já haviam experimentado todos os recursos modernos: televisão, Internet, geladeira, viagem à Lua etc. E agora abandonavam, enterravam nas “profundezas da terra”, deixavam no passado, no esquecimento, porque tinham ultrapassado esse modo de vida. Notaram que todo esse desenvolvimento tecnológico conduzia à poluição dos rios, ao desmatamento de florestas, às guerras. Trocaram essas descobertas científicas por um modo de vida harmonioso com a natureza.

Para Antonio Francisco, o progresso tecnológico conduz a uma relação predatória com a natureza, rebaixando assim a qualidade de vida humana.

Em outras estrofes:

Quando os macacos da ilha  
Viram na praia acampados  
Aqueles “macacos brancos”,  
Feiosos, desfigurados,

Correram para ajudar  
Aqueles pobres coitados.

Quando chegaram que viram  
Aquele brasão cravado  
Naquela cruz de madeira  
Com dois macacos de lado  
Armados até os dentes  
Viram a cópia do passado

De um passado sem glória,  
De guerra e destruição,  
Onde o ódio e a ganância  
Calavam a voz da razão,  
Onde o macaco mais fraco  
Era bucha do canhão (Melo, 2003: 24).

Como paródia do descobrimento do Brasil, os macacos brancos que os macacos da Ilha Amarela vêem é a chamada civilização. Um povo mais desenvolvido, mas que na verdade tinha instrumentos que os macacos da Ilha Amarela tinham deixado ao chão.

O fuzil e a baioneta, as armas, junto com o inseticida e a serra elétrica, levaram os homens à guerra e à destruição da ecologia. A geladeira acumulou-nos de conservantes, e retirou aos homens o sabor da comida fresca. A televisão e o carro vieram junto com as taxas de luz e gasolina, além da poluição. O progresso tem seu preço. Os serviços públicos exigem a divisão de sua manutenção pela coletividade por meio de taxas.

Portanto, os macacos da Ilha Amarela foram ajudar os macacos brancos, que ainda não tinham feito essa experiência. Foram lhes avisar de que as descobertas científicas os conduziram a uma situação de violência e depredação do meio ambiente. Não há glória em um desenvolvimento tecnológico que traz para a humanidade ódio no coração e ganância em sua ação. Com essa experiência, notaram que, ao invés do “progresso”, os avanços e descobertas científicas, era melhor uma vida modesta, em harmonia com a natureza, com a vida.

Os macacos da Ilha Amarela

Eram macacos comuns  
Pequenos, amarelados,  
Com pouco pêlo no corpo,  
Andavam todos pelados,  
Mas na arte de viver  
Eram mais que avançados (Melo, 2003: 21).

Os macacos de poucos pêlos, na arte de viver, eram avançadíssimos. Esta referência a poucos pêlos, a macacos que andavam pelados e avançados na arte de viver por causa da harmonia com a natureza, não é apenas uma referência de

***As roupas podem significar, na literatura, o símbolo do velho e ilusório estilo de vida anterior. A nudez pode representar a recém-descoberta e efetiva verdade, e o ato de estar nu torna-se um ato de libertação espiritual, uma forma de transcender a realidade, uma autodescoberta.***

identificação com os índios. Na literatura, o nu tem um significado muito importante, além da simples semelhança com os índios.

Os macacos estavam nus porque estavam despidos de qualquer sentimento de superioridade, arrogância ou volúpia. Para que os homens possam conviver em harmonia com a natureza, Antonio Francisco parece alertar, é preciso que se dispam de sentimentos de prepotência.

As roupas podem significar, na literatura, o símbolo do velho e ilusório estilo de vida anterior. A nudez pode representar a recém-descoberta e efetiva verdade, e o ato de estar nu torna-se um ato de libertação espiritual, uma forma de transcender a realidade, uma autodescoberta. A verdade só pode ser alcançada quando os homens perdem as suas vestes (Berman, 1992: 104).

Veja-se mais acima que os macacos brancos possuem todos os sentimentos descritos anteriormente. Eles estão vestidos para significar sua vaidade. Um mascaramento de seus próprios e verdadeiros sentimentos.

De acordo com Berman (1992: 105), pode-se dizer que os macacos amarelos estão nus porque são desacomodados e, ao mesmo tempo, é a maneira como desenvolvem sua humanidade plena, uma vez que nus, eles se tornam iguais, reconhecendo-se uns nos outros. A nudez dos sentimentos de volúpia e vaidade humanas aumenta a sensibilidade e a vida interior. Somente nesta nudez alcança-se a realização da plena humanidade. É somente pela realidade nua do homem desacomodado

que se pode construir uma verdadeira comunidade. A nudez é o desvelamento.

Esses macacos nus não sentem frio, provavelmente, porque estão diretamente expostos ao calor do sol de uma ilha tropical. Mas, principalmente, não sentem frio, pois aproximam-se mais ainda, e enfrentam coletivamente, pelo calor dos corpos nus, o frio que gela os corações.

Esses sentimentos estão cada vez mais distantes do capitalismo moderno. Seja pós-moderno ou outra fase do capitalismo, o importante é notar que o ritmo acelerado da exploração do trabalho pelo capital está destruindo não só a natureza e, com ela, o planeta, mas também as relações entre os homens. A valorização do que é efêmero, a individualidade e a indiferença são valores predominantes em um mundo que mais parece em crise do que em uma nova fase de desenvolvimento.

#### PARA RESOLVER A CRISE DE VALORES: DESACELERAR O RITMO, VOLTAR AO PASSADO? POR UM GOVERNO DA PREGUIÇA E UM MODO DE VIDA POÉTICO

Nos poemas expostos neste artigo, Antonio Francisco parece afirmar a necessidade de voltar ao passado, deixar o progresso de lado. Mas, não se pode aferrar a tradições milenares, em busca de um passado histórico que não pode mais voltar (Dantas, 2001: 33). Defender uma organização familiar da produção, continua Dantas, é remeter a uma utopia “franciscana” de vida quando se dispõe de uma base técnica que permite libertar o trabalho da sociedade dos estreitos limites da privatização capitalista (Dantas, 2001: 37).

É verdade que é preciso desacelerar, se necessário, para que os homens possam viver. Sem a pressa da vida ritmada como um relógio de fábrica, aproveitar os instantes com sua família, saber quem é seu vizinho e conversar com ele, cumprimentar o “desconhecido” do caminho do seu trabalho ou aquela pessoa que você sempre encontra no ponto de ônibus. Importar-se com as pessoas, perguntar como estão, escutá-las. Se é preciso desacelerar o ritmo para que se possa melhorar as relações entre os homens, que assim seja.

As constantes mudanças e a falta de estabilidade dos valores sociais não são de todo ruins. Esta situação impele os homens a aspirar às mudanças em sua vida pessoal e social, de uma maneira ativa deliciar-se pela mobilidade, buscar a renovação e olhar para o futuro - a burguesia fomentou uma cultura humanística de ideal desenvolvimentista (Berman, 1992: 94). O

problema do capitalismo, continua Berman (1992: 95), é que restringe esse desenvolvimento aos limites do mercado burguês.

Alguns atribuem às mutações tecnológicas o sentido do trabalho precário, a sua intensificação e a formação de uma camada de excluídos da modernização tecnológica (Lojkin, 1995: 27). Mas Lojkin reconhece que as mutações tecnológicas desenvolvem-se em uma relação contraditória. As possibilidades técnicas do capitalismo contemporâneo agudizam “o conflito entre as formas novas de organização técnica do trabalho e a antiga organização social” (Lojkin, 1995: 42). O progresso tecnológico não incumbe apenas destruição e violência. As suas possibilidades são paradoxais. A possibilidade de “uma nova etapa histórica que nos permita associar uma organização solidária e democraticamente culta da produção e da sociedade, com uma existência libertada do trabalho” (Dantas, 2001: 35).

É preciso saber utilizar a tecnologia de modo a diminuir o tempo de trabalho, aumentar o tempo livre. Assim, os homens poderão aprimorar o espírito, cultivar a alma. “De ‘máquina’ que substitui e domina os sujeitos humanos, o computador poderá tornar-se ‘instrumento’ que amplia a inteligência humana” (Lojkin, 1995: 22). A tecnologia poderia ser um “dos meios através dos quais a sua condição [do pobre] poderia ser melhorada” (Dantas, 2001: 31).

É bem verdade, e pode-se até ter um sentimento pessimista de duvidar do futuro, que ainda não se construiu um projeto que seja capaz de combinar o estágio atingido pela “nova base técnica e cultural da atual etapa histórica” e a melhoria “tanto material quanto espiritual das massas” (Dantas, 2001: 36). Mas, as condições técnicas para esta possibilidade já estão colocadas.

#### CONCLUSÃO

O poeta cordelista não só chama a atenção para esta crise de valores, como também convoca a humanidade para combatê-la, propondo, ou melhor, fazendo um apelo aos homens por meio de sua poesia para a necessidade de mudança de comportamento entre si e com a natureza. Um apelo que parece mais um grito de socorro, um grito de alguém que se vê sufocado pela areia movediça, que seja, de uma pós-modernidade.

As interpretações possíveis da poesia de Antonio Francisco não se encerram neste artigo, tampouco todos os sentimentos que podem despertar. Antonio Francisco faz um convite a uma reflexão sobre o que se está fazendo com a vida humana: quem pode ficar indiferente a este convite? ☞

## Notas

---

- 1 Em Dantas (2001): “[...] o trabalhador-consumidor estará sempre disposto a sustentar um ritmo frenético de trabalho que lhe permita consumir bugigangas fungíveis, umas atrás das outras [...]” (Dantas, 2001: 31).
- 2 O autor dá o exemplo da publicidade, onde na transformação da realidade em imagens, em certo sentido, as próprias imagens tornam-se mercadorias.
- 3 Mais adiante será retomado este aspecto da poesia de Antonio Francisco.
- 4 Além das dimensões mencionadas por Lojkine, ver também uma relação destas com a organização política.
- 5 Discurso de Antonio Francisco na posse da ABLC.

## Referências bibliográficas

---

- BERMAN, Marshall. “Marx, modernismo e modernização”. In: \_\_\_\_\_. Tudo Que É Sólido Desmancha No Ar: a aventura da modernidade. 9ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 87-125.
- DANTAS, Marcos. “Informação e trabalho no capitalismo contemporâneo.” Lua Nova, São Paulo, 2003, n.º 60, p. 5-44.
- EVANGELISTA, João Emanuel. “Ascensão” e “Queda” da Modernidade? (mimeo). Natal, 1999.
- HARVEY, David. A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.
- JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e Sociedade de Consumo.” In: Novos Estudos CEBRAP, n. 12, São Paulo, junho de 1985.
- LOJKINE, Jean. A Revolução Informacional. São Paulo: Cortez, 1995.
- JORNAL O Poti, Antonio Francisco, sessão notícias diversas, 21 de maio de 2005.
- MEIRELES, Carlos. “Poeta Antônio Francisco: O Patativa de Mossoró.” Jornal O Mossoroense, sessão Autores e Obras, 27 de julho de 2003.
- MELO, Antonio Francisco Teixeira de. Por motivos de versos. 5.ed. Mossoró-RN: Queima-bucha, 2003.
- \_\_\_\_\_. Dez cordéis num cordel só. 7.ed. Mossoró-RN: Queima-bucha, 2006.
- SIMMEL, Georg. “A Metrópole e a Vida Mental.” In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). O Fenômeno Urbano. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 11-25. [www.cortinadevidro.com.br](http://www.cortinadevidro.com.br). Acesso 26 de outubro de 2007.
- XAVIER, Nilton. Alma franciscana. [www.ceinet.com.br](http://www.ceinet.com.br). Acesso dia 28 de outubro de 2007.

# Cordel, canção, revolução: a função da cantoria em Deus e o diabo na terra do sol<sup>1</sup>

Sylvia Regina Bastos Nemer\*



Cena do filme Deus e o diabo na terra do sol, personagem interpretado por Othon Bastos.

**D**eus e o diabo na terra do sol é um filme influenciado pela estética do cordel tanto em suas imagens quanto em suas canções. Trata-se de um filme para ser visto e ouvido; um filme no qual o som suscita no espectador uma atitude perceptiva específica; no qual a poesia e o canto apontam para a esperança e para um possível despertar da ação. Por meio do cantador, o espectador é colocado na condição de ouvinte. E, como na tradição oral, ele faz parte da performance, contribuindo para constituir a trama. O espectador, nesse caso, é implicado na interpretação. Seu lugar, como o de Manuel (protagonista da história em questão), é instável. O que o espera mais adiante? Qual é o ponto de chegada? A história termina no final da narração? A posição do espectador define o ato de compreensão.

O componente fundamental da recepção é assim a ação do ouvinte que recria para seu próprio uso e de acordo com suas próprias configurações interiores o universo significantes que lhe é transmitido. Os traços que lhe imprimem essa recriação pertencem a sua vida

íntima e não aparecem necessariamente e imediatamente no exterior. Mas pode ser que eles se exteriorizem em uma nova performance: o ouvinte torna-se, por sua vez, intérprete, em seus lábios, em seu gesto, o poema se modifica de forma, quem sabe? radical. É em parte assim que se enriquecem e se transformam as tradições (Zumthor, 1983: 229-230).

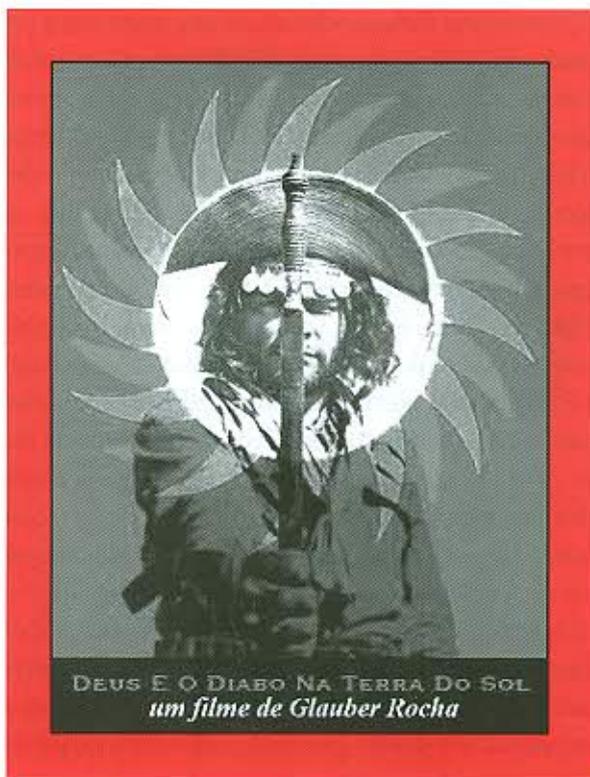
A voz do cantador dirige-se ao espectador, mas ele não é necessariamente o destinatário da canção. Para o espectador, a voz que a ele se endereça não pertence àquele que a fala: ela provém de um mais além; “de suas harmonias ressoa, levemente, o eco de um outro lugar... Jamais neutro, o poeta oral se engaja no jogo de poderes que ele assume ou recusa; não é a tradição ou a moda que determinam sua fala. Se ele fala pelos outros, é apenas aí, que seu discurso, impossível de ser totalmente apropriado, permanece disponível a outras vozes, que ressoam pela sua” (Zumthor, 1983: 232).

Inúmeros são os exemplos de canções transformadas em incitações à luta; “canções transformadas em armas”, como observou Paul Zumthor, que, entre outros casos, citou a *folk-song* americana,

em sua origem fundada sobre uma tradição pacifista sustentada por canções da época da Guerra de Secessão: tristeza dos garotos recrutados à força, noivas perdidas, cólera diante da morte absurda. Um Tom Paxton, um Phil Ochs, cem anos mais tarde, saberão tirar desses fundos as palavras tragicamente irônicas de suas canções sobre o Vietnam (Zumthor, 1983: 271).

Na linha da canção engajada inspirada na tradição, os exemplos mais expressivos, no Brasil, são Raul Seixas, Zé Geraldo e Zé Ramalho, que recuperaram alguns temas e melodias da poesia popular sertaneja, dando-lhes um ritmo de rock e uma conotação política. Inicialmente caracterizada pelo experimentalismo, pela recusa à integração, esse tipo de canção foi,

\* Profa. Dra. ECO - Universidade Federal do Rio de Janeiro.



pouco a pouco, absorvido pela indústria fonográfica, que se deu conta do potencial de vendas representado pelo gênero.

Nos anos de 1990, a TV Globo lançou a novela *Rei do gado*, com a música “Admirável gado novo” como tema de abertura. O enfoque conservador do folhetim reduziu sensivelmente o caráter explosivo da canção. No entanto, a carreira de Zé Raulino ganhou novo fôlego. Mas esse não foi um caso isolado.

A apropriação da canção de protesto pelo *establishment* tornou-se tendência nos EUA a partir do final dos anos de 1960. Foram, segundo Paul Zumthor, “dez anos de festas libertadoras”. Depois disso, continua ele, “as vozes se calam” (Zumthor, 1983: 277-78). No Brasil, devido à censura imposta pela ditadura, esse processo, apesar de um pouco mais lento, não tardaria a se manifestar, consolidando o poder da indústria de discos e a carreira de um certo número de artistas. Alguns não quiseram se submeter a esse movimento de incorporação pelo mercado; outros, cuja música estava menos inclinada a passar uma mensagem explícita, não quiseram ou não puderam.

Sergio Ricardo, músico ligado a um tipo de composição inspirada na poesia popular sertaneja, foi um deles. Suas canções evocam as tradições populares, no entanto, sua música não é o que se costuma chamar de canção de contestação. Muito mais do que despertar a comoção (exigência primordial do mercado), ela se interessa em descobrir novos caminhos melódicos e poéticos. O que não significa que seja uma música alienada.

A força transformadora de uma canção não reside apenas em seu conteúdo, na mensagem que ela passa, mas em seus sons, em seu ritmo, em seus tons, capazes de liberar o inconsciente coletivo, de evocar a memória daqueles a quem a palavra se limita a descrever.

Caracterizado pelas misturas entre o clássico e o popular, Sergio Ricardo, mais conhecido pela cena da quebra do violão<sup>2</sup> do que por sua obra, musicou as letras dos poemas compostos por Glauber Rocha para o filme *Deus e o diabo*, assim como os interpretou. As melodias, fortemente influenciadas pelos ritmos do sertão, atingiram completamente as expectativas de Glauber. O problema de Sergio foi com as gravações. Em depoimento, o artista atesta a dificuldade que teve em transformar sua voz, preparada para um tipo de canção urbana, na voz de um cantador. Glauber entendia que “o negócio tinha que ser puro. Sergio ouviu péssimas gravações do cego Zé e de seu primo Pedro: pegou e matutou o tom”. Após vários ensaios, Sergio Ricardo finalmente “deixou os preconceitos e soltou a voz e os dedos no violão”<sup>3</sup>.

O comentário de Glauber indica sua intenção quanto à “pureza” das canções executadas por Sergio Ricardo, exigindo dele uma interpretação muito próxima à da cantoria. Glauber poderia, inclusive, ter recorrido à voz de um cantador, não à de um artista pertencente a outro meio. Mas sua intenção não era reproduzir as cantorias tradicionais, e sim transmitir uma idéia, utilizando-se do imaginário sertanejo.

Observa-se, em relação ao uso da canção, um movimento contínuo de aproximação e afastamento da tradição. Um dos motivos desse posicionamento ambíguo é a diferença entre os espaços sócio-culturais do cordel e do Cinema Novo. O outro é a própria especificidade das duas manifestações, que pressupõem códigos próprios de comunicação e expressão.

Enquanto no cordel a demanda é apenas sobre o “ouvir”, no cinema a recepção exige do espectador uma predisposição conjunta para “ver” e para “ouvir”. Cada uma dessas atitudes possui, segundo Michel Chion, seus próprios códigos de percepção:

No cinema o olhar é uma exploração, ao mesmo tempo espacial e temporal, dentro de um dado a ver delimitado pela tela. Enquanto isso a escuta é uma exploração dentro de um dado a ouvir e, em todo caso, muito menos delimitada, com contornos incertos e cambiantes (Chion, 2002: 32).

De acordo com Chion, o dado sonoro, por ser “menos delimitado”, abre para possibilidades exteriores ao campo da imagem. É por isso que, no cinema, a música tem um sentido particular, e essa foi uma das razões de Glauber ter dado

a incumbência a Sergio Ricardo, que “embora sambista com mistura de morro e asfalto, tem paixão pelo Nordeste, tem a vantagem de ser cineasta e sabe que música de filme é coisa diferente: tem que ser parte da imagem, ter o ritmo da imagem, servir (servindo-se) à imagem”<sup>4</sup>.

As canções são formadas a partir de um poema, escrito por Glauber Rocha, contando a história do vaqueiro Manuel, sua trajetória entre Deus e o Diabo, as viradas de seu destino. O poema é composto de dez estrofes, cada uma representando uma fase ou episódio da história contada. Apesar de se tratar de um poema narrativo, não há, na passagem entre as estrofes, qualquer linearidade. Em todo caso, pode-se identificar o argumento do filme nas estrofes lidas em sua seqüência, ou seja, o poema faz sentido mesmo sem o acompanhamento das imagens. A questão que nos interessa, no entanto, não é o poema por si só, mas em relação às imagens que o modificam e são por ele modificadas.

Como, na relação entre a imagem e a palavra (falada ou cantada), o diálogo com a poesia popular se atualiza? A questão, fio condutor do presente trabalho, deverá, a partir de agora, se dirigir para o estudo das estruturas e funções das canções compostas por Sergio Ricardo e Glauber Rocha para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

Em relação à poesia popular sertaneja e em relação à cultura cinematográfica, ou melhor, à forma de utilização da música no cinema, a canção em *Deus e o diabo* tem um caráter duplo, de transgressão e adaptação de códigos. Deve-se, no entanto, observar que não é a canção, propriamente dita, que nos referimos nesses termos, mas à sua utilização, à sua interação com o campo visual.

Como observou Glauber Rocha, a música feita para o cinema tem de “ser parte da imagem”. O curioso é que, ao dar a Sergio Ricardo (músico e cineasta, como ele próprio fez questão de ressaltar) a incumbência de compor as canções de *Deus e o diabo*, ele não permitiu que o compositor conhecesse suas imagens. Sergio fez as músicas do filme sem tê-lo visto; o único material à disposição era o poema escrito por Glauber<sup>5</sup>. As canções não foram compostas para essa ou aquela cena específica, mas para o poema que, em todo caso, é o próprio enredo do filme. É isso que me parece central, pois, apesar da autonomia que possui em relação à imagem, a canção é, ao mesmo tempo, parte dela.

Em termos da relação entre som e imagem, as dez canções que compõem o filme assumem um papel diferente do normalmente assumido pela trilha sonora cinematográfica. Pois, em *Deus e o diabo*, as canções não têm como função exclusiva imprimir um certo clima ao enredo (suspense, aventura, emoção...) ou proporcionar uma descrição de tal ou qual

cena ou personagem. Seu papel é articular a narrativa e produzir, por meio dos versos rimados e seus acompanhamentos melódicos, uma ambiência do sertão, seus códigos e referenciais. Vamos nos concentrar, primeiramente, nesse segundo aspecto, ou seja, o da relação da canção com certas referências culturais do Nordeste. A questão que nos ocupará é a do ritmo, isto é, da correspondência entre o ritmo da canção e o da imagem.

Em seu comentário sobre *Deus e o diabo* presente na atual edição em DVD, Ismail Xavier fala dessa relação referindo-se à cena da morte da mãe de Manuel (cena 8) (Senna, 1985: 265-66). Pautada pelo silêncio do vaqueiro, pela sua desorientação diante do ocorrido, a cena tem como pano de fundo a canção: “Meu filho, tua mãe morreu/ não foi de morte de Deus,/ foi de briga no sertão,/ de tiro que o jagunço deu.” Entoadada em ritmo monótono, monocórdio, sem acompanhamento de instrumento musical, apenas com a voz do cantor, ela lembra os cantos de penitentes. Frequentes ainda hoje em algumas regiões do Nordeste<sup>6</sup>, esses cantos, nos quais a dor e o pranto fazem parte do processo de expiação dos pecados, acompanham os grupos de penitentes em seus rituais de autoflagelação.

No filme, a canção ajuda a marcar o sentimento de Manuel em relação à tragédia que sobre ele se abateu. Reforçando a imobilidade do personagem (que sem saber o rumo a dar a sua vida, vagueia lentamente ao ritmo da ladainha), a canção é interrompida na mudança de plano que representa uma ruptura: uma mudança no estado de espírito do personagem que, diante da cruz fincada na terra seca sobre o túmulo da mãe, parece tomar uma decisão. Após um longo momento de silêncio, ele a comunica a Rosa. O seu destino será Monte Santo, que aparece na cena seguinte (cena 9) (Senna, 1985: 266), onde o movimento da câmera sobre o monte é acompanhado pela fala de Sebastião e pela música de Villa-Lobos, cujo ritmo ascendente estabelece uma correspondência com a trajetória da imagem da base do morro até seu topo.

Nessa seqüência, o tom forte da música contrasta com o tom breve da canção entoada na seqüência anterior. Tal inversão, que atravessa, na verdade, todo o filme (pontuado pela alternância entre momentos fortes e fracos) (Gardies, 1977: 80), tem um sentido de ruptura na linha do personagem, de sua história individual, mas um sentido de continuidade no que se refere à lógica da história contada. Pois, se a tônica do filme gira em torno das noções de sacrifício, esperança e salvação, o canto dos penitentes, que acompanha a seqüência relativa à morte da mãe, encontra sua correspondência na seqüência seguinte, que define o espaço do messianismo, suas práticas e rituais. Trata-se de uma forma muito sutil de ligar, por intermédio de uma idéia, duas seqüências aparentemente distintas.

A música ajuda a fazer a ponte, estabelecendo uma comunicação entre os dois momentos do filme, ao mesmo tempo em que os deixa existir separadamente e distintamente.

A necessidade de Manuel buscar salvação na figura de um “protetor”, fato que representa a primeira ruptura do filme, repete-se mais adiante, quando ocorre a segunda ruptura. Nesse momento, Corisco aparece como a única esperança na vida de Manuel. No entanto, antes que o vaqueiro assuma uma posição quanto a sua entrada para o cangaço, assistimos a um outro momento de indecisão. A atitude de Manuel é a mesma - os mesmos gestos, o mesmo olhar, o mesmo andar - que caracteriza o momento anterior a decisão de partir para Monte Santo. Com o olhar meio perdido, ele anda de um lado para o outro, ouvindo a história do massacre do bando de Lampião contada por Corisco a Cego Júlio (Cena 29. Senna, 1985: 275). No fundo, quase abafada pelo discurso de Corisco, ouvimos a voz do cantador: “Lampião e Maria Bonita/ pensava que nunca morria./ Morreu na boca da noite./ Maria Bonita ao romper do dia.” A canção, também nesse caso, lembra o canto dos penitentes. Ela se interrompe com o grito (“Tem macaco por perto?”) que inicia o monólogo onde Corisco ocupa simultaneamente seu lugar e o de Lampião, empresta-lhe sua revolta, sua voz para contar sobre

o combate contra as tropas do governo. É uma cena muito rica, feita em um único plano. A câmera se concentra em Corisco, fixa-se em seu rosto, circula pelo seu corpo coberto pelos símbolos do cangaço. Sua fala densa, carregada de ódio e sofrimento, ocupa todo o plano, sem interferência de nenhum outro som. No final, uma brusca interrupção pelo barulho de tiros. Logo depois, a imagem de Manuel sujeitando-se ao comando de Corisco, como havia feito anteriormente em relação a Sebastião. Batizado de “Satanaz”, sua entrada para o cangaço será marcada pela canção de Villa-Lobos, que se estenderá ao longo da cena seguinte, iniciada pela imagem da destruição do bolo dos noivos (Cena 30. Senna, 1985: 276).

Observa-se, mais uma vez, a passagem do tom fraco da cantoria para o tom forte da música de Villa-Lobos, passagem que representa uma nova virada no destino de Manuel e no ritmo da ação. Estamos diante de uma construção muito parecida com a da entrada de Manuel para o bando de beatos. O ritmo longo das cenas correspondentes aos momentos de dúvida de Manuel, o sofrimento, a revolta, a presença da morte, sentimentos reforçados pela voz do cantador, remetem ao mesmo quadro de desespero e busca de saídas, ponto em que convergem a história de Deus e o diabo e a história do povo nordestino narrada nos folhetos de cordel. 

## Notas

1 O texto é parte da pesquisa desenvolvida para elaboração da tese de doutorado da autora, defendida em 2005 na Escola de Comunicação da UFRJ. A tese foi publicada: Sylvania R. B. Nemer. *Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

2 A cena aconteceu em 1967, no Festival da Canção, quando o público não deixou o compositor interpretar a sua música Beto bom de bola. O episódio inscreve-se em uma das muitas polêmicas da época: a que colocava, de um lado, a corrente nacionalista da música de protesto, e de outro, os compositores ligados a uma linha mais metafórica. Nesse clima, poucos perdoaram o lirismo de “Sabá”, canção de Tom Jobim e Chico Buarque que ficou com o primeiro lugar no FIC de 1968, e a música de Caetano Veloso “É proibido proibir”, inspirada no movimento de maio dos estudantes franceses.

3 Conforme depoimento de Glauber Rocha na seção extras no DVD de Deus e o diabo na terra do sol (Coleção Glauber Rocha).

4 Depoimento de Glauber Rocha no DVD citado (extras).

5 Depoimento de Sergio Ricardo no DVD citado (extras).

6 “Juazeiro do Norte, Missão Velha, Barbalha, Lavras de Mangabeira, Brejo Santo, Jardim, Várzea Alegre, Farias Brito e Cedro são algumas das cidades do Ceará onde mantêm-se vivas as tradições das Ordens de Penitentes.” Rosemberg Cariry. “Ordens de Penitentes” in Penitentes do Sítio Cabeceiras. Encarte do CD, Coleção Memória do Povo Cearense - vol.III, junho 2000.

## Referências bibliográficas

CARIRY, Rosemberg. Ordens de penitentes. In: Penitentes do sítio de Cabeceiras. Fortaleza: Equatorial Produções, 2000. (Coleção Memória do Povo Cearense, 3 - texto de encarte do CD).

CHION, Michel. L'audio-vision: son et image au cinéma. Paris: Nathan, 2002. (Coll. Cinema).

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção de Glauber Rocha. São Paulo: Versátil Home Vídeo, 2002. DVD. (Coleção Glauber Rocha).

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: BERNARDET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Dir.). Glauber Rocha. São Paulo: Paz e Terra, 1991. (Coleção Cinema).

NEMER, Sylvania. Glauber Rocha e a literatura de cordel: uma relação intertextual. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

SENN, Orlando. Roteiros do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Alhambra: Embrafilme, 1985.

ZUMTHOR, Paul. Introduction à la poesie orale. Paris, Seuil, 1983.

# Um conto infantil de Andersen/ um folheto de cordel nordestino\*

Rosângela Maria Oliveira Guimarães \*\*

**E**m 14 de abril de 1894, foi publicada a primeira edição da coletânea *Contos da Carochinha*, organizada por Figueiredo Pimentel, para compor a Biblioteca Infantil da editora Quaresma, do Rio de Janeiro. Tratava-se de um dos livros mais difundidos no imaginário brasileiro, sendo reeditado até os dias atuais. Num dos prefácios, Pimentel declara:

Perto de cem mil volumes correram de mão em mão, em todos os Estados, em todas as cidades e vilas do Brasil. Rara será a casa que não tenha um ou mais exemplares: os Contos da Carochinha penetraram no lar, lidos e relidos, como a Bíblia nos serões da família inglesa, invadiram as escolas públicas e particulares; espalharam-se por toda a parte (1956).

Em virtude dessa popularidade, fruto de um ambicioso projeto de expansão comercial da editora Quaresma, esse repertório alcançou o poeta popular, e encontraremos na literatura de cordel nordestina o folheto *História da Princesa Eliza*, de João Martins de Athayde, versão poética do conto “Os Cisnes Selvagens”, de Andersen, traduzido e recriado por Figueiredo como “Os Onze Irmãos da Princesa” para a mencionada coletânea *Contos da Carochinha*.

Sabe-se que o conto popular faz parte do repertório da grande matriz oral das narrativas de encantamento conservadas na memória, que se atualizaram ao longo das gerações em sucessivas oralidades e escrituras, de modo que o percurso da narrativa em estudo até o folheto nordestino representa uma das etapas do trânsito constante entre oral/impresso/oral desses enredos longevos.

O folheto é ainda gerador de novas oralidades no Nordeste brasileiro, considerando-se que possivelmente a história dos onze irmãos foi recontada muitas vezes para um público iletrado, em sua maioria, em serões familiares.



Contos da Carochinha, de Figueiredo Pimentel, foi o primeiro livro infantil publicado no Brasil, em 1894.

## O CONTO NO LIVRO/ O VERSO NO FOLHETO

O conto “Os Onze Irmãos da Princesa” compõe-se de uma única unidade narrativa, que tem início com o feitiço dos príncipes, e encontra termo na quebra desse mal. A madrasta feiteiceira transforma os onze enteados em cisnes, e convence o rei a deportar a única menina, a princesa Elisa, para o campo.

Em um final de tarde, às margens de um rio, Elisa vê onze cisnes transformarem-se em homens, após receber informações de uma senhora que avistara onze cisnes com coroas de ouro nas cabeças.

Para libertá-los, uma fada propõe-lhe duas provas: permanecer muda durante a tarefa, e confeccionar os objetos mágicos, onze túnicas, com urtiga, que cresce ao redor da caverna onde ela vive ou em cemitérios.

\* Este trabalho consiste num recorte do primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado, *Contos Populares Impressos e Oraís - nos livros, na voz, nos folhetos*, defendida em junho de 2002 na PUC-SP, sob orientação da Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira.

\*\* Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, sob orientação da Profa. Dra. Jerusa Pires Ferreira, e pesquisadora do Centro de Estudos da Oralidade do COS/PUC-SP.

Destacamos, da análise da transposição prosa/verso desta narrativa, dois aspectos que consideramos fundamentais:

### RITOS DE PURIFICAÇÃO E INTERDIÇÃO

Na versão de Athayde, para desfazer o encanto dos príncipes, uma fada revela a Elisa que o remédio é urtiga. Diz-lhe ainda que deve ser perseverante e corajosa ao tecer onze camisas com fios da planta, configurando-se num dos rituais que a heroína deve seguir para desencantar os irmãos transformados em cisnes. A fada e ajudante mágica faz a seguinte recomendação:

Quando chegares em casa  
arranque sem ninguém ver  
um feixe dessas ortigas  
olhe não vá esquecer  
pise ela e depois limpe  
que sirva para tecer  
(Athayde, 1977: 14)

René Girard, em seu ensaio “Le Sacrifice” (1972), afirma que o sacrifício ritual é uma violência necessária praticada contra uma vítima animal em uma sociedade desprovida de sistema judiciário, visando a proteger o homem de sua própria violência. São “as discórdias, as rivalidades, as invejas, as brigas entre parentes que o sacrifício pretende eliminar, restaurando a harmonia na comunidade e a unidade social” (Girard, 1972: 13).

O trabalho da princesa em colher urtiga, o ato de pisá-la até obter “uma espécie de estopa”, e dos fios produzidos tecer as túnicas, caracterizam-se num sacrifício ritual, em que a vítima humana se martiriza, como exigência de purificação e de oferenda a forças sagradas, capazes de anularem o encanto. As vestimentas impregnam-se de sua energia espiritual, emergente do sacrifício, bem como da vitalidade da planta que, simbolicamente, ao envolver os príncipes os libertará da metamorfose. Ela se sacrifica em favor da vida dos irmãos, para evitar que eles sejam atingidos pela pior violência para o homem, a morte, e também sobrevive ao mesmo mal.

Nesse contexto de ritual de vida e de morte a que o conto faz referência, podemos lembrar ainda o que Victor Turner registra sobre o ritual celebrado pelo povo ndembo, lembrando-se da ida da princesa a um cemitério. De acordo com Turner, submete-se a esse ritual a mulher que sofre de perturbações ginecológicas ou corre risco de aborto, males provocados pelo descontentamento de sombras ou espíritos vindos das sepulturas. O rito tem início na toca de um rato ou tamanduá porque ambos os animais são “símbolos da manifestação da

***o sacrifício ritual é  
uma violência neces-  
sária praticada contra  
uma vítima animal em  
uma sociedade des-  
provida de sistema  
judiciário, visando a  
proteger o homem de  
sua própria violência.***

sombra do Isoma (o ritual)” (Turner, 1974: 36). A abertura da toca simboliza a fertilidade devolvida à mulher. Trata-se de um extenso processo que envolve a demarcação de um espaço sagrado no meio da floresta, a construção de um túnel próximo à toca dos animais citados, a fabricação de remédios quentes e frios com plantas, assim como as súplicas dos médicos que conduzem o rito, dirigidas às forças sobrenaturais.

A dinâmica de tal rito consiste em a mulher se “movimentar do túnel da vida para o da morte e de volta para a vida outra vez”. O sentido é “passar da vida através da morte, para uma vida renovada” (Turner, 1974: 55). Numa leitura aproximada do respectivo rito com o conto em estudo, pode-se dizer que Elisa entra no cemitério, espaço da morte, para colher a planta que irá auxiliá-la no processo ritual de trazer à vida os irmãos transformados em cisnes, exercendo, portanto, uma função ritual próxima à do médico ndembo.

Numa das estrofes do folheto, sugestivo e coerente é o motivo narrativo da costura das vestimentas como um ritual. O nível de invenção poética aparece na reiteração sobre as propriedades medicamentosas da urtiga, em matéria de desencanto, conforme diz o poeta:

Toda esta cerimonia  
Acho bom preparar bem  
Com este medicamento  
Desencantei mais de cem  
Faça que depois tu verás  
Ortiga que força tem (Athayde, 1977:, 15).

Síntese e intensificação narrativa acontecem na transposição prosa/verso do trecho sobre a advertência da fada à princesa de não falar, ou melhor, um rito de interdição que

***A transposição prosa/verso do conto ao folheto em estudo revela que o motivo da presença da princesa/heroína no cemitério a colher urtiga introduz o tema da perseguição aos feiticeiros e hereges durante a Inquisição Católica...***

comparece na seqüência narrativa. Em “Os Onze Irmãos...”, a fada diz:

Desde o primeiro momento em que começares esta obra, até aquele em que acabares, não poderás pronunciar uma só palavra, uma sílaba sequer. Se o não fizeres, o primeiro som que sair da tua boca ferirá como se fossem onze punhais cravados no coração de teus onze irmãos (Pimentel, 1995: 211-212).

No folheto, a síntese do trecho em prosa mostra-se inconfundível:

Desde que principiares  
Nesta espinhosa missão  
Tua palavra pra eles  
Em qualquer ocasião  
Serão onze punhaladas  
Cravadas no coração (Athayde, 1977: 15).

Valendo-se das brechas narrativas que o conto e texto matriciador foi deixando, o poeta conceitua tal tarefa como espinhosa missão, introduzindo de forma antecipada a idéia de sofrimento que envolverá o trabalho futuro da princesa na costura das vestes mágicas, além de toda a carga de dramaticidade, que chama atenção para o perigo que representa a voz humana neste contexto de interdição: demarcando em si uma fronteira tênue entre vida e morte.

A interdição de falar é muito comum no conto maravilhoso, como a de não rir, comer ou olhar, conforme fica claro em “A Princesa que não ria” (Pires Ferreira, 1996c: 21). A luta

entre forças vitais e entrópicas é clara. Se a princesa pronunciar uma só palavra, os poderes do feitiço se multiplicarão, ao invés de serem combatidos e, por conseguinte, os príncipes serão destruídos. Propp afirma que “todas estas proibições se baseiam na contraposição de vida e de morte” (Propp, 1980: 83).

#### **A COLHEITA DE URTIGA EM CEMITÉRIO E UM AUTO DE FÊ**

A transposição prosa/verso do conto ao folheto em estudo revela que o motivo da presença da princesa/heroína no cemitério a colher urtiga introduz o tema da perseguição aos feiticeiros e hereges durante a Inquisição Católica no contexto do conto “Os Onze Irmãos...” Em destaque, aparecem as principais etapas do ritual que cumpriam os acusados, ao receberem a condenação à pena máxima: a morte na fogueira, ou seja, há a reprodução completa de um Auto de Fé no conto de Andersen, o qual foi disseminado no mundo todo como narrativa infantil. Supõe-se que relatos orais sobre o tema da inquisição se incorporaram às narrativas míticas da região onde o autor teria coletado seu repertório, ele próprio acatando-o em sua versão, ou, em contrapartida, pode ter sido uma leitura individual do compilador sobre o assunto, transferida para o mundo do conto popular, do qual foi intérprete.

Athayde não só conserva tal Auto de Fé no processo de transposição prosa/verso do conto ao folheto de cordel, como recria o tema com muita propriedade.

A quantidade de urtiga retirada por Elisa é um dos muitos motivos relacionados ao assunto e mercedores de sua interpretação. Em prosa, há apenas o registro do momento da colheita da planta. O poeta, para dar ênfase ao instrumento do martírio da princesa, precisa a quantia:

Encontrou muitas ortigas  
Tratou logo de arrancar  
Fez um molho muito grande  
quase não pode levar  
Antes de chegar em casa  
Foi preciso descansar (Athayde, 1977: 23).

Por sua vez, relaciona o motivo da mudez da princesa a seqüências distintas no conto. O rei, após receber informações de um sujeito disfarçado sobre a visita da rainha ao cemitério, suspeita que ela seja feiticeira, já que não fala. Em prosa, a personagem “desatou a chorar, quando soube do caso, mas nada disse. Apenas resolveu espreitá-la”.

O autor aproveita as brechas da narrativa para adaptar ao gosto regional o relato do texto matriciador, ou seja, do conto em questão. Segundo ele, o silêncio dos vassallos ao

***Elisa é julgada e condenada em simultâneo por juízes, bem ao modo das sentenças inquisitórias. Na masmorra, ela teve como cama o molho de urtiga, e cobertor, as túnicas tecidas, que lhe foram dadas pelos súditos com escárnio.***

vigiarem Elisa a caminho do cemitério os impede até de “temperar a guela”. No conto, ela é julgada por juízes, enquanto no folheto, recebe “voz de prisão” de uma “soldadesca chaleira”, levando-a para uma “enxovia”, prisão escura, úmida e suja, sinónimo de “masmorra”, no conto.

Em relação ao conto de Andersen adaptado por Figueiredo Pimentel, nota-se que Athayde cria uma narrativa paralela sobre os sofrimentos de Elisa. Em verso, ela foi conduzida amarrada à prisão, e o rei mandou os súditos levarem a urtiga como prova de seu delito no julgamento, dado que confirma o raciocínio do intérprete a partir de sua práxis social, ao evocar as leis civis que norteiam sua realidade. No conto, Elisa é julgada e condenada em simultâneo por juízes, bem ao modo das sentenças inquisitórias. Na masmorra, ela teve como cama o molho de urtiga, e cobertor, as túnicas tecidas, que lhe foram dadas pelos súditos com escárnio. Em verso, o episódio é colocado como uma decisão pessoal do rei, em virtude de estar magoado com a rainha:

Depois o rei passou ordem  
A cama não deixe vir  
As bruxarias dela  
Agora vão lhe servir  
As ortigas para cama  
As túnicas para se cobrir (Athayde, 1977: 26).

Sabe-se que o motivo da princesa/feiticeira não é aleatório no contexto do conto “Os onze irmãos da princesa”.

Na verdade, aponta para o tema histórico da perseguição aos feiticeiros e outros indivíduos durante a Inquisição na Europa, considerados hereges pela Igreja Católica, condenados em geral à pena de morte na fogueira. Conforme a narrativa faz referência, as sentenças de morte na fogueira eram atos públicos, acompanhados com ritual solene. No folheto, a adaptação do motivo à práxis regional torna-se intensa. O poeta especifica a época marcada para a morte de Elisa: Semana Santa, precisamente a sexta-feira: “Estava na semana santa/ no templo havia sermão/ Elisa para seu crime/ não pode alcançar perdão/ havia de ser queimada/ sexta-feira da Paixão” (Athayde, 1977: 29), data importante para a Igreja Católica, que dá lugar a momentos fortes, na tradição religiosa nordestina, vivenciados pelo povo com devoção. Na Bíblia, corresponde ao período de condenação e morte de Jesus para a remissão dos pecados dos homens, cuja rememoração e celebração objetivam despertar o homem para a prática do amor e do perdão. Desejando apenas enfatizar a impiedade da população, a partir do que apreende do conto, o poeta narra em linguagem regional a imaginária movimentação pública que provocou o anúncio da execução da princesa, ainda na quinta-feira santa:

Na quinta feira maior  
Em muitas partes além  
Via-se o mundo agitado  
E o povo num vai e vem  
A cidade estava cheia  
Que não cabia ninguém (Athayde, 1977: 29).

No acréscimo poético em relação ao texto matriciador, ele precisa a data marcada para o sacrifício da princesa e a movimentação coletiva causada pelo acontecimento:

Sexta feira da paixão  
Quando o dia amanheceu  
Diversas bandas de músicas  
Da polícia e do liceu  
Pertinho da tal fogueira  
Tudo ali apareceu (Athayde, 1977: 29).

Percebe-se que o poeta evoca um acontecimento importante do calendário litúrgico da Igreja Católica, como a Semana Santa, da qual certamente era participante, para situar para a massa de leitores/ouvintes de seus versos os acontecimentos centrais apreendidos do conto infantil em questão, demonstrando inegável capacidade de criação ao manejar em verso tal relato universal, com o objetivo de facilitar o entendimento e aceitação do enredo por parte de seu público, ou seja, de melhor transmitir o novo texto ou mensagem.

***Assim como acontecia a procissão dos acusados de feitiçaria e de outros crimes heréticos pelas vias públicas, a caminho da fogueira preparada nas praças das cidades onde eram pronunciados os autos de fé durante a Inquisição, foi conservado o mesmo ritual em ambos os gêneros (conto e folheto).***

O livro *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália* (2000) traz considerações sobre os autos de fé dos condenados durante a Inquisição nesses países, inclusive feitiçeiros. Iniciava-se com a procissão dos réus pelas vias públicas das cidades onde atuavam os tribunais inquisitoriais e, em seqüência, uma celebração assistida, na maioria das vezes, pelo rei, assim como por autoridades eclesiásticas e civis. Na oportunidade, acontecia o ato de abjuração do acusado, que consistia na demonstração pública de seu arrependimento pelos crimes cometidos contra a fé católica, um pouco antes da execução na fogueira.

No conto, aparecem definidas três etapas dos casos de instauração e andamento de processos contra feitiçeiros e outros hereges, em vários países, durante a Inquisição: a acusação, o julgamento e a execução do réu na fogueira. A visita da princesa ao cemitério desperta a suspeita do camareiro do rei de que ela seja feitiçeira. No contexto histórico, pessoas do povo costumavam denunciar aos inquisidores vizinhos e conhecidos de prática de feitiçaria, apenas por suspeitarem de seus comportamentos ou com base em características físicas tidas como suspeitas. O empregado convence o rei a seguir a esposa durante seus passeios noturnos, a fim de surpreendê-la no local colhendo urtiga junto a aves de rapina. O enredo sugere que, na condição de monarca, a personagem será testemunha indispensável para que o processo de acusação da esposa como feitiçeira se instaure e o

juízo ocorra com mais rapidez. Há referências acerca do funcionamento de um tribunal da Inquisição funcionando no país indeterminado. A partir das ordens do rei, um grupo de juízes julga a feitiçeira, que recebe a pena máxima: “foi condenada a morrer numa grande fogueira.”

Assim como acontecia a procissão dos acusados de feitiçaria e de outros crimes heréticos pelas vias públicas, a caminho da fogueira preparada nas praças das cidades onde eram pronunciados os autos de fé durante a Inquisição, foi conservado o mesmo ritual em ambos os gêneros (conto e folheto). A princesa percorre numa carroça velha as ruas centrais da cidade imaginária, exposta ao repúdio da população que profere:

Fora, bruxa infame! Não vêem que está dizendo palavras mágicas! Vai fabricando algum feitiço horrível! Talvez, por parte do demônio, ela fuja antes de chegar à fogueira! O melhor é darmos cabo dela (Pimenta, 1995: 215).

Em acréscimo, o poeta descreve com detalhes os preparativos para a execução da vítima, com ênfase para a questão da queima inquisitorial como uma brincadeira, revelando o grau de impiedade com que a população acompanhava o triste acontecimento:

Fizeram em frente ao palácio  
Uma enorme fogueira  
Porem só botava fogo  
No dia da brincadeira  
Pra ser queimado vivo  
O corpo da feitiçeira (HPE, 29).

O repúdio da multidão revela, a exemplo da história, a desconfiança que as pessoas sentiam em relação aos acusados, já que temiam maldições proferidas por eles, em silêncio, nos seus últimos instantes de vida.

Desde a acusação de feitiçaria aos preparativos para a morte do acusado na fogueira, conto e folheto em análise conservam o drama vivido pelos perseguidos da Inquisição Católica, que alegava lutar contra os planos do diabo na terra. Só com a queima do corpo da vítima e as cinzas dispersas se extinguiria todo seu projeto maléfico (Guimarães, 2005: 120-124).

Para proporcionar uma atmosfera de conto de fada, Andersen criou um final feliz para o Auto de Fé em questão, um tipo de julgamento histórico praticado pela inquisição católica para castigar indivíduos considerados hereges. A bela princesa Elisa escapa ileso de seu quase martírio na fogueira. Enquanto seus irmãos, ainda em forma de cisnes, dão vigorosas bicadas no carrasco que a arrasta para o fogo, ela termina as vestes má-

gicas que os salva da maldição da madrasta/feiticeira, podendo explicar às autoridades inquisitoriais, inclusive o rei e seu marido, o motivo dos comportamentos estranhos que a levaram a ser acusada de feitiçaria. Mas, nem por isso Andersen deixou de se utilizar da poética do conto dito infantil para tratar de um tema polêmico como o da Inquisição, mesmo recorrendo à linguagem mágica da narrativa de encantamento.

No confronto entre ambos os gêneros (conto e folheto), transparece a criação do poeta João Martins de Athayde, que, via a possível mediação do conto impresso da coletânea *Contos da Carochinha*, recontou a saga da princesa Elisa. Narrativa que, en-

tre tantas, conquistou sua preferência, e na nova forma ganhou a simpatia do público popular. Os acréscimos demonstram a precisão com que ele leu o texto matriciador e nas brechas narrativas introduziu sua marca de artista (Pires Ferreira, 1993a: 36).

Por outro lado, a permanência de um conto de Andersen no Nordeste brasileiro num gênero em verso como o folheto de cordel demonstra a existência do grande texto oral de que nos falam Lotman e Jerusa Pires Ferreira, o qual se atualiza infinitamente. A criação do folheto representa uma das muitas possibilidades de adaptação desse repertório imemorial do conto popular em seu trânsito oral/impresso/oral. 

## Referências bibliográficas

---

- BETHENCOURT, Francisco. História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- BRAGANÇA, Maria. (trad.) Feitiçaria. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994. v. 30.
- GIRARD, René. Le sacrifice. In: La violence et le sacré. Paris: Bernard Grasset, 1972.
- GUIMARÃES, Rosângela M. Oliveira. "A princesa Elisa e seu julgamento como feiticeira". In: Revista USP, São Paulo, no. 65, p. 120-124, mar./mai 2005.
- LIMA, Francisco de Assis de Sousa. O conto popular e comunidade narrativa. São Paulo: FUNARTE/ INL, 1985.
- Literatura popular em verso. Catálogo. v. 1. Rio de Janeiro: MEC/ Fundação Casa Rui Barbosa/ FURNE, 1964.
- Literatura popular em verso. Estudos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- MATOS, Edilene. O Imaginário na literatura de cordel. Universidade Federal da Bahia: Edições Macunaima, s/d.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. Cavalaria em cordel: O passo das águas mortas. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993a.
- \_\_\_\_\_. Matrizes impressas da oralidade: conto russo em versão nordestina. Revista Internacional de Língua Portuguesa, Lisboa, n. 9, p. 57-61, jul. 1993b.
- \_\_\_\_\_. A Princesa que não ria. Revista Moara, n. 25, p. 119-125, abril/set. 1996c.
- PRÓPP, Vladímir. As raízes históricas do conto maravilhoso. Trad. Paulo Bezerra e Rosemary Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TURNER, Victor. O processo ritual. Tradução de Nancy de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

### Folheto de cordel

História da Princesa Eliza, Poeta João Martins de Athayde, Prop. José Bernardo da Silva, Juazeiro, 1977.

### Coletânea infantil

PIMENTEL, Figueiredo. Contos da Carochinha. 24. ed. Ilustrações de Julião Machado. Rio de Janeiro: Quaresma, 1956. [25. ed. Rio de Janeiro: Quaresma, 1958. Belo Horizonte: Vila Rica, 1995.]



## Do cordel para o teatro

*O Romance do Pavão Misterioso* é um dos mais famosos folhetos de cordel. Embora de autoria do paraibano José Camelo de Melo Resende, esse cordel foi impresso pela primeira vez com a assinatura de João Melchíades Ferreira da Silva, que teve acesso ao original e fez a sua versão. Desde então, muita polêmica se originou desse problema de autoria.

A criação de José Camelo mostra um vigor inesgotável. Ela já inspirou inúmeras versões no cordelismo e foi argumento de outras expressões artísticas, como é o caso da representação teatral feita pelo grupo Companhia do Vôo e registrada neste ensaio fotográfico de Debora 70. Essa companhia representa esse clássico do cordel em diversos palcos do país desde 2004.





**A PRO PUC**

Associação dos Professores da PUC-SP

Rua Bartira, 407 - Perdizes - CEP 05009-000  
São Paulo - SP