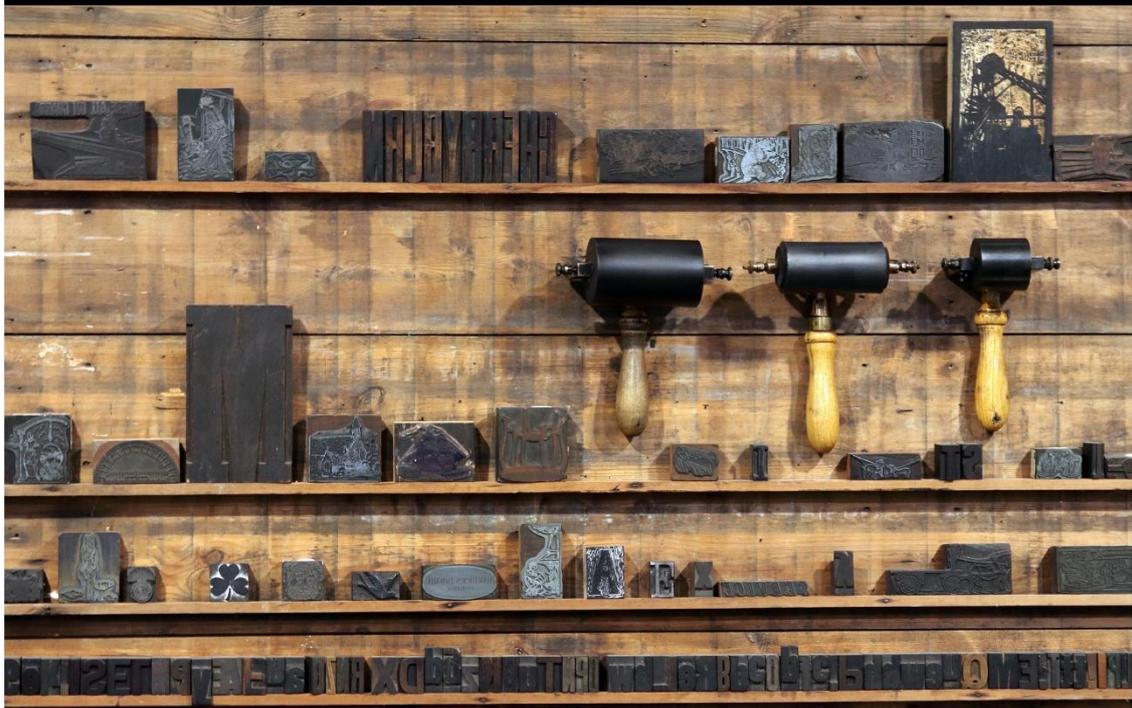


Revista Épicas

Ano 8
Número Especial 7
maio 2024
ISSN 2527-080X



CULTURA POPULAR,
CORDEL E XILOGRAVURA

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO: CULTURA POPULAR, CORDEL E XILOGRAVURA - Fabio Mario da Silva; CHAVES, Vania Pinheiro Chaves; Francisco Melo Ferreira – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7> - p. 3

Artigos

PODEROSAS DO SERTÃO – DO CORDEL À TELA DE CINEMA - Renata Soares Junqueira – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.0917> - p. 9

LAMPIÃO, VINGADOR DO POVO: UMA ANÁLISE DOS CORDÉIS SOBRE O CANGAÇO - Arusha Kelly Carvalho de Oliveira - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.1830> – p. 18

O LAMPIÃO HISTÓRICO NUMA NARRATIVA CORDELÍSTICA - José Ferreira Júnior – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.3144> – p. 31

DEAMBULAÇÕES GEOGRÁFICAS PELA LITERATURA DE CORDEL EM PORTUGAL - Francisco Melo Ferreira – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.4565> – p. 44

A DAMA DAS CAMÉLIAS EM VERSOS: DO DRAMA AO CORDEL - Salete Aparecida Franco Miyake – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.6682> – p. 66

RETRATOS EM PAPEL E MADEIRA: ANTONIO CONSELHEIRO NA XILOGRAVURA E NO CORDEL - Laura Muriel Costa – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.8395> - p. 83

ENTRE ENGANOS D’ALMA E DIDASCÁLIAS: BREVE ENSAIO CÊNICO PARA INÊS DE CASTRO - Edson Santos Silva – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.96100> – p. 96

ENTRE O DIABO DA IGREJA E O DIABO DO CORDEL: O DIABO PORTUGUÊS - Antonio Augusto Nery – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.101115> – p. 101

LITERATURA DE CORDEL E ENSINO: PROPOSTAS DE LEITURA - Maria do Socorro Pinheiro – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.116127> - p. 116

UM *SHOW MAN* CHAMADO SANTANINHA - Stélio Torquato Lima – DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.128142> - p. 128

ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES E A HISTÓRIA DO BRASIL NOS CORDÉIS DE JOTACÊ FREITAS - Vania Pinheiro Chaves DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.143157> – p. 143

O IMAGINÁRIO NO FOLHETO CAPIXABA: *O VAMPIRO LOBISOMEM DE JACARAÍPE*, DE CLÉRIO BORGES - Rodrigo dos Santos Dantas da Silva - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.158167> – p. 158

MARCAS E PROCEDIMENTOS DA POESIA POPULAR NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO - Fabiane Renata Borsato - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.168184> – p. 168

SÃO JOSÉ DO EGITO, UM ENCLAVE POÉTICO NO SERTÃO DO PAJEÚ - Maria do Socorro Pereira de Almeida - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.185206> – p. 185

SÃO JOSÉ DO EGITO: BERÇO DA POESIA POPULAR. BREVES NOTAS SOBRE A FESTA DE LOURO - Fabio Mario da Silva - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.207215> - p. 207

JÉSSICA CAITANO E CORDEL NO PAJEÚ: MULHERES RURAIS E “OUTRA” COLHEITA DO TRABALHO - Ariane da Mota Cavalcanti - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.216223> - p. 216

CARMEM PEDROSA: NAS VEREDAS DO SERTÃO, OUÇO OS VERSOS DE MULHER - Veronica Sobral Almeida Amaral e José Hélder Pinheiro Alves - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.224239> - p. 224

ANCESTRALIDADES - Ria Lemaire-Mertens - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.224239> - p. 224

Relato

ONDE A POESIA CABE - Isabelly Moreira - DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7> - p. 261



SILVA, Fabio Mario da; CHAVES, Vania Pinheiro; FERREIRA, Francisco Melo. Apresentação: cultura popular, cordel e xilogravura. **Revista Épicas**. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 3-7. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7>

APRESENTAÇÃO: CULTURA POPULAR, CORDEL E XILOGRAVURA

Fabio Mario da Silva (UFRPE)
Vania Pinheiro Chaves (CLEPUL)
Francisco Melo Ferreira (CLEPUL)

Os textos reunidos neste número da *Revista Épicas* constituem o dossiê *Cultura popular, Cordel e Xilogravura* e resultam, na sua maior parte, de comunicações apresentadas nas II^{as} Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura, que se realizaram em Serra Talhada e Triunfo, entre 22 e 25 de agosto de 2023.

A primeira edição destas Jornadas Internacionais decorreu em dezembro de 2021 em Portugal, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e em Querença (Loulé), na Fundação Manuel Viegas Guerreiro. Essa iniciativa constituiu uma homenagem a João David Pinto-Correia, especialista em Literatura Tradicional com grande interesse pela Literatura de Cordel e que foi o último Diretor do Centro de Tradições Populares Portuguesas (CTPP) “Prof. Manuel Viegas Guerreiro”. O CTPP passou a integrar, a partir de 2012, o Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Universidade de Lisboa (CLEPUL), de que é hoje a Linha de Investigação de Tradições Populares e Literatura Tradicional “Prof. Manuel Viegas Guerreiro”, que organizou as Jornadas em conjunto com a Linha de Investigação Brasil: Literatura, Memória e Diálogos com Portugal. O interesse destes grupos de investigação por este tema vinha de longe, tendo dado origem em 2003 a umas Jornadas com o título *Literatura de Cordel: voz e escrita populares* e a uma importante exposição sobre *Literatura de Cordel património Luso-Brasileiro*.

Logo no final das Jornadas de 2021, o Professor Fabio Mario Silva, membro da Comissão Organizadora, anunciou a intenção de realizar uma nova edição da iniciativa desta vez no Brasil, na

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), na Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UAST), onde leciona. Recolhendo uma série de apoios, as II^{as} Jornadas Internacionais decorreram em 2023 reunindo um número significativo de investigadores e participantes. O tema da xilogravura foi incluído na nossa proposta devido a sua forte ligação com o cordel nordestino, em especial no interior de Pernambuco, onde se encontra a principal referência de artista, J. Borges. Lembremo-nos de que a xilogravura tem origens que remontam à China, há mais de um milênio e meio, e de que serviu para ilustrar orações budistas, tendo passado para o Japão e para a Europa. Ao chegar, posteriormente, ao Brasil, a arte da xilogravura e suas diversas técnicas de gravurar serviram para ilustrar livros, jogos de cartas, panfletos, volantes de cordel e ajudaram também na criação da tipografia. A xilogravura passou por um declínio até ser retomada, no começo do século XX, pela arte considerada erudita, que se inspira nos traços da xilogravura, a exemplo de alguns desenhos de Lasar Segall. Mas é com o folheto de cordel, principalmente no nordeste brasileiro, que essa arte se desenvolveu, mais recentemente, com afinco, garantindo para essa região do Brasil a condição de talvez única continuadora “no século XXI da mais antiga forma de transmissão de saber da humanidade: a divulgação da informação pelo processo rítmico-mnemônico das palavras” (José Ramos Tinhorão. *Cultura Popular*. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 85).

Para além da importância das comunicações apresentadas, as Jornadas foram uma experiência inesquecível que permitiu a imersão no ambiente que faz com que o Cordel seja uma manifestação cultural do povo bem viva e dinâmica nesta região do Brasil. Foram múltiplas e ricas as atividades, entre elas a visita ao sítio Passagem das Pedras, onde nasceu Lampião, a Mostra de Literatura de Cordel, que incluiu “folhetos portugueses da coleção de Arnaldo Saraiva” e trabalhos resultantes de uma parceria entre a Université de Poitiers e a Universidade Federal de Sergipe, as apresentações de cordelistas, o espetáculo do grupo de dança de xaxado *Cabras de Lampião*, o lançamento de vários livros sobre Literatura de Cordel e a representação teatral, *A chegada de Lampião ao Inferno*, para além de uma visita guiada ao Museu do Cangaço. Em Triunfo houve a oportunidade de visitar o Museu do Careta e de assistir ao lançamento de um Cordel da *rapper* Jéssica Caetano.

Os textos que aqui se apresentam têm abordagens muito diferentes e originais do tema do Cordel e da Xilogravura. O artigo “Poderosas do Sertão – do Cordel à tela de cinema”, de Renata Junqueira, traz para primeiro plano o papel das mulheres nas narrativas dos sertões na literatura de cordel e no cinema brasileiro em que, muitas vezes, surgem como personagens secundárias. No caso do cinema, refere a importância do papel das mulheres nos filmes de Glauber Rocha. Analisa igualmente o papel de Maria Bonita, companheira de Lampião, em dois folhetos de Cordel e na curta-metragem de Benjamin Abrahão Botto, realizado em 1937, junto do grupo de cangaceiros de Lampião. A autora salienta o protagonismo de Maria Bonita no filme e nas narrativas de Cordel, que terá aberto o cangaço a outras mulheres. Também analisando uma figura central do cangaço, Arusha Kelly Carvalho de Oliveira, em “Lampião, vingador do povo: uma análise dos cordeis sobre o cangaço” mostra como a figura de Virgulino Ferreira da Silva (1888-1938), cognominado de “o rei do cangaço”, foi no mais das vezes heroicizado nos folhetos de cordeis brasileiros. Com essa constatação, feita a

partir da citação de trechos de cordéis sobre o tema, são apresentados e comentados aspectos sociais, históricos e culturais que ajudam a explicar a heroicização de Virgulino. Por fim, José Ferreira Júnior toma a figura de Lampião, através dos cordéis, procurando mostrar o cangaceiro como sujeito de uma temporalidade e atuante em uma específica espacialidade: os sertões nordestinos, num texto intitulado “O Lampião histórico numa narrativa cordelística”. A intenção do autor é revelar como em grande parte das narrativas lampiônicas prevalece a folclorização em detrimento da História.

Num registo diferente, Francisco Melo Ferreira, no artigo “Deambulações geográficas pela Literatura de Cordel em Portugal”, analisa a distribuição geográfica dos Livros de Cordel constantes em dois importantes catálogos portugueses e compara-a com a distribuição de impressão e de venda em Portugal no final do século XIX. Na senda da literatura produzida na Europa, Salette Aparecida Franco Miyake compara o romance *A Dama das Camélias* (1848) e sua adaptação para teatro (1852), ambos de autoria de Alexandre Dumas Filho, com a versão em cordel (2010), produzida por Evaristo Geraldo, apontando algumas características intertextuais para além das semelhanças.

No artigo “Retratos em papel e madeira: Antonio Conselheiro na xilogravura e no cordel”, Laura Muriel Costa, estuda a forma como Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos são representados em dois folhetos de cordel, quer em termos de análise textual, quer nas xilogravuras das capas. Utilizando ferramentas de análise semiótica, a autora conclui que, apesar das diferentes posições dos dois folhetos quanto à Guerra de Canudos e aos seus participantes, ambos consideram Antonio Conselheiro como a figura central dos acontecimentos.

Dois artigos estabelecem conexões entre tradições de Portugal e do Brasil que se entrecruzam na expressão do Cordel. Edson Santos Silva, da Universidade Estadual do Centro Oeste do Paraná, no artigo “Entre Enganos d’alma e Didascálias: breve ensaio cênico para Inês de Castro”, fixa o texto da notável apresentação que realizou no Teatro Guarany em Triunfo, no decorrer da 2ª Jornadas Internacionais, dando voz à lendária personagem Inês de Castro, “para a produção do jogo cênico no qual a cultura lusitana dialoga com a nordestina.” Para tal, baseia-se em três obras: [1]o livro de cordel *O caso de Pedro e Inês: Inês (quecivel) até o fim do mundo – ABC de literatura*, de Francisco Maciel Silveira, [2] alguns poemas de Natália Correia e [3] a canção *Assum Preto*, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Por sua vez, António Augusto Nery faz uma curiosa comparação entre personagens do Diabo no artigo “Entre o Diabo da Igreja e o Diabo Português: O Diabo do Cordel”. O autor estabelece um paralelo entre expressões de religiosidade popular portuguesa ainda vivas sobre a figura do Diabo, que se podem aproximar da sua representação no Cordel brasileiro, “que se opõem consideravelmente à forma como as instituições religiosas mais tradicionais difundiram e difundem a figura demoníaca”.

No artigo “Literatura de cordel e ensino: propostas de leitura”, Maria do Socorro Pinheiro apresenta propostas de leitura de cordéis de três poetas cearenses para análise e discussão em sala de aula, na perspectiva de “que a leitura de cordéis no ambiente escolar desperte no(a) leitor(a) o interesse pela cultura popular, pela oralidade, pela memória, e que haja respeito e valorização das tradições.” O texto utiliza

conceitos de autores como Bachelard (1988, 2001), Pinheiro (2012), e Zumthor (1997) para refletir em torno da leitura da literatura de cordel e do seu papel na aprendizagem. Por seu turno, Stélio Torquato Lima, no ensaio intitulado “Um show man chamado Santaninha”, apresenta informações sobre a vida e a obra do rabequista potiguar João Sant’Anna de Maria (1827-1883?), conhecido como Santaninha, revelando marcas da sua proteção poética, em que se destaca sua condição de “poeta-repórter”.

Vania Pinheiro Chaves, no artigo “Antônio Carlos Magalhães e a História do Brasil nos Cordéis de Jotacê Freitas”, estuda oito folhetos do cordelista Jotacê Freitas em que este analisa a atividade do político baiano Antônio Carlos Magalhães. A autora resume a biografia do cordelista baseada, entre outras fontes, numa entrevista que lhe fez. Ao longo da análise dos folhetos, vai fazendo um paralelo entre os vários episódios da atividade do político referido enquadrando-os na História do Brasil. A autora conclui “que Jotacê Freitas faz parte do grupo de poetas que atualizou a literatura de cordel e abandonou a visão de mundo conservadora, a ideologia reacionária, dos cordelistas e cantadores nordestinos do passado.” Já Rodrigo dos Santos Dantas da Silva nos apresenta um cordel capixaba intitulado “O vampiro lobisomem de Jacaraípe” (2005), de Clério Borges, poeta e trovador, cordel analisado a partir da ótica dos estudos que envolvem a Teoria do Imaginário, de Duran.

A influência do Cordel faz-se sentir para além da sua forma específica de expressão poética. É o que aborda o texto “Marcas e procedimentos da Poesia Popular na Obra de João Cabral de Melo Neto”, da autoria de Fabiane Renata Borsato. A obra do poeta é observada do ponto de vista “da análise de traços, formas e procedimentos” da poesia popular que estão presentes na sua poesia. A autora descreve e comenta aspectos de poemas de João Cabral em que identifica processos da poesia popular. Um conceito referido é o de *antilirismo*, salientando a autora “o empenho do poeta na criação de um projeto de poesia que possua ancoragem na realidade social e adesão à poesia em que o poeta não aparece na obra, evitando falar de si e de sua individualidade para dar lugar a mitos, lendas, à linguagem e às necessidades da comunidade com que se identifica”, como acontece na poesia popular.

Presente na obra de cordelistas e de poetas “eruditos”, a Literatura de Cordel pode ainda impregnar a vida quotidiana de uma cidade, como é descrito no artigo intitulado “São José do Egito, um Enclave Poético no Sertão do Pajeú”, de Maria do Socorro Almeida. Nas palavras da autora, em São José do Egito “toda população vive em consonância com a essência poética, a começar pelas escolas, cujo currículo valoriza o cotidiano sertanejo através da poesia popular, uma maneira de reconhecer e dar motricidade à cultura que está em todos os cantos do município.” O artigo descreve a região do Sertão do Pajeú, as raízes poéticas desse “berço” da poesia, apresentando diversos exemplos da arte dos seus poetas, chegando até às novas gerações e incluindo vozes femininas. A autora reconhece a dificuldade do trabalho, “falar da poesia no Sertão do Pajeú não é uma tarefa fácil uma vez que a poesia pulula em todos os espaços e famílias compostas, em sua maioria, de poetas”, que, mesmo não sendo exaustivo, traça um retrato que desperta a curiosidade para conhecer melhor a cidade e a sua poesia. Seguindo o caminho da cidade poética do Pajeú, Fabio Mario da Silva em “São José do Egito, berço da poesia popular. Breves notas sobre a Festa de Louro” fala-nos como a cidade

virou mote para os seus poetas e suas poetisas e da importância da Festa de Louro para a manutenção e projeção da poesia popular no cenário cultural sertanejo e brasileiro. Ariane da Mota Cavalcanti se debruça sobre um folheto da multifacetada artista triunfense Jessica Caitano, refletindo sobre a condição feminina da mulher sertaneja, repensa o seu lugar a partir de um trabalho doméstico não remunerado e subalternizado na conjuntura geográfica do Sertão do Pajeú, no artigo intitulado “Jéssica Caitano e o cordel no Pajeú: mulheres rurais e ‘outra’ colheira do trabalho”. Completando o ciclo de textos sobre poetas e poetisas do Pajeú, Veronica Sobral Almeida Amaral e José Hélder Pinheiro Alves analisam a obra *Vitória Régia*, única publicação da poetisa pernambucana Carmem Pedrosa, revelando as temáticas e os procedimentos predominantes adotados pela autora, na construção dos poemas, num resgate importante dessa poetisa desconhecida pelo público.

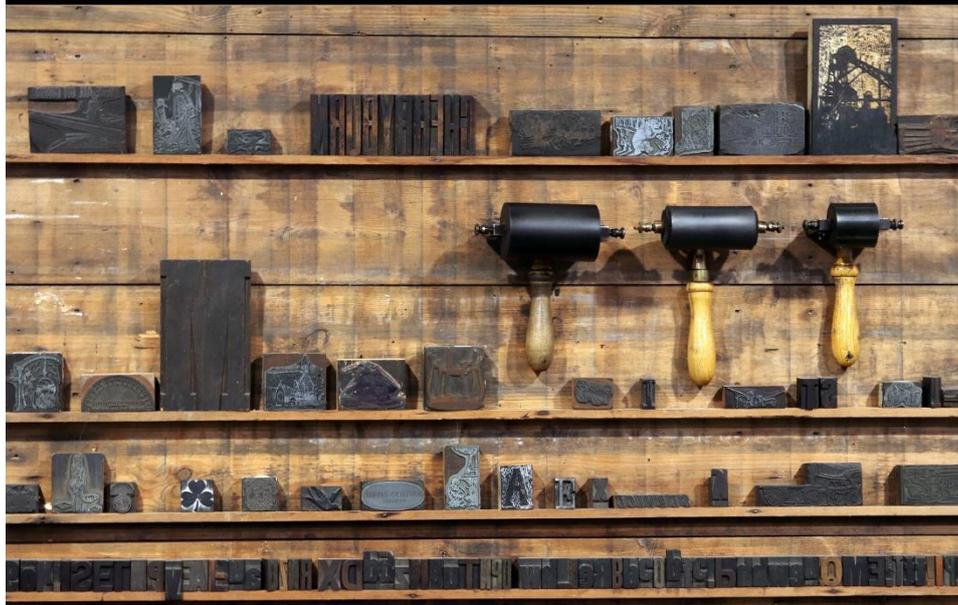
O dossiê encerra com um artigo de uma grande especialista na literatura de cordel, Ria Lemaire-Mertens, que, em “Ancestralidades”, questiona a maneira como a academia vê o folheto de cordel e propõe uma nova abordagem. A estudiosa denuncia o preconceito ideológico da superioridade ocidental eurocêntrica, cujo fracasso e violência hoje em dia se manifestam em todos os níveis do mundo globalizado e que serviu “no passado, para propagar uma visão do folheto de cordel nordestino como sendo o produto arcaico e em vias de extinção da alma pura, primitiva, espontânea da Nação brasileira, uma *literatura popular – pré ou para-literatura – de poetas incultos e analfabetos*”.

Na sessão Relato de Pesquisa, a poetisa, ativista cultural e integrante do grupo musical “As Severinas”, Isabelly Moreira, fala sobre o seu projeto “Oficina: A Voz da Poesia” desenvolvido em escolas, presídios femininos e com mulheres do campo no sertão do Pajeú.

Esperamos com este dossiê deixar um testemunho da riqueza das II^{as} Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura. Como afirmava Manuel Viegas Guerreiro, na sua obra *Novos Contos Macondes*, referindo-se ao contador de histórias maconde mestre Alicududa: “Do prazer de o ouvir não pode o leitor gozar, mas leia o que vem adiante, que não perderá talvez todo o seu tempo.” (*Novos contos Macondes*. Lisboa: Junta de Investigação Científicas do Ultramar, 1974, p. 12).

Revista Épicas

Ano 8
Número Especial 7
maio 2024
ISSN 2527-080X



CULTURA POPULAR,
CORDEL E XILOGRAVURA

ARTIGOS



JUNQUEIRA, Renata Soares. Poderosas do sertão – do cordel à tela de cinema. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 9-17. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.0917>

PODEROSAS DO SERTÃO – DO CORDEL À TELA DE CINEMA

POWERFUL WOMEN FROM THE BACKLANDS – FROM THE CORDEL TO THE CINEMA SCREEN

Renata Soares Junqueira¹
Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara
CNPq

RESUMO: Ainda que muito parcial e modestamente, esta comunicação pretende resgatar, da sombra dos cabras-macho, algumas das personagens femininas, fortes e valentes protagonistas não só no amor, mas também nas guerras de narrativas dos sertões brasileiros que marcam tanto a nossa literatura de cordel quanto alguns dos mais decantados filmes do moderno cinema nacional. Focaremos especialmente na elaboração do retrato de Maria Bonita na literatura de cordel e no cinema.

Palavras-chave: Maria Bonita; Cordel; cinema.

ABSTRACT: Even if very partially and modestly, this communication aims to rescue from the shadow of the male goats some of the female characters, strong and brave protagonists of love and narrative wars from the Brazilian backlands that mark both our cordel literature and some one of the most celebrated films in modern national cinema. We will focus especially on the elaboration of the portrait of Maria Bonita in cordel literature and cinema.

Keywords: Maria Bonita; cordel; cinema.

Introdução

¹ Professora Titular (UNESP, agosto de 2018), renata.s.junqueira@unesp.br, líder do Grupo de Pesquisas em Dramaturgia, Cinema, Literatura e outras Artes (GPDC-LoA).

A justiça que se deve às mulheres como potenciais transformadoras do mundo em que vivemos foi desde logo intuída por um dos maiores defensores e cultores do Cinema Novo brasileiro. Glauber Rocha, com efeito, assinalou nos seus filmes a importância do papel social e político das mulheres na luta por uma sociedade mais igualitária e pacífica. No seu primeiro filme sertanejo, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), são as mulheres, Rosa e Dadá (Yoná Magalhães e Sônia dos Humildes), que se empenham em chamar à razão os seus companheiros – Manoel (Geraldo Del Rey) e Corisco (Othon Bastos), respectivamente – quando o fanatismo religioso e a guerra sem perspectiva de sucesso lhes turvam a visão. Apesar disso, quando, no desfecho da narrativa, o casal de protagonistas se põe em disparada pelo sertão para escapar dos tiros do matador de cangaceiros – Antônio das Mortes –, Rosa tropeça, cai e é abandonada por Manoel, que continua sozinho a sua trajetória de fuga, sem olhar para trás.

O cineasta proporia um maior equilíbrio na sua segunda ficção sertaneja, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, em cujo desfecho o homem e a mulher juntos – Antão (Mário Gusmão) e Dona Santa (Rosa Maria Penna) – vão, montados em seu cavalo branco à maneira de São Jorge, ferir mortalmente o opressor dos pobres, Coronel Horácio (Jofre Soares).² É pena que, como ensaísta, Glauber não se tenha preocupado em reparar o apagamento do trabalho das mulheres, suas contemporâneas, que foram também diretoras de cinema, atrizes, roteiristas etc.

Mas falemos de literatura de cordel, que é o que a ocasião requer – se bem que falar do cinema de Glauber Rocha é também falar dessa literatura popular, potente fonte de inspiração dos seus incontornáveis filmes sertanejos, cujos narradores, adeptos dos versos curtos e da rima fácil que se cantam ao som de viola, são a transposição cinematográfica dos cordelistas.

Ao longo da pesquisa em que me ocupei quando buscava textos para comentar, em agosto de 2023, nas Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura (II) da UFRPE, em Serra Talhada, nenhum cordel encontrei de autoria feminina, senão na mais recente contemporaneidade. É o caso da cearense Jarid Arraes, que em 2021 deu à estampa uma coletânea de 15 cordéis protagonizados por *Heroínas negras brasileiras* como Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Tereza de Benguela e outras. Nas antologias, em geral, só se encontram autores homens, como na do também cordelista Marco Haurélio, publicada em 2021.

Decidi então lançar o meu olhar para a figura quase lendária de Maria Gomes de Oliveira, chamada Maria de Déa ou, como depois ficou conhecida na história do cangaço e do cordel brasileiros, Maria Bonita. Aproveitei, da tradição do cordel brasileiro dedicado ao cangaço, dois folhetos que recontam a trajetória biográfica da heroína: o *ABC de Maria Bonita, Lampião e seus Cangaceiros* (1976), de autoria do alagoano

² Outro exemplo de homem e mulher que trilham juntos a mesma estrada, unidos contra a estagnação e o reacionarismo de uma comunidade católica explorada por um comerciante oportunista, está no inaugural longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade, *O padre e a moça* (1965). Interpretada por Helena Ignez, a protagonista Mariana mostra um riso enigmático, à Mona Lisa, quando a câmara a capta trilhando a estrada de terra ao lado do padre (Paulo José), com ar de quem sabe perfeitamente onde quer chegar.

Rodolfo Coelho Cavalcante, e *Maria Bonita, a mulher cangaço*, do baiano Antônio Teodoro dos Santos (1986).



1. Capa do cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante

Desenvolvimento

O primeiro, mais conciso, retrata Maria Bonita em 25 estrofes de 7 versos, das quais cada verso inicial começa com uma das letras da sequência alfabética de A a Z. A primeira estrofe, norteadada pela letra A, lança logo um esboço sintético do retrato que apresenta a heroína como amante de Lampião, primeiramente casada com um sapateiro a quem abandona para acompanhar Virgulino nas suas andanças pelo Nordeste brasileiro. Vai-se então configurando, nas estrofes seguintes, uma figura de mulher polivalente, notável como guerreira, mas também como cozinheira; tão hábil no manuseio do rifle quanto no da panela. A sugestão é a de uma adaptação, moldada pelos estereótipos do feminino, dos retratos dos poetas-soldados do Portugal quinhentista (como Camões), que tinham numa mão a espada e na outra a pena. Maria Bonita, com efeito, levanta numa mão o rifle e na outra a panela. Não leva a pena porque não consta que escrevesse, embora isso não seja improvável se lembrarmos do documentário *Lampião, o rei do cangaço*, realizado nos anos de 1936 e 1937 pelo fotógrafo libanês-brasileiro Benjamin Abrahão Botto. Na película, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, aparece diante de uma folha de papel, com caneta na mão e servindo-se do tinteiro que

Maria lhe oferece. Aliás, chamam atenção, no filme do fotógrafo, diversos recursos materiais e técnicos dos quais os cangaceiros faziam uso, além dos rifles e peixeiras. O rei do cangaço e os seus comparsas ostentam jornais, livros e até uma máquina de costura manuseada por Virgulino. Maria Bonita enfeita-se, sorri e faz *poses* diante da câmera, compondo, ao lado do companheiro, a linha de frente de batalha nos arremedos de luta que o grupo ensaia para que o fotógrafo filme. Em alguns planos, cangaceiros e fotógrafo aparecem comendo e bebendo água de cantil.

O folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante (1976) salienta, a par do espírito bélico, os dotes culinários de Maria Bonita, a sua disposição à maternidade e os folguedos da vida no cangaço:

C

Cosinhava, muitas vezes,
Com o seu rifle na mão.
De manhãzinha o café
Fazia p'ra Lampião
[...]
(p. 1)

F

Fazia doces gostosos
Quando havia aniversário
[...]
(p. 2)

L

Levava ela um bernal
De utensílios de cozinha
E quando a cangaceirada
Descansava após da rinha
Ela e outras companheiras
Faziam grandes fogueiras
Para aprontarem galinha.
(p. 4)

Q

Quando Maria Bonita
Dava luz a uma criancinha
Virgulino lhe tratava
Como se fosse uma rainha.
Passava um mês descansando,
Sua sanfona tocando
Comendo queijo e galinha.
(p. 6)

No seu desfecho, a narrativa faz sucinta menção à traição de um coiteiro, à emboscada em Sergipe, ao assassinato e à degolação dos cangaceiros, sublinhando a prorrogação da truculência contra o grupo de Lampião na aberração que foi a manutenção das cabeças degoladas no Instituto Nina Rodrigues, em Salvador, durante mais de três décadas, para estudos coordenados pelo médico legista lombrosiano Estácio de Lima. A morte de Maria Bonita, nessas circunstâncias, é dignificada pelo cordelista:

U

Um soldado penetrou
Naquela gruta esquisita
E enfrentou peito a peito
Toda aquela comandita.
Só tomou maior dureza
Na bravura e na destreza
Frente à Maria Bonita!
(p. 7)

Já o folheto de Antônio Teodoro dos Santos (1986), reelaborado e ampliado por Manoel D’Almeida Filho,³ recorre a uma introdução laudatória, de aclamação às mulheres que, em “todas as épocas” (p. 3), tiveram o seu “valor histórico / Nas armas e nas ciências / Com muito saber teórico” (idem). Aí aproxima Maria Bonita, a “misse das cangaceiras” (p. 4), de outras mulheres guerreiras como Joana D’Arc e, no Brasil, Anita Garibaldi, Ana Néri e Maria Quitéria, para então, no desenrolar da narrativa, traçar com mais detalhes as linhas precípua da biografia da “mulher cangaço”. Sendo embora mais farto em detalhes biográficos, este folheto não faz referência à degolação nem à exposição terrorista das cabeças degoladas.⁴ Apenas sugere o ódio das tropas volantes, especialmente por Maria Bonita, nos seus dois últimos versos: “Recebeu na sua morte / Os horrores do cangaço” (p. 32).

É neste último folheto que a heroína ganha traços bem vinculados de mulher revolucionária, contestadora dos estereótipos do feminino que o patriarcado impõe às mulheres. Já antes de conhecer Lampião, na decepção com a postura do primeiro marido, sapateiro de profissão, Maria levanta uma voz que lembra muito a de outras que se alevantaram desde a mais longínqua tradição cordelista. Vejam se isto não lembra a Inês Pereira, da farsa de Gil Vicente:

Não casei para viver
E uma casa trancada
Sem nenhuma liberdade
Como uma sentenciada;
Se soubesse que seria,
Então não era Maria
Que queria ser casada.
(p. 14)

É claro que Maria Bonita vai muito mais longe que Inês Pereira. Esta casou-se pela segunda vez com um proprietário rural bonacheirão, Pêro Marques, que lhe fazia todas as vontades. A heroína brasileira atreveu-se mais:

Nesse tempo apareciam
Pelo sertão nordestino

³ A questão da autoria na literatura de cordel parece remeter à época medieval, quando os manuscritos eram copiados, recopiados e, com frequência, alterados pelos copistas.

⁴ Prática herdada dos nossos colonizadores, que debelavam as conjurações com a exposição, nas ruas, de corpos mutilados.

As notícias pavorosas
Do grupo de Virgulino –
Protetor dos oprimidos –
Que comandava os bandidos,
Cada qual mais assassino.
(p. 15)

Nota-se, nos dois folhetos, um empenho dos cordelistas em justificar o cangaço como demanda de justiça social. No de Coelho Cavalcante há, no desfecho, a indignação com a truculência do extermínio:

X

Xingada foi a VOLANTE
Por inúmeros jornais
Em degolar as cabeças
Como fazem os chacais
E ainda mais por cima
Guardar Estácio de Lima
Uns 30 anos ou mais!

Y

Yolanda Alves Prado
Uma jovem do sertão
Protestou desta maneira:
– Não existe explicação
E nem lógica tão pouco
Deste Cientista louco
Ao crâneo de Lampião.
(CAVALCANTE, 1976, p. 8)

No de Teodoro dos Santos, a ligação de Virgulino ao cangaço explica-se como desejo de vingança legitimado pelo de justiça social:

Virgulino era um rapaz
Que andava de feira em feira
Vendendo selas e arreios
Em toda a zona vaqueira,
Com os irmãos trabalhando,
Sempre o sustento arranjando
Para a família Ferreira.

Porém sem entender como
A desgraça aconteceu,
Seu pai foi assassinado,
Sua mãe também sofreu
Do coração atacada,
Com o marido abraçada,
Nos braços dele morreu.

Virgulino e seus irmãos
Quando da feira chegaram,
Em uma poça de sangue
Os pais mortos encontraram;
Sem haver outra esperança,

Em procura da vingança
Logo o cangaço abraçaram.
(SANTOS, 1986, p. 16)

Pelas notícias que tenho
Esse homem é Virgulino
Ferreira, um injustiçado
Pelo inspetor Saturnino
Que lhe assassinou os pais,
Um dos crimes principais
Que torceu o seu destino.
(ibid., p. 18)

Quando Déa, a mãe da heroína, vai a Lampião, a pedido da filha, para lha oferecer como companheira, trata de encarecer os dotes da moça:

Sei que nas suas andanças
O senhor muito precisa
De uma mulher ao seu lado
Que saiba bem onde pisa
E prepare as refeições,
Costure e pregue botões
Em blusão, calça e camisa.
(ibid., p. 23)

É provável que, mais que os dotes de cozinheira e costureira, a beleza e a personalidade forte de Maria tenham encantado o rei do cangaço – a quem, aliás, biógrafos e historiadores têm apontado como exímio costureiro. Não por acaso é ele que aparece, no filme de Benjamin Abrahão, operando a máquina de costura (cf. BOTTO, 1937, restauração de 2007, 3´14’’).

Considerações finais

Maria Bonita, como nos mostram a literatura de cordel e o curta-metragem que ora comentamos, era tida por Lampião e pelos demais cangaceiros como uma liderança respeitável, que abriu o cangaço para a entrada de outras mulheres:

Depois que ela entrou no grupo,
Outras mulheres souberam
Da façanha de Maria –
Do mesmo jeito quiseram
Conviver com os bandidos,
Em busca dos seus queridos
Mais cangaceiras vieram.
(SANTOS, 1986, p. 27)

É ela a estrela do filme, embora outras mulheres ali estejam também. A sua posição de centralidade nos vários planos em que aparece, a sua presença constante ao lado do líder, os enquadramentos que a destacam, os persistentes movimentos de *zoom in* fechando o foco da câmera em *close-up* sobre o seu rosto – tudo isso, que podemos conferir no documentário de Benjamin Abrahão, não deixa dúvidas sobre o seu protagonismo no cangaço brasileiro. Deixo, pois, para concluir, uma pergunta: quem teriam sido, na vida real e na ficção, Lampião sem Maria Bonita, Corisco sem Dadá, Manoel sem Rosa etc.?



2. O fotógrafo libanês-brasileiro Benjamin Abrahão Botto apertando a mão de Lampião.⁵

⁵ Fonte: BOTTO, Benjamin Abrahão (dir.). *Lampião (o Rei do Cangaço)*. Brasil, 1937, p&b, 14':14". Disponível na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fBR9wPp5gt8>. Consultado em 06/01/2024.



3. Lampião, Maria Bonita e grupo de cangaceiros.⁶

Referências bibliográficas

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **ABC de Maria Bonita, Lampião e seus cangaceiros.**

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **Maria Bonita, a mulher cangaço.**

Referências filmográficas

BOTTO, Benjamin Abrahão (dir.). **Lampião (o Rei do Cangaço).** Brasil, 1937, p&b, 14':15".

ROCHA, Glauber (dir.). **Deus e o diabo na terra do sol.** Brasil, 1964, 35mm, p&b, 125'.

ROCHA, Glauber (dir.). **O dragão da maldade contra o santo guerreiro.** Brasil, 1968, 35mm, cor, 95'.

⁶ Fonte: BOTTO, Benjamin Abrahão (dir.). *Lampião (o Rei do Cangaço)*. Brasil, 1937, p&b, 14':14". Disponível na plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fBR9wPp5gt8>. Consultado em 06/01/2024.



OLIVEIRA, Arusha Kelly Carvalho de. Lampião, vingador do povo: uma análise dos cordéis sobre o cangaço. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 18-30. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.1830>

LAMPIÃO, VINGADOR DO POVO: UMA ANÁLISE DOS CORDÉIS SOBRE O CANGAÇO

LAMPIÃO, AVENGER OF THE PEOPLE: AN ANALYSIS OF THE CORDÉIS ABOUT CANGAÇO

Arusha Kelly Carvalho de Oliveira⁷
Universidade Federal do Ceará – UFC

RESUMO: Este trabalho mostra como a figura de Virgulino Ferreira da Silva (1888-1938), cognominado de “o rei do cangaço”, foi no mais das vezes heroicizado nos folhetos de cordéis brasileiros. Com essa constatação, feita a partir da exposição de trechos de cordéis sobre o tema, são apresentados e comentados aspectos sociais, históricos e culturais que ajudam a explicar a heroicização do esposo de Maria Bonita (1911-1938). Dois construtos teóricos foram particularmente importantes para o desenvolvimento dos nossos argumentos: os conceitos de “bandido social”, desenvolvido pelo historiador britânico Eric HOBBSAWN, e o de “revanchismo poético”, trabalhado pela pesquisadora francesa Martine KUNZ. Além dos dois teóricos, cabe ainda dar destaque à relevância que tiveram para esta pesquisa Gustavo BARROSO (2012), Teoberto LANDIM (2005), Humberto MESQUITA (2021), Vera Figueiredo ROCHA (2015) e Francisco Jackson Martins VIEIRA (2012).

Palavras-chaves: Cangaço. Lampião. Cordel. Banditismo Social. Revanchismo Poético.

ABSTRACT: This work shows how the figure of Virgulino Ferreira da Silva (1888-1938), known as “the king of cangaço”, was most often heroicized in Brazilian cordel pamphlets. Based on this observation, made through the exhibition of excerpts from strings on the topic, social, historical and cultural aspects are presented and commented on that help explain this heroicization of Maria Bonita's (1911-1938) husband. To reach this aim, two theoretical constructs were particularly important for the development of our arguments: the concepts of “social bandit”, developed by the British historian Eric HOBBSAWN, and of “poetic revanchism”, developed by the French researcher Martine KUNZ. In addition to the two theorists, it is also worth highlighting the relevance that had for this research the names of Gustavo BARROSO (2012), Teoberto LANDIM (2005), Humberto MESQUITA (2021), Vera Figueiredo ROCHA (2015) and Francisco Jackson Martins VIEIRA (2012).

Keywords: Cangaço. Lampião. Cordel. Social Banditry. Poetic Revanchism.

⁷ Mestra em Ciências da Educação pela Absoulute Chistian University (Orlando-FLO, EUA). Monitora do Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana – GECAV, na Universidade Federal do Ceará – UFC. Autora do livro *Cordel em sala de aula* (2023).

Introdução

O cangaço é um tema intrinsecamente ligado à história e à cultura do Nordeste do Brasil. Trata-se de um fenômeno social e histórico que envolveu grupos de bandoleiros armados que, entre 1860 e 1940, percorreram a região em busca de justiça, vingança e sobrevivência. Esses bandoleiros, foram liderados por figuras icônicas, como Jesuíno Brilhante, Antônio Silvino, Corisco e, principalmente, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Cabe lembrar que, em meados do século XIX, no Nordeste, existiam dois grupos principais de bandidos armados e organizados: os jagunços, mercenários que trabalhavam para quem pagava seu preço, geralmente latifundiários que queriam proteger ou expandir seus limites territoriais; e os cangaceiros, "bandidos sociais", que contavam com algum nível de apoio da população mais pobre. Nesse processo,

O cangaço torna-se, assim, elemento de resistência, ainda que marcada pela ausência de reflexão mais profunda e refinada da parte dos que a ele aderem ou manifestam simpatia: nega-se a partir de um sentimento difuso de injustiça, de descaso, de falta de perspectivas, ou mesmo de indistinção, de incapacidade em reconhecer quem é verdadeiramente o mocinho ou o vilão em uma situação em que o terror e a opressão constituem os únicos meios de administração dos conflitos, seja da parte dos poderes legalmente constituídos, seja por parte dos que se põe à margem da lei. (CARDOSO, 2011, p. 2)

As décadas de 1920 e 1930 viram o auge da atividade cangaceira, com os bandos mais proeminentes chegando a cerca de uma centena de bandidos. Estes muitas vezes se comportavam bem com os setores mais pobres da sociedade, realizando atos de caridade, comprando mercadorias por preços mais altos do que o normal de pequenos lojistas e dando festas gratuitas ("bailes"). Já em relação aos ricos, o caso era bem diferente, pois costumavam ser roubados, visados por contribuições monetárias forçadas (extorsão) e, muitas vezes, foram sequestrados, mantidos como reféns e até mesmo assassinados pelos cangaceiros.

Para preservação histórica, o cangaço é uma parte importante da história brasileira, especialmente da região Nordeste. Ao abordar esse tema no cordel, os poetas populares ajudam a preservar as memórias e os eventos associados a esse período, evitando que se percam ao longo do tempo.

A identidade nacional surge quando um escritor elabora um tema ligado à realidade de seu país. O cangaço seria então uma das representações da imagem do Nordeste.

[...]

O cangaço, por exemplo, despertou interesse, pois nele se encontrava uma alternativa para elaborar uma referência regional, por meio dos tipos humanos que se insinuavam no imaginário popular (ROCHA, 2015, p. 44).

Como identidade cultural torna-se parte integrante do Nordeste. Ao abordar esse tema no cordel, os poetas estão contribuindo para a manutenção e fortalecimento dessa identidade, ajudando as gerações mais jovens a entenderem suas raízes culturais.

O cangaço recebeu ampla cobertura na imprensa local e foi amplamente retratado nas artes plásticas, na literatura e no cinema, perdurando como um dos assuntos mais marcantes e polêmicos da história brasileira e cultural. No caso específico do cordel, de tão representado pelos poetas populares, o tema acabou se transformando em um dos ciclos temáticos que ganharam autonomia. E tantos foram os cordéis sobre o tema que Lampião acabou se tornando um dos personagens mais recorrentes dos folhetos, dividindo espaço com o Padre Cícero, com o Diabo e com os “amarelinhos” (João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Malasartes e etc.).

Ao abordar o cangaço, nessa forma literária, os poetas podem despertar empatia, simpatia e reflexão sobre as histórias das pessoas envolvidas no cangaço. Assim, com Arte e Expressão, os poetas populares têm a capacidade de transformar eventos históricos em obras de arte poética. A linguagem e as imagens evocativas do cordel permitem que os poetas expressem o impacto emocional e cultural do cangaço de maneira única.

Em resumo, a importância do poeta popular falar sobre o cangaço no cordel reside na preservação da história, na promoção da identidade cultural, na educação, na conscientização e na criação de uma conexão emocional entre o passado e o presente do Nordeste brasileiro. Nesse processo, “Transmitidas pelos cantadores, as vidas dos bandidos das caatingas fazem o povo do Nordeste palpitar de entusiasmo cem anos mais tarde. O sertão jamais esquece os seus cangaceiros célebres” (BARROSO, 2012, p. 47).

O povo nordestino tem uma tradição rica de leitura e apreciação de cordel sobre o cangaço. Os cordéis sobre o cangaço são poesias que contam histórias sobre as aventuras, lutas e personagens famosos como Lampião, Maria Bonita e outros cangaceiros notórios. Esses cordéis retratam tanto os aspectos heroicos, quanto os violentos desse período, celebrando a coragem dos cangaceiros, ou denunciando as injustiças e os conflitos sociais que levaram ao surgimento do cangaço. Ademais, os cordéis sobre o cangaço também podem ser encontrados em apresentações orais, onde os narradores, conhecidos como “cantadores”, recitam as histórias em versos rimados, muitas vezes acompanhados de música. Essa tradição oral e escrita contribui para a preservação da memória do cangaço e da cultura nordestina de maneira geral.

Para Robério Santos,

O Cangaço, a falta de água, o descaso político, o analfabetismo e outros tipos decadentes fatores, sempre maltrataram o sertanejo e foram matéria-prima para obras memoráveis e eternizadas pelos gigantes imortais de nossa literatura regional, ou melhor dizendo, universal (SANTOS, 2023, p. 11).

É nesse contexto que, como será mostrado na primeira seção do desenvolvimento desta pesquisa, Lampião foi representado no cordel principalmente como um herói, tendo tomado para si o papel de paladino do povo, de vingador das camadas menos favorecidas economicamente, punindo aqueles que representavam tradicionalmente como opressores da população, como fazendeiros, políticos, maus patrões,

policiais truculentos, etc. Para comprovarmos isso, traremos trechos de cordéis sobre o tema que reforçam a heroização de Lampião.

Ato contínuo, na segunda e última seção do desenvolvimento deste trabalho, elencamos e comentamos fatores que ajudam a explicar a opção dos poetas populares em heroizar Lampião, minimizando seus atos truculentos e exaltando suas generosidades para com o povo.

Para a consecução desses objetivos, dois construtos teóricos foram particularmente importantes para o desenvolvimento dos nossos argumentos: o conceito de “bandido social”, desenvolvido pelo historiador britânico Eric HOBBSBAWN, e o de “revanchismo poético”, trabalhado pela pesquisadora francesa Martine KUNZ.

Além dos dois teóricos, cabe ainda dar destaque à relevância que tiveram para esta pesquisa os nomes de Gustavo BARROSO (2012), Teoberto LANDIM (2005), Humberto MESQUITA (2021), Vera Figueiredo ROCHA (2015) e Francisco Jackson Martins VIEIRA (2012).

A heroização de Lampião no cordel brasileiro

A condição controversa da figura dos cangaceiros, em especial a de Lampião, é reforçada na literatura de cordel, quando a analisamos em um plano amplo, diacrônico. O que se observa em geral é inscrição dos cangaceiros nos extremos, ou seja, como heróis ou como bandidos. Emblemática disso é a oposição entre os lugares onde José Pacheco da Rocha e Rodolfo Coelho Cavalcante localizam a alma de Lampião, como deixam claro os títulos dos cordéis *A chegada de Lampião no Inferno* (s.d.), de José Pacheco da Rocha, e *A chegada de Lampião no Céu* (1959), de Rodolfo Cavalcante.

Entre os poetas populares que deixam claro sua oposição à figura de Lampião, alguns assim se posicionam devido a questões pessoais. É este o caso de Raimundo Santa Helena, cujo pai foi morto por cangaceiros do bando de Virgulino Ferreira, como ele declara no cordel *Lampião e o sangue do meu pai*:

Os cabras de Lampião
Chegaram em Santa Helena,
O ex-Canto do Feijão,
Papai (com mamãe) gestante
Foi cercado num instante.
Mocinha caiu na tara...
Jogaram minha mãe no chão
E cuspiram em sua cara...

Pai, sozinho, foi dizendo:
“Deus do Céu, que estais me vendo,
Jamais atirei primeiro!
Lutarei até vencer
Lampião, que mata e esfola!
Eu só salvo e dou esmola...
Deus, olhai vosso guerreiro!”
Deus deixou papai morrer.
(SANTA HELENA, s.d., p. 6)

O poeta, entre outros textos, mostra em *CPI do cordel no país das mamatas* toda a sua aversão a Lampião, ao criticar o desejo do Presidente da Câmara Federal à época de erigir uma estátua na terra natal do rei do cangaço:

Inocência, Presidente
Da Câmara Federal,
Quer ter em Serra Talhada
Um gigante pedestal
Pra Lampião (Virgulino),
Um estuprador cretino,
Inimigo desleal. (SANTA HELENA, s.d., p. 14)

Embora menos incisivo em suas críticas, João Martins de Athayde, no cordel *Lampião em Vila Bela*, também acentua o caráter sanguinário de Lampião:

É um tormento horroroso
Essa tal situação
Da gente não poder mais
Viajar pelo sertão
Para encontrar no caminho
Indo cair direitinho
Nas unhas de Lampião.
(...)
Pedro diz: ele fez isso.
Paulo conta: ele matou.
Já outra chega espalhando
Que Lampião assaltou
Em uma propriedade
Sem a menor piedade
Deu surra e assassinou. (ATHAYDE, 1946, p. 1)

Outro poeta de referência que se posicionou contra Lampião foi Manoel Monteiro, como deixa claro em seu folheto *Lampião, herói de meia tigela*:

*Todo cordel produzido
Com, ou sem inspiração,
Mostrando a VIDA e os CRIMES
Do facínora LAMPIÃO,
Não soube, ou fez-se esquecido,
Que só aplaude bandido
Quem só admira ladrão.*

*Tem centenas de folhetos
Sobre a vida dessa escória,
Mas, se uns não dizem nada,
Outros lhes cobre de glória;
Sem pesquisa, se diluem
E em nada contribuem
Com subsídio pra a história. (MONTEIRO, s.d., p. 1)*

Cordéis que apresentam um retrato desabonador de Lampião (e de outros cangaceiros), todavia, constituem uma exceção, e não uma regra. No caso de Virgulino Ferreira da Silva, o que predomina, na poesia popular, é o retrato que o apresenta como paladino do povo, pois, sendo também do povo, consegue desafiar tanto os políticos, que costumam voltar as costas para a população desfavorecida, como os policiais, que servem à elite política e econômica. O poeta popular, assim, mostra-se em estreita sintonia com o entendimento do povo em relação a Lampião, que é visto como um vingador.

Exemplos de cordéis que se desenvolvem a partir desse entendimento são inúmeros. Inclui-se entre eles o *Encontro de Rodolfo Cavalcante com Virgulino Lampião*, de Rodolfo Cavalcante:

Muitas coisas que se narram
Em nome de Lampião
São maldades levantadas
Como lendas do sertão.
Muitos dramas de fazendas,
Mais da metade são lendas
Da própria imaginação.

Foi Virgulino Ferreira
Pobre homem injustiçado
E por isto vingativo
Se tornou um celerado
Se a Justiça fosse reta
Nem Jornalista ou Porta
O teria decantado.

Lampião era um bom filho
Nunca se pode negar
Foi também bom companheiro
Como pode se provar
No epílogo da desdita
Junto a Maria Bonita
Os seus dias foi findar. (CAVALCANTE, 1983, p. 7)

Em outro cordel seu, denominado *Lampião não era tão cão como se pinta*, Rodolfo parte de um episódio (real ou inventado?) que envolveu um leproso para enumerar uma série de “virtudes” do rei do cangaço:

E a história do leproso,
Quando Lampião pediu
A ele um copo de água,
Porém nada conseguiu,
Pois o leproso mostrou
Suas chagas que provou
Tudo quanto Lampião viu.

O leproso bem sabia
Por ter boa informação
De tudo que praticava
Virgulino Lampião,

Não o quis contaminar
E assim pôde mostrar
O seu nobre coração.

Lampião nunca matou
Cabra que tinha coragem
Por mais que fosse inimigo
Ele rendia homenagem
Mas covarde nas mãos dele
Fosse este ou fosse aquele
Marcava a sua viagem.

Lampião nunca ofendeu
A uma pobre donzela
Se precisasse a matava
Mas não possuía ela
E se um cabra afoitasse
Qualquer moça desonrasse
Pagaria a honra dela. (CAVALCANTE, 1982, p. 7)

Os cordéis citados, no entanto, representam apenas uma ínfima amostra dos inúmeros que apresentam uma visão positiva em relação a Lampião. Nessa perspectiva, na próxima seção, apresentamos algumas possíveis chaves para a explicação dessa heroicização do bandoleiro Virgulino na literatura de folhetos.

Causas da heroicização de Lampião no cordel

Há vários fatores que ajudam a explicar a opção dos poetas populares em privilegiar um retrato heroico de Lampião. Uma delas, como esclarece Hobsbawn em *Bandidos* (1975), tem a ver com a dupla face dos cangaceiros: se, por um lado, se afirmavam através do terror, por outro, não são poucos os relatos que mostram ações generosas da parte de Lampião (e de outros cangaceiros) em relação a indivíduos economicamente desfavorecidos. Exemplo é o cordel *O presente de Natal de Lampião*, de Arievaldo Viana, no qual, na véspera de Natal, em vez de matar um vendedor de farinha que incomodava seu sono, Lampião obriga todos seus capangas a comprar o produto do homem com o fim de ajudar os filhos do vendedor:

Lampião disse a seus cabras:
“Mandem esse povo comprar
Toda a farinha do homem
Do preço que ele cobrar.
A ele não façam mal.
É o presente de Natal
Que aos seus filhos vou dar.”

O povo acorreu depressa
Para comprar a farinha.
Em menos de meia hora,
Foi-se o estoque que tinha...
Quando Lampião morreu,

O pobre se comoveu,
Rezou até ladainha. (VIANA, s.d., p. 8)

O cordel, assim, foi durante muito tempo um propagador de reais ou fictícias ações benevolentes de Lampião. Nesse processo, ajudou a construir no imaginário do povo uma visão que, se não heroicizava completamente, ajudava a minimizar as ações violentas dos cangaceiros. Sobre essa questão, convém lembrar que,

Denominado como justiceiro social, [Lampião] foi o cangaceiro que mais acendeu a imaginação popular. Decidiu viver como um bandido quando a polícia matou seu pai, José Ferreira da Silva. Deste dia em diante Lampião e seu bando não perdiam oportunidades de cometer violências com fazendeiros e seus gados. Eram das mais cruéis, estupro, corte de orelha, morte lenta e outros. Embora fosse considerado um bandido sanguinário, criou raízes fortes no imaginário do povo, transformou-se em um herói pela sua valentia cangaceira. (VIEIRA, 2012, p. 15)

De fato, apesar de não deixarem de mostrar as ações violentas de Lampião, os poetas populares também difundiram relatos de atos generosos da parte do rei do cangaço.

Ainda recorrendo à citada obra de Hobsbawn, cabe destacar que figuras como a de Lampião (que, *mutatis mutandis*, lembra muito a condição dos traficantes de drogas nos morros cariocas e em comunidades carentes de todo o Brasil) só se podem desenvolver em sociedades em que ordem e desordem, lei e crime, se confundem. Dito em outras palavras: à época de Lampião (e, infelizmente, ainda em nossos dias), a ação policial não se distinguiu muito da ação dos cangaceiros (Cf. LANDIM, 2005, p. 264), com a vantagem para estes últimos de promoverem atos que agradavam o povo, como distribuição de alimentos, realizações de festas etc. Nesse processo, com desconfiança e medo da polícia, o povo preferia ficar ao lado dos cangaceiros. Até mesmo fazendeiros, que ganharam o nome de “coiteiros”, preferiam dar abrigo a Lampião do que a ele fazer frente.

Cabe destacar que a opção dos cordelistas de heroicizar Lampião, opondo-o à elite, dona da polícia violenta e que normalmente despreza a camada pobre, acaba reforçando a ideia defendida por Martine Kunz de que o cordel é uma espécie de “revanche poética”:

A virtuosidade e talento dos poetas populares do Nordeste brasileiro eclodiram e persistem nessa região cuja cronologia é a das secas e das inundações, das grandes fomes históricas, ou das fomes mudas, cotidianas e crônicas, onde o analfabetismo e o subdesenvolvimento econômico sustentam um ao outro, onde a fome de pão muda em fome de vida e a espontaneidade poética parece nascer da dificuldade de sobreviver (...). Mas, ainda que exprima de modo espontâneo uma crítica social, sem palavras de ordem que coalizem, o poeta oferece ao seu público, através de seus versos, uma forma de revanche poética. (KUNZ, 2001, p. 60)

Lampião, pois, castiga representantes de classes e grupos sociais que sempre oprimiram o povo – fazendeiros, maus sacerdotes, péssimos patrões, policiais facínoras etc. Nesse sentido, se alinha com os chamados “amarelinhos”, como João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Malazartes etc., que também se vingam dessas figuras, embora utilizando outra arma: a astúcia. Também se pode incluir nesse grupo de vingadores

o louco da peça *O auto da barca do Inferno*, de Gil Vicente, que se vale da liberdade que a loucura lhe dá para zombar de figuras da elite.

A condição de Lampião como vingador do povo reafirmada pelos poetas populares, a propósito, não se limita ao plano terreno: como se lê em cordéis como *A chegada de Lampião ao Inferno*, publicado originalmente pouco tempo após a morte do rei do cangaço, Lampião também enfrenta (e derrota) os demônios, inimigos da alma do povo:

Lampião pegou um seixo
E rebolou-o num cão.
Mas o quê? Arrebentou
A vidraça do oitão.
Saiu um fogo azulado,
Incendiou o mercado
E o armazém de algodão.

Satanás com esse incêndio
Tocou no búzio chamando.
Correram todos os negros
Que se achavam brigando.
Lampião pegou a olhar;
Não vendo com quem brigar,
Também foi se retirando.

Houve grande prejuízo
No Inferno nesse dia.
Queimou-se todo o dinheiro
Que Satanás possuía.
Queimou-se o livro de pontos,
Perdeu-se vinte mil contos
Somente em mercadoria. (ROCHA, s.d., p. 7)

Uma outra explicação para a heroicização de Lampião diz respeito à causa que o levou a entrar no cangaço: a vingança pela morte do pai, José Ferreira da Silva, por policiais a serviço de Zé Saturnino, um fazendeiro, que queria ficar com as terras que pertenciam aos Ferreira. Esse episódio, relatado pela maioria dos cordelistas que tratam da vida do rei do cangaço, é assim descrito por Gonçalo Ferreira da Silva no cordel *Lampião, o capitão do cangaço*:

Ensurdecador tropel
Por tiroteio mesclado
Ouviu-se em torno da casa
Com o triste resultado:
José numa grande poça
De sangue quente deitado.

Naquele sombrio dia
De tanta desolação,
De tanta revolta e ódio,

Nascia para o sertão
O nosso famigerado,
Destemido Lampião.

Juntou-se ao grupo voraz
De Sebastião Pereira
Seu mais feroz precursor
E assim os irmãos Ferreira
Formaram a endiabrada
E mas cruel cabroeira. (SILVA, 1993, p. 7)

Nesse pormenor, cabe destacar que, na forma muito própria de relação do povo com o sagrado, enfeixada sob a denominação genérica de Religiosidade Popular, a vingança (ao contrário do que ensina a Bíblia) é legitimada. Ou seja, uma vez desonrado, o herói recebe da parte do povo “carta branca” para se vingar.

Ainda no terreno religioso: muito do “perdão” popular à figura de Lampião advém do respeito e submissão do cangaceiro ao padre Cícero, tido como santo milagreiro. Tanto é assim, que muitos cordelistas trataram do encontro, em 1926, entre Padre Cícero e Lampião, ocasião em que o sacerdote concedeu a patente de Capitão ao rei do cangaço com o fim de este liderar suas tropas bandoleiras contra os integrantes da Coluna Prestes, que então cruzavam o Nordeste. Esse episódio é destacado, entre outros autores, por Antônio Teodoro dos Santos no cordel *Lampião, o rei do cangaço*:

Viajou ao Ceará
Foi até Juazeiro
Onde estava o Padre Cícero,
Pregando a todo romeiro
E disse assim: – Meu Padrinho,
Vim pedir vosso carinho
Pois tornei-me um bandoleiro!

Esse santo patriarca
Por medo ou proteção,
Mandou dar-lhe um documento
Patente de Capitão.
Ditou mais duas patentes,
Nomeando dois tenentes:
Sabino e seu irmão. (SANTOS, 2010, p. 2)

Já no tocante à relação de submissão de Lampião ao Padim, esta é assim descrita por Hamurábi Batista no cordel *A oração de fechamento de corpo que Padre Cícero deu a Lampião*:

Padre Ciço era padrim
De Virgulino, o capitão.
Dela queria um bem,
Pois defendia o sertão.
E o sertanejo dizia:
“Padre Ciço é nosso guia
E depois só Lampião!”

Se padre Ciço pedisse,
Lampião logo atendia.
Se um pobre precisasse,
Virgulino socorria.
Daquilo que assaltava
Gastava quanto juntava
E o resto distribuía.

Padrim Ciço, vendo aquilo,
Deu a ele uma oração
Pra fechamento de corpo
Pela própria devoção.
E o povo dizia isso:
“Depois de Padrinho Ciço,
Na terra só Lampião!” (BATISTA, 1990, p. 5)

Para além dessas explicações de ordem sociológica, importa destacar que o cangaço, estilo de vida adotado por Lampião e seu bando, era algo que intrigava e fascinava as pessoas da época. A luta contra a opressão, a busca por justiça fora dos limites da lei e a imagem de líder carismático de Lampião atraíam a atenção da população e se encaixavam bem nas narrativas do cordel, que, muitas vezes, glorificavam heróis e anti-heróis. Nesse processo, os poetas populares, captando a mentalidade da população, deixavam claro seu entendimento de que “os cangaceiros eram mitos, eram valentes e corajosos e essa valentia é ainda hoje uma qualidade muito apreciada pelo nordestino. Lampião era para muitos um herói, mas antes de tudo era um homem com muita coragem, um verdadeiro cabra macho” (MESQUITA, 2021, p. 348).

Considerações finais

No amplo universo temático do cordel, alguns assuntos, de tanto serem visitados pelos poetas, acabaram ganhando um ciclo autônomo na literatura popular.

O cangaço, fenômeno social que se desenvolveu entre 1860 e 1940 principalmente no Nordeste, constitui um dos ciclos temáticos mais importantes do cordel brasileiro. Tanto é assim que, até hoje, Lampião é um dos personagens mais recorrentes do cordel, dividindo espaço com o Padre Cícero, com o Diabo e com os “amarelinhos” (João Grilo, Cancão de Fogo, Pedro Malasartes, etc.).

Embora a vida de crimes de Antônio Silvino, Jesuíno Brilhante, Corisco e outros cangaceiros famosos tenham sido objeto de análise pelos poetas populares em suas obras, sem dúvida foi Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938) o que mais foi discutido na literatura de cordel. E, como vimos através da apresentação de trechos de cordéis de referência sobre o tema, o retrato do rei do cangaço no cordel foi geralmente marcado pela exaltação do cangaceiro, esposo de Maria Bonita.

Aqui, apresentamos alguns aspectos que ajudam a explicar essa heroização de Lampião. Para tanto, dois construtos teóricos foram importantes para o desenvolvimento dos nossos argumentos: o conceito de

“bandido social”, desenvolvido pelo historiador britânico Eric Hobsbawn, e o de “revanchismo poético”, trabalhado pela pesquisadora francesa Martine Kunz.

Longe de esgotarmos a discussão, esperamos que este breve trabalho possa servir de fonte pelos pesquisadores interessados nessa área de estudos, que são muitos, pois, mesmo após mais de oitenta anos do fim do cangaço, este tema continua produzindo uma prolífica fortuna crítica.

Referências bibliográficas

BARROSO, Gustavo. **Heróis e bandidos: os cangaceiros do Nordeste**. Rio de Janeiro/São Paulo/Fortaleza: ABC, 2012.

CARDOSO, Tânia Maria de Souza. **Literatura de cordel sobre o cangaceiro Lampião**. Mossoró: UERN, 2011.

HOBSBAWM, Eric. **Bandidos**. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975.

KUNZ, Martine. **Cordel: a voz do verso**. Fortaleza/CE: Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. (Coleção Outras Histórias, v. 6).

LANDIM, Teoberto. **Seca: a estação do inferno – uma análise dos romances que tematizam a seca na perspectiva do narrador**. Fortaleza: UFC, 2005.

MESQUITA, Humberto. **Raízes do cangaço**. São Paulo: Oxente, 2021.

ROCHA, Vera Figueiredo. **Cangaço: ecos na literatura e cinema nordestinos**. Fortaleza: Premium, 2015.

SANTOS, Robério. **77.15.32**. Itabaiana-SE: Infographics, 2023.

VIEIRA, Francisco Jackson Martins. **A mitificação das figuras emblemáticas de Padre Cícero e Lampião através da literatura de cordel**. Dissertação de Metrado em Literatura Comparada. Fortaleza: UFC/Programa de Pós-Graduação em Letras, 2012.

Cordéis consultados

ATHAYDE, João Martins de Athayde. **Lampião em Vila Bela**. Recife: Casa Athayde, 1946. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/52406>. Acesso em: 10 jan. 2024.

BATISTA, Hamurábi. **A oração de fechamento de corpo que Padre Cícero deu a Lampião**. Juazeiro do Norte: Do Autor, 1990.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **A chegada de Lampião no Céu**. São Paulo: Prelúdio, 1959. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/47542>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Encontro de Rodolfo Cavalcante com Virgulino Lampião**. 2 ed. Salvador: Do Autor, 1983. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/48445>. Acesso em: 10 jan. 2024.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. **Lampião não era tão cão como se pinta**. Salvador: Do Autor, 1982. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/49493>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MONTEIRO, Manoel. **Lampião, herói de meia tigela**. Sem dados. Disponível em: <https://paraibacriativa.com.br/artista/manoel-monteiro/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ROCHA, José Pacheco da. **A chegada de Lampião no Inferno**. São Paulo: Prelúdio, s.d. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/29895>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SANTA HELENA, Raimundo. **CPI do cordel no país das mamatas**. Rio de Janeiro: Do Autor, s.d.-1. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/39385>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SANTA HELENA, Raimundo. **Lampião e o sangue do meu pai**. Rio de Janeiro: do Autor, s.d.-2. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/cordelfcrb/39930>. Acesso em: 10 jan. 2024.

SANTOS, Antônio Teodoro dos. **Lampião, o rei do cangaço**. São Paulo: Luzeiro, 2010.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. **Lampião, o capitão do cangaço**. Rio de Janeiro: RALP, 1993.

VIANA, Arievaldo. **O presente de Natal de Lampião**. Fortaleza: Flor da Serra, s.d.



FERREIRA JÚNIOR, José. O Lampião histórico numa narrativa cordelística. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 31-44. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.3144>

O LAMPIÃO HISTÓRICO NUMA NARRATIVA CORDELÍSTICA

THE HISTORICAL LAMPIÃO IN A CORDELISTIC NARRATIVE

José Ferreira Júnior⁸
AESET/FAFOPST

RESUMO: Tido como o mais célebre e famoso dos cangaceiros, Lampião empreendeu sua saga na temporalidade situada entre a Primeira República e o Estado Novo, marcos da História do Brasil República. A sua celebridade leva à construção de diversas narrativas acerca de sua pessoa e dos seus feitos, enquanto cangaceiro, entre os anos de 1922 e 1938. Parte significativa dessas narrativas não possui ancoragem histórica, no referente à pesquisa e, por isso, revela-se relato desprovido de valor científico, visto que possui sua base no imaginário popular. Este texto, que faz uso de cordel como veículo de sua discussão, traz à luz uma historicidade lampiônica, ou seja, procura mostrar o cangaceiro como sujeito de uma temporalidade específica e atuante em uma específica espacialidade: os sertões nordestinos. É feito uso de cordel em forma de sextilhas, previamente escrito, embasado em fatos e ancorado em teoria. Lançou-se mão de literatura específica, tanto acadêmica quanto proveniente de memorialistas. Entende-se justificada a escrita deste texto, uma vez que, à figura lampiônica, em grande parte das narrativas sobre ela, prevalece a folclorização em detrimento da História.

Palavras-chave: Lampião, Cordel, História.

ABSTRACT: Regarded as the most famous and famous of the cangaceiros, Lampião embarked on his saga in the period between the First Republic and the Estado Novo, milestones in the History of the Brazilian Republic. His celebrity leads to the construction of several narratives about his person and his deeds, as a cangaceiro, between the years 1922 and 1938. A significant part of these narratives have no historical anchoring, in terms of research and, therefore, reveal themselves to be report devoid of scientific value, since it is based on popular imagination. This text, which uses cordel as a vehicle for its discussion, brings to light a lampionic historicity, that is, it seeks to show the cangaceiro as a subject of a specific temporality and active in a specific spatiality: the northeastern backlands. A cordel in the form of sextiles is used, previously written, based on facts and anchored in theory. Specific literature was used, both academic and from memoirists. The writing of this text is understood to be justified, since, regarding the lamp figure, in a large part of the narratives about her, folklorization prevails.

Keywords: Lampião, Cordel, History.

⁸ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande, em 30 de abril de 2014. Pesquisador da memória lampiônica e seus usos por produtores culturais na região do Pajeú. E-mail: professorferreirajuniorst@gmail.com

Introdução

Acontecimento histórico ocorrido nos sertões nordestinos brasileiros, o Cangaço se constitui um movimento rural, possuidor de amálgama com a estrutura política de sua época (Chiavenato, 2007), que tem como palco, segundo grande parte dos historiadores, o período de tempo ocorrido na transição do Império para a República. Em sua vertente lampiônica, a mais celebrizada, tem experimentado múltiplas abordagens, reveladas em produções literárias diversificadas, que circulam tanto dentro quanto fora do espaço acadêmico.

Nascido no espaço rural do município de Serra Talhada, localizado no sertão pernambucano no ano de 1897, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, é figura histórica promotora de significativo interesse, tanto no Brasil quanto no exterior, como afirma Lins (2011, p. 14): “famoso, ele é um dos cangaceiros mais conhecidos e pesquisados no Ocidente. Inúmeras teses, ensaios e livros estudaram Lampião e o cangaço, tanto no Brasil quanto nos estados Unidos, França, Itália, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Suíça e etc.”

A celebridade do cangaceiro serratalhadense, porém, tem se desdobrado em narrativas acerca de sua pessoa, promovendo a existência de literatura diversificada, nas quais, poucas são as exceções, aparece gozando glorificação e, por isso, promovendo a tais narrativas um lugar diferente daquele ocupado por aquelas que se pautam em metodologia e em teoria. Assim, tem-se muita folclorização e pouca construção histórica acerca do chamado Rei do Cangaço.

Um dos meios de veiculação dessa glorificação lampiônica é o cordel e, dentre outros possíveis motivos, pensamos ser esse tipo de literatura veiculadora desse glorificar porque é de baixo custo e de fácil acesso, principalmente quando se trata da espacialidade sertaneja nordestina.

Este texto propõe o uso do cordel O Lampião Histórico, como veículo de discussão histórica da pessoa de Lampião. Ou seja, caminhando em rota de colisão com o que recorrentemente se observa na narrativa cordelística sobre Lampião – glorificação de sua pessoa e ou dos seus feitos -, aqui se usará a narrativa cordelística sobre o cangaceiro citado, encimada em pesquisa. Assim, o que segue, foi primeiramente pesquisado e, somente depois exposto em versos sextilhados⁹, como comumente ocorre na confecção de um folheto de cordel.

Chama-se atenção para o fato que da tríade oração, rima e métrica (presentes em um cordel), aqui se buscará levar em conta os dois primeiros elementos, visto que a intenção não é a confecção de um cordel nos moldes tradicionais, mas promover a existência de um produto que, em decorrência de fazer parte do universo cultural sertanejo nordestino, pode vir a ser veiculador do que pretendemos: cordelizar historicamente Lampião.

⁹ A sextilha se compõe de estrofes de seis versos (seis linhas), com versos de sete sílabas poéticas. Existe a obrigatoriedade da rima, entre si, do segundo (B), do quarto (D) e do sexto verso (F).

O Lampião histórico¹⁰

De família numerosa
Porém remediada
Foi Virgulino Ferreira
Sem ter vida destacada
Foi vaqueiro e artesão
E almocreve na estrada

Terceiro de cinco irmãos
Assim, como qualquer um
De sua época, vivia
Sem diferencial nenhum
Que o fizesse destacado
Um sertanejo comum

A família Ferreira se enquadrava no grupo dos pequenos proprietários sertanejos. Possuía alguma terra, criava o gado bovino e caprino e, para subsistência, praticava a agricultura. Percebe-se que os Ferreira não eram contabilizados entre os chamados agregados¹¹, nem tampouco contados entre os trabalhadores alugados da enxada, ou seja, os que vendiam sua força de trabalho a alguém, por um pagamento diário, previamente acertado.

Virgulino Ferreira da Silva era o terceiro dos cinco homens que, com mais quatro mulheres, formavam os filhos da numerosa família, liderada por José Ferreira, o pai e, Maria Lopes, a mãe. Um sertanejo comum, mas possuidor de um capital simbólico (Bourdieu, 2006), o de ser artesão e vaqueiro e, conforme Lira (2007), excelente vaqueiro e amansador de brabo. Ademais, também exerceu Virgulino Ferreira a profissão de almocreve, transportando mercadorias de um lugar para outro, sendo a cidade de Triunfo um dos locais presentes na rota de almocrevaria, à época (Lopes, 2000).

No Sertão daqueles dias
E nos que depois deles vêm
Não poucos sertanejos
E Virgulino também
Pra casa não levavam
Desaforo de ninguém

Uma pequena questão
Levou a um desatino
Os três mais velhos Ferreira
Renortearam o destino
Não abaixaram a cabeça
Peitaram Zé Saturnino

Zé Saturnino pertencia
À família Nogueira
De gado e terra abastada
Superior à Ferreira
Foi o pivô da questão

¹⁰ Este cordel é de minha própria autoria, ainda está no prelo e faz parte de uma compilação de cordéis, que tratam de Lampião e do cangaço por ele protagonizado. Trata-se de uma proposta de ensino, na área de Ensino de História, onde o cordel é utilizado como ferramenta pedagógica. Tal escolha ferramental se deve ao fato de o cordel ser elemento constitutivo da cultura sertaneja nordestina e, por conseguinte, os discentes, em sua maioria, estabelecem uma relação de valor com ele.

¹¹ Camponeses que habitavam em um latifúndio, geralmente pertencente a um coronel, pagando foro pelo uso da terra.

Que findou em bandalheira

O igualar-se de Virgulino Ferreira à grande maioria dos homens do seu tempo dizia respeito, também à questão da macheza, da preservação da honra, visto que, naqueles dias – e para muitos, nos dias de hoje também – aceitar uma desfeita e não promover revide a seu autor era, para muitos, sinônimo de morte social (Albuquerque Júnior, 1999).

Assim, Virgulino, Antônio e Livino Ferreira, os três mais velhos dos cinco filhos de José Ferreira e Maria Lopes, não aceitam a desfeita feita por José Alves de Barros, o Zé Saturnino da fazenda Pedreira, vizinho de terras e, até então, amigo dos irmãos Ferreira.

O conflito instalado entre as duas famílias era o que se poderia esperar em uma conjuntura social onde a questão da honra era levada até as últimas consequências. Assim, tanto os Ferreira quanto Zé Saturnino, sendo filhos do mesmo tempo, tributários da mesma cultura, praticavam representações dos etos presentes nela. Desse modo, sob o discurso de preservação da honra, exteriorizavam práticas violentas, que visavam unicamente a um fim: a manutenção do nome próprio ou da família em situação de elogio social.

Destoar desse diapasão, ou seja, esquivar-se de revidar com violência a violência sofrida, fosse ela discursiva ou física, estava fora de questão. Quem trilhasse o caminho da paz naqueles dias era vivenciador de comportamento desviante (Laraia, 2011), ou seja, andava em rota de colisão com aquilo que socialmente foi idealizado.

A questão iniciada
Não ficou a coisa à toa
Um acordo foi firmado
Por meio de outras pessoas
Os Ferreira foram embora
Pra morar em Alagoas

Nos sertões daqueles dias (nos de hoje também), havia uma prática chamada acomodação (Lira, 2007), que se tratava de um acordo feito entre as famílias vivenciadoras de questão¹². Para a existência da acomodação era necessária a intermediação de alguém que, aos olhos das duas partes, gozasse de confiança, de credibilidade. A acomodação entre as famílias em guerra se deu com desenvoltura pela aquiescência do velho José Ferreira, tido em seu lugar como uma pessoa pacífica.

Pernambuco é deixado para trás pela família Ferreira, sendo o seu destino o Estado de Alagoas. Todavia, a existência da acomodação não se constituía sinônimo de fim da questão, o que havia era o empenho das palavras das lideranças envolvidas (Dupin; Doula, 2018). A paz era (é) circunstancial, estava atrelada ao cumprimento do acordo celebrado através da intermediação de terceiro (s). Dessa forma, embora habitando em espaços diferentes, os irmãos Ferreira e Zé Saturnino mantinham-se inimigos.

Ao chegar em Alagoas
Em Santa Cruz do Deserto

¹² Nos dias de hoje essa prática ainda se faz presente no cotidiano sertanejo, tanto nas interações locais quanto extra locais, como o acordo de paz firmado entre famílias beligerantes, em Belém do São Francisco, Pernambuco, que teve a intermediação do Ministério Público estadual e da Assembleia Legislativa de Pernambuco, conforme mostram Dupin e Doula (2018).

A polícia alagoana
Sem Virgulino por perto
O seu pai, José Ferreira
Matou, e achou certo

Da polícia de Alagoas
Zé Lucena era sargento
Foi ele quem comandou
Soldados, naquele intento
Mandou matar Zé Ferreira
Sem ter arrependimento

Em Alagoas acontece o assassinato de José Ferreira, cometido por um grupo de policiais, comandados por um sargento chamado José Lucena de Albuquerque Maranhão (Zé Lucena). Segundo Mello (2004), Zé Lucena estava à procura dos irmãos Ferreira (Antônio, Livino e Virgulino), que eram acusados de estarem cometendo pequenos crimes. O velho José Ferreira não informou o paradeiro dos filhos à patrulha policial. Foi espancado e morto a tiros.

A morte de Zé Ferreira
Causou enorme problema
Virgulino e seus irmãos
Vão tomá-la como emblema
Para enveredar no crime
Culpando, assim, Zé Lucena

A partir desse ocorrido
Teve início o descompasso
Os três mais velhos Ferreira
Decidem, sem embaraço
Retornar a Pernambuco
E enveredar no cangaço

Diziam que em Pernambuco
Estava a raiz do problema
Diziam que Zé Saturnino
Combinou com Zé Lucena
Para matar Zé Ferreira
E vingá-lo era o dilema

Os irmãos Ferreira associaram o acontecimento nefasto em Alagoas, comandado por Zé Lucena, com a questão existente em solo pernambucano, com Zé Saturnino (Mello, 2004). Ou seja, no entendimento deles, Zé Saturnino teria mantido contato com Zé Lucena e este, por sua vez, estimulado por aquele, matara o patriarca Ferreira. Diante dessa convicção, retornam ao Pajeú, para matar Zé Saturnino.

Chegando ao Pajeú
A sua terra primeira
Percebendo os três irmãos
Que não era brincadeira
Consumar sua vingança
Juntam-se a Sinhô Pereira

Sinhô Pereira, à época
Fez do cangaço atalho
Representava a família
Do crime fez agasalho
Vivenciava uma guerra
Com a família Carvalho

Por questão de casamento
Nogueira e Carvalho eram um
Assim, Pereira e Ferreira
Sem temer perigo algum
Tornam-se, então, aliados
Contra um inimigo comum

É no bando de Sinhô
Que em certa ocasião
Virgulino, pois recebe
O apelido Lampião
E assim, será conhecido
Por todo o imenso Sertão

Quando retornaram ao Pajeú, seu lugar, os irmãos Ferreira encontraram um cenário diferenciado daquele que haviam deixado para trás, quando da sua migração para as terras alagoanas. Na região do Pajeú, estava ocorrendo um conflito sangrento entre as famílias Pereira e Carvalho, famílias consideradas precursoras da organização socioespacial do que hoje se conhece por Serra Talhada.¹³

Zé Saturnino (Nogueira) se casara com mulher da família Carvalho e, por conseguinte, se constituía inimigo dos Pereira. Esta família se fazia representar nessa briga por Sebastião Pereira (Sinhô Pereira), que inaugura, na região do médio Pajeú (onde se localiza Serra Talhada), o cangaço, sendo este, porém, o que Mello (2004) chama de cangaço de vingança.

Essa modalidade de cangaço se oferecia como uma espécie de possibilidade do mais fraco buscar atingir o mais forte. Era, geralmente, protagonizado por homens pobres desfeitados por alguém de melhor posição social. Nessa prática de vindita estava a questão da honra, da desmoralização pública, enfim de tudo aquilo que, à luz da opinião do coletivo social, não era admitido sofrer sem revide, sob pena de se experimentar sanção social negativa.

Virgulino e seus irmãos, egressos das terras alagoanas, encontram dificuldade em efetuar a vingança desejada, quando aportam na região do Pajeú. A impotência dos Ferreira em levar adiante seu plano de vingança é explicada por Sinhô Pereira e registrado por Sá (2001, p. 260):

----- Em que circunstância Lampião entrou em sua vida?
----- Ele e os irmãos chegaram de Alagoas, depois do assassinato do pai, dispostos a confrontar com José Saturnino, seu inimigo comum. Não tinham condições financeiras nem experiência. Procuraram-me e participaram com muita bravura de alguns combates. (Sá, 2001, p. 260),¹⁴

¹³ Para conhecimento e compreensão da questão envolvendo a guerra familiar entre Pereira e Carvalho, bem como as ações desses núcleos familiares na organização do espaço serratalhadense, recomendo a leitura de SOARES, Cristiano E de C. **Pereiras e Carvalhos: uma história da espacialização das relações de poder** (Serra Talhada – PE). Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

¹⁴ Esse registro está contido em entrevista dada por sinhô Pereira a Luiz Lorena de Conrado e Sá, em 1971, quando, depois de 49 anos ausente, Sinhô retornou a Serra Talhada, para rever parentes.

Percebem, então, os Ferreira, na existência do conflito entre Pereira e Carvalho condições materiais favoráveis à consecução de seu intento e, por terem um inimigo em comum, juntam-se ao bando de Sinhô Pereira. Aqui cabe a declaração marxiana, que atrela o fazer história, por parte dos homens, às condições materiais que são por eles encontradas (Marx, 2010).

Outra coisa importante derivada dessa briga familiar entre Pereira e Carvalho é que serviu para gestar em Virgulino, o cangaceiro Lampião que viria a se tornar, visto que este apelido lhe chega ainda quando estava sob o comando de Sinhô Pereira (Sá, 2001), de quem, posteriormente, em 1922, receberá o comando do bando e principiará sua saga, como chefe de cangaceiros.

Não obstante Sinhô Pereira creditar ao próprio Lampião sua capacidade de gerir homens, Lampião credita ao seu primeiro e único comandante reverência, quando afirma, em 1926, entrevistado pelo médico cratense, Otacílio Macedo, em Juazeiro do Norte, Ceará: “Já pertenci ao grupo de Sinhô Pereira, a quem acompanhei durante dois anos; muito me afeiçoei a esse meu ex-chefe, é um leal e valente trabalhador, tanto que, se ele voltasse ao cangaço, iria ser um seu soldado” (Souza, 2007, p. 62).

Pra Lampião, a vingança
Foi a porta de entrada
No cangaço, mas, depois
A coisa se fez trocada
Fez do cangaço um negócio
Pra ficar rico e mais nada

Em 1926
Esteve no Juazeiro
Onde deu entrevista
E de modo verdadeiro
Afirmou ser o cangaço
Meio de ganhar dinheiro

Lampião foi perguntado
O cangaço vai deixar?
Respondeu, pois, perguntando
A quem foi lhe entrevistar
O negócio estando bem
Você vai abandonar?

Lampião adentra a vida cangaceira estimulado pelo desejo de vingança (SÁ, 2001). Todavia, depois que se tornou chefe de bando, abraçou o cangaço meio de vida, fazendo da prática cangaceira um negócio lucrativo, fato que ele próprio afirma em entrevista concedida na cidade de Juazeiro do Norte e publicada no jornal O Ceará, edição de 17 de março de 1926. De acordo com Mello (2004, p. 118), perguntado sobre o porquê de não abandonar o cangaço, o cangaceiro respondeu com outra pergunta e foi construído o seguinte diálogo:

--- Se o senhor estiver em um **negócio** e for se dando bem com ele, pensará porventura em abandoná-lo?

- Está claro que não! – responde o jornalista. O bandido então arremata:
 ---- Pois é exatamente o meu caso, **porque vou me dando bem com este negócio não pensei em abandoná-lo.**
 ---- Em todo caso, pretende passar a vida toda neste “negócio”
 ---- Não sei. Talvez. **Preciso trabalhar ainda uns três anos.** (Mello, 2004, p. 118) (Grifo nosso).

Outro testemunho acerca do cangaço como meio de vida ter sido praticado por Lampião encontra-se nas memórias de Optato Gueiros, oficial da Polícia pernambucana, em seu livro “Lampião: memórias de um oficial ex-comandante de forças volantes” (1953, p. 128), onde revela, com mais detalhes, o uso do cangaço, por parte de Lampião como meio de vida. Pormenoriza uma das práticas componentes do lucrativo negócio empreendido pelo Rei do Cangaço: a sua atuação como revendedor de munição aos seus cabras:

Recebia Lampião em seu bivaque **cargas e mais cargas de munições adquiridas a cinco mil réis à bala, que era distribuída aos seus fiéis servidores a dez mil réis.** Na proporção que estava sendo gasta a munição revendida por ele, **ganhando cem por cento, seria o bastante para Lampião enriquecer, acumulando milhões [...]** calcula-se **haver durado esse estado de coisas quatro anos**, até quando foi morto, na toca da fazenda Angicos, seu covil mais privilegiado. (Gueiros, 1953, p. 128). (Grifos do autor).

Diante do exposto, pensa-se, então, que no concernente a Lampião, justapor os dois tipos de cangaços – vingança e meio de vida – seria o mais acertado a ser feito. Ou seja, Lampião teria entrado na vida cangaceira movido por vingança e, nela continuado, por verificá-la profícua, ainda que a vingança continuasse sendo o discurso justificador de sua permanência na vida cangaceira:

Pra se manter no cangaço
 Matando e Extorquindo
 Ao povo catingueiro
 Promovendo o desatino
 Dizia que só parava
 Ao matar Zé Saturnino

A mesma coisa dizia
 Pra continuar em cena
 Que a vida no cangaço
 Trazia dor e problema
 Mas, dela só sairia
 Se matasse Zé Lucena

A quem julgava culpados
 De no cangaço estar
 Lampião espertamente
 Nunca os quis atacar
 Mas jurava constantemente:
 “Um dia, vou lhes matar”

Sabia, pois, Lampião
 Se matasse os desafetos
 Teria que o cangaço
 Abandonar, por certo
 Assim, nunca os enfrentou
 Mesmo os tendo por perto

O tempo, então foi passando
E o seu reinado tétrico
Foi Lampião implantando
De muitos ganhando crédito
Por cerca de vinte anos
Usando o **escudo ético**

No Sertão, para muitos territórios onde a desfeita não se deixa de lado, não é discurso estranho a justificativa da vingança para o ingresso no cangaço. Nessa parte do Nordeste, era (para muitos ainda é) sobremodo receptivo pelo sertanejo o desejo de vingança que exista em alguém, decorrente de ofensas sofridas. No imaginário daquela gente era (continua sendo, para muitos) perfeitamente justificável matar, quando tal ação tinha (tem) como causa uma ofensa sofrida, fosse moral ou física.

No concernente a Lampião, não se fazia diferente, pois o cangaceiro sob o discurso da desfeita sofrida, anunciava ser o desejo de vingança a causa de sua permanência no cangaço e, por consequência, sua vida criminosa. Ou seja, recorrentemente lembrando o assassinato do seu pai, José Ferreira, citava, constante e respectivamente, José Saturnino e José Lucena de Albuquerque Maranhão, como responsáveis pelo seu ingresso e permanência no cangaço. Gueiros (1953, p. 26) registra uma fala de Lampião, quando era ainda membro do grupo de Sinhô Pereira, ocorrida em um encontro nas proximidades da vila de Bom Nome, Pernambuco: “Eu hoje me queixo de estar nesta vida, agradeço àquele peste (José Saturnino) e ao tenente José Lucena”.

Não raros são os discursos lampiônicos onde os nomes dos inimigos citados aparecem como jurados de morte. Todavia, conquanto alardeada, a essa vingança prometida não se seguia ação que buscasse contemplá-la. Em outras palavras, pode-se até afirmar que Lampião jamais tentou, de fato, destruir os seus dois grandes inimigos, Zé Saturnino e Zé Lucena.

Levando-se em conta que covardia não era traço presente na personalidade de Lampião (Santos, 2009) e sabendo-se que, concretizada a vingança, elemento justificador do seu ingresso no cangaço, a coerência o impeliria ao abandono das armas, uma vez que não mais se poderia amparar sua imagem no escudo ético que a vingança lhe proporcionava, chega-se a conclusão de que não era para Lampião negócio bom se vingar, uma vez que, assim o fazendo, teria que deixar o bom negócio que lhe era permanecer no cangaço.

Assim, constitui-se engano
E até conto do vigário
Creditar a Lampião
O ser **revolucionário**
Que causa, pois, defendia?
Tinha ideal libertário?

Pesquisas, pelo contrário
Mostram que Lampião
Compactuou com a elite

Nela buscou proteção
Subornou policiais
E se fez Rei no Sertão

Assim, sobre Lampião
Imprescindível é dizer
Foi filho de sua época
A conjuntura soube ler
Agiu com sagacidade
Evitando, assim, morrer

Revolucionário é adjetivo dado a Lampião em determinados discursos, quase todos provenientes de produtores culturais que, na busca de satisfação de demandas previamente definidas, glorificam a memória lampiônica. Exemplo dessa adjetivação é verificado na cidade sertaneja pernambucana de Triunfo, trinta e sete quilômetros distante de Serra Talhada. Em documento chamado “O Lampião de Triunfo”, popularmente conhecido como Carta de Patu ¹⁵, publicada em Jornal do Comércio (1999), verifica-se a alcunha de guerrilheiro aplicada a Lampião. Abaixo, parte do documento:

Lampião tinha raízes especiais e uma identidade bem forte com Triunfo, pois aqui esteve centenas de vezes na sua tormentosa vida de cangaceiro [...] aproveitou para recrutar seus melhores homens de guerra: Félix da Mata Redonda, Sabino das Abóboras e Luiz Pedro do Retiro, o seu lugar tenente de confiança [...] **O Lampião nosso é figura lendária, o guerrilheiro invencível de 300 combates.** (Jornal do Comércio, Anônimo, 1999) (Grifo nosso)

É perceptível o caráter ideologizante que perpassa o discurso do autor do documento, quando superdimensiona Lampião chamando-o de “figura lendária” e “guerrilheiro invencível”. O adjetivo guerrilheiro não se sustenta aplicado ao cangaceiro, visto que, à postura de guerrilheiro exige-se defesa de uma bandeira política, elemento inexistente em Lampião.

Essa visão revolucionária de Lampião cai por terra, quando são realizadas pesquisas que ultrapassam o imaginário popular e os discursos dos produtores culturais, que revelam ter sido Lampião um leitor da conjuntura na qual estava inserto e, por conta disso, conforme Chiavenato (1990), alguém inteligente que, sabendo ser a sua sobrevivência dependente de acordos, tratou de fechá-los e, quando oportunidade teve de se beneficiar com alguma situação, beneficiou-se.

Tinha onde se esconder
Decidia, quando brigar
Armas e farta munição
Pôde contrabandear
E dos planos das volantes
Coiteiros pra lhe informar

Eu, por aqui vou parar
Busquei de forma instigante
Nestes versos, fazer ver

¹⁵ Carta aberta escrita pelo juiz de direito e vereador, à época, Ruy Trezena Patu. O autor, já falecido, era membro do grupo Lampiões de Triunfo, composto por pessoas que se reúnem para ler sobre cangaço lampiônico, na cidade de Triunfo;

Como de forma incessante
Lampião se articulou
Para parecer gigante

A estratégia de sobrevivência de Lampião era composta por elementos imprescindíveis a sua consecução: aliança com latifundiários (coronéis, em sua maioria), suborno de policiais, contrabando de armas e munição e, principalmente, informações precisas sobre os deslocamentos das volantes¹⁶.

A aliança com latifundiários, que punha por terra o discurso de ser Lampião revolucionário, promovia ao cangaceiro espaços de tranquilidade, onde podia recobrar forças, arregimentar pessoal e definir ações a serem executadas. Exemplo de um desses espaços de sossego é o que se verificava em solo sergipano, quando gozava da proteção do coronel Antônio Carvalho, conhecido como Antônio Caixeiro, do município de Canhoba, e do seu filho, Eronides Carvalho, capitão-médico do Exército e interventor do Estado Novo.

Quando é afirmado que Lampião decidia quando brigar (enfrentar volantes policiais), baseia-se no fato que possuía rede de informantes (os chamados coiteiros), que o tornava sabedor das movimentações das tropas volantes (Chiavenato, 1990). Assim, Lampião se esquivava de encontros com os policiais e, quando queria brigar, mediante informações que dispunha, atraía-os para emboscadas, como a ocorrida na Serra Grande, no município de Calumbi¹⁷, Sertão de Pernambuco, em novembro de 1926, quando deliberadamente atraiu o contingente policial para o local citado e, bem posicionado com os seus liderados, provocou grande morticínio e ferimentos de policiais. Esse fato, na literatura cangaceira lampiônica é tido como a maior derrota imposta por Lampião às volantes policiais pernambucanas.

O contrabando de armas e munição foi prática que somente poderia ocorrer justaposta aos subornos relacionados a policiais (oficiais ou não) praticados por Lampião, uma vez que não havia outra maneira de armas e munição chegarem ao cangaceiro, senão por via terrestre, exigindo-se, para isso, o transitar pelos espaços sertanejos. Afirma Chiavenato (1990) que a conivência policial foi elemento imprescindível à existência da operação criminosa do tráfico de armas e munição: “os policiais foram os grandes fornecedores de Lampião, sendo vários os testemunhos de vaqueiros que assistiram ao tráfico de armas, até em caravanas de burros (Chiavenato, 1990, p. 82).

Convém, todavia, deixar claro que nos dias lampiônicos a corrupção policial não se mostrava de forma generalizada. Se havia a chamada banda podre policial, praticante de corrupção e subornada por Lampião, havia, por outro lado, policiais tidos como incorruptíveis e que, somado a este traço personalístico,

¹⁶ Grupamentos policiais móveis, que empreendiam perseguição a Lampião e seus comandados.

¹⁷ Não existe confluência dos pesquisadores acerca de a que município pertença a Serra Grande. Afirmções existem que dizem pertencer a Calumbi, outras, a Flores, ambos os espaços localizados no Médio Pajeú pernambucano.

nutriam ódio a Lampião. Destaquem-se entre tais, os homens alistados na Força Pública de Pernambuco, provenientes da Vila de Nazaré e, por isso, conhecidos como nazarenos (Albuquerque, 2016)¹⁸.

Quanto às informações precisas sobre os deslocamentos das volantes, imprescindíveis à definição de enfrentamento ou fuga em relação às mesmas, Lampião as obtinha mediante a ação de rede eficaz de informantes, constituída por coronéis, policiais e habitantes da caatinga sertaneja. A esse conjunto de atores sociais a Polícia denominava depreciativamente de coiteiros. Segundo Albuquerque (2016, p. 140), “tinha epíteto de coiteiro, todo aquele que ajudava, abrigava, negociava e protegia cangaceiros; seja de forma voluntária ou por ser forçado (coiteiro involuntário)”.

De maneira resumida, o cangaceiro Volta Seca declarou, em reportagem publicada no **Diário de Pernambuco** de 30 de março de 1932, a imprescindibilidade dos coiteiros: “Lampião, sem coiteiros, só vale a metade” (Albuquerque, 2016, p. 140). A afirmação do cangaceiro se revela veraz, quando se verifica que cangaceiros precisavam de local seguro onde pudessem descansar, tratar ferimentos, restaurar energias e permanecerem algum tempo ocultos aos olhos das volantes que os perseguiram. Ademais, “precisavam de todo um suporte logístico para manter o seu modo de vida” (Albuquerque, 2016, p. 141).

Dessa forma, desprovido de qualquer compromisso social e aterrorizando para se impor, Lampião, em loucas correrias e sem plano pré-estabelecido, senão o de fugir da polícia após assaltos e sequestros, tornou-se, de fato, Rei num Sertão sem lei. A capacidade de articulação que possuía Lampião era algo inegável, quase que inacreditável para quem era quase analfabeto. Isto, segundo Chiavenato (1990, p. 84), “o fez singular no banditismo mundial, uma vez que, durante quase duas décadas, contando somente com algumas dezenas de homens, conseguiu atuar em sete estados nordestinos”.

Considerações Finais

Não se nega ser Lampião temática instigante e, por conseguinte, possuidora de desdobramentos narrativos diversos, que em sua maioria não suporta questionamento, uma vez que são provenientes de ações que previamente visam a uma dupla finalidade: reforçar uma invenção social, esta proveniente de produtores culturais, e a exploração do imaginário social na obtenção de lucro, que provém das escritas de memorialistas.

Todavia, Lampião é um ser histórico e, como tal, vivenciador de atuação em uma temporalidade e numa espacialidade. Tratá-lo como tal se faz imprescindível, uma vez que, de maneira recorrente se verifica a folclorização relacionada à sua pessoa, o que somente reforça inverdades e não promove nenhum benefício ao ensino histórico acerca de sua pessoa.

¹⁸ Nazaré é uma pequena vila situada entre as cidades de Serra Talhada e Floresta, no Sertão pernambucano. Pertencente ao município de Floresta, a vila, hoje denominada Nazaré do Pico, é conhecida historicamente por ter fornecido homens à Força Pública de Pernambuco, quando de suas atuações nas Volantes se tornaram conhecidos por sua coragem e valentia e eram denominados nazarenos.

O que se pretendeu, quando da escrita deste texto, foi trazer à luz elementos relacionados a Lampião, derivados de pesquisa, dando-lhe o tratamento que convém à função de historiador ou historiadora: investigar, resumir e narrar.

Deixe-se claro não ser o texto aqui produzido palavra última sobre o mais biografado e glorificado dos cangaceiros. Outras narrativas podem vir a existir e promover contribuição ao conhecimento histórico relacionado a Lampião. Todavia, o que aqui se apresentou não se deriva de outra fonte, senão da que é composta de informações decorrentes de vários anos de pesquisa sobre cangaço lampiônico, desenvolvida por seu autor.

Referências

ALBUQUERQUE, André C de. **Capitães do fim do mundo: as tropas volantes pernambucanas (1922 – 1938)**. Recife. EDUPE. 2016.

ALBUQUERQUE JR, Durval M. **“Quem é frouxo não se mete”**: violência e masculinidade como elementos constitutivos da imagem do nordestino. Projeto História. São Paulo. 1999.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo. Editora Perspectiva. 2006.

CHIAVENATO, Júlio J. **Cangaço, a força do coronel**. São Paulo. Brasiliense. 2007.

DUPIN, Leonardo V; DOULA, Sheila M. **“Homens de vergonha não levam desaforo pra casa”**: estrutura e história em uma etnografia sobre brigas de família no sertão pernambucano. Tempo Social. Revista de Sociologia da USP, v. 30, n. 3. 2018.

GUEIROS, Optato. **Lampião: memórias de um oficial Ex-Comandante de Forças Volantes**. São Paulo. 1953.

JORNAL DO COMÉRCIO. **O Lampião de Triunfo**. Recife. 1999.

LARAIA, Roque. **Cultura, um conceito antropológico**. Brasília. UNB. 2011.

LINS, Daniel. **Lampião, o homem que amava as mulheres**. São Paulo. Annablume. 2011.

LIRA, João G de. **Lampião: memórias de um soldado de volante**. Floresta- PE. Gráfica TDA. 2007.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo. Boitempo. 2010.

MELLO, Frederico P de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. São Paulo. A Girafa. 2004.

SÁ, Luiz C de L e. **Serra Talhada: 250 anos de história, 150 anos de emancipação política**. Serra Talhada – PE. Sertagráfica. 2001.

SANTOS. Gilvan de M. **Escrituras Nômades do Cangaço: o folheto de cordel como signo motivador do cinema das décadas de 1950 e 1960**. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB, 2009.

SOARES, Cristiano E C. **Pereiras e Carvalhos**: uma história da espacialização das relações de poder em Serra Talhada – PE. Dissertação de Mestrado. PPGH / UFRN. Natal. 2015.

SOUZA, Anildomá W de. **Lampião**: nem herói, nem bandido – a história. Recife. GDM Gráfica. 2007.



FERREIRA, Francisco Melo. Deambulações geográficas pela literatura de cordel em Portugal. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 45-65. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.4565>

DEAMBULAÇÕES GEOGRÁFICAS PELA LITERATURA DE CORDEL EM PORTUGAL

GEOGRAPHICAL WANDERINGS THROUGH CORDEL LITERATURE IN PORTUGAL

Francisco Melo Ferreira¹⁹

Centro de Línguas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa – CLEPUL

RESUMO: A Literatura de Cordel, mais do que um género, é uma forma de circulação entre o povo de vários géneros literários, de tradição oral ou não. Pretende-se fazer uma análise, no caso português, da distribuição geográfica dos locais de edição, das temáticas e das referências à sua circulação. Serão utilizados como exemplo os catálogos do Museu Nacional de Arqueologia e da coleção de Arnaldo Saraiva. Procurarão encontrar-se áreas de ocorrência e eventuais explicações para a distribuição encontrada.

Palavras-chave: Literatura de Cordel, catálogos, tipografias, geografia

ABSTRACT: Literatura de Cordel (Chapbooks), more than a genre, is a form of circulation among the people of various literary genres, of oral tradition or not. The aim is to analyze, in the Portuguese case, the geographical distribution of publishing locations, themes, and references to its circulation. The catalogs of the National Museum of Archaeology and the collection of Arnaldo Saraiva will be used as examples. We will try to find areas of occurrence and possible explanations for the distribution found.

Keywords: Chapbooks, catalogues, typography, geography

Deambular: Andar sem destino certo. = PASSEAR, VAGUEAR
Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2023;
<https://dicionario.priberam.org/deambular>

¹⁹ Membro da Linha de Investigação Literatura Tradicional e Tradições Populares Portuguesas "Professor Manuel Viegas Guerreiro", do CLEPUL. Pós-graduado em Ciência Cognitiva pela Universidade de Lisboa (2015), ferreiraf@edu.ulisboa.pt

Nas palavras de Carlos Nogueira, num estudo que constitui a melhor síntese sobre a literatura de cordel portuguesa no nosso século, “não é fácil definir estes folhetos com rigor, porquanto, pelas formas e pelos conteúdos, divergem muito entre si, quer na evolução diacrónica quer no concreto das sucessivas sincronias socioculturais”²⁰ (NOGUEIRA, 2012²¹, p. 202).

Segundo Arnaldo Saraiva, a definição deste tipo de publicações não é simples. “Ao contrário do que se suporá, não é fácil saber o que é um folheto. Nem é por acaso que este termo às vezes se cruza ou se confunde com outros, opúsculo, plaquete, livrinho, livreto, separata, folha (solta, volante) e, como ocorria frequentemente no século XVIII, papel” (SARAIVA, 2006, p. 6). Mas, apesar desta diversidade, havia elementos comuns que muitas vezes convergiam.

Expostos em pequenas lojas, escadas e paredes urbanas ou à cintura de cegos, e visando a população em geral (até mesmo a analfabeta), não é difícil prever características quase obrigatórias desses folhetos: pequeno formato, pouco peso ou reduzido número de páginas, título chamativo, capa com gravura ou xilogravura, papel barato, baixo custo tipográfico, língua comum, temas de fácil consumo, personagens logo identificados como heróis e vilões, culto do melodramático ou do crítico e do jocoso, etc. (SARAIVA, 2006, p. 7)

Márcia Abreu considera que a maior dificuldade no estudo da literatura de cordel portuguesa é a sua definição (ABREU, 1999, p. 19). Para além da questão de definir uma produção literária tendo apenas como base elementos exteriores à obra, como os locais, os agentes e formas de venda, as dimensões ou o tipo de papel, a autora acrescenta ainda, a dificuldade em encontrar resposta no género e na forma. “Não há qualquer constância em relação a esses aspectos: a literatura de cordel abarca autos, pequenas novelas, farsas, contos fantásticos, moralizantes, histórias, peças teatrais, hagiografias, sátiras notícias... além de poder ser escrita em prosa, em verso ou sob a forma de peça de teatral” (ABREU, 1999, p. 21). A autora considera que é a questão editorial que acaba por unificar este tipo de textos, utilizando a expressão “fórmula editorial”, concluindo que “permitiu a divulgação de textos de origens e gêneros variados para amplos setores da população” (ABREU, 1999, p. 23).

Uma dificuldade adicional é que este tipo de impressos teve um percurso histórico de quatro séculos, com uma evolução complexa, só vindo a desaparecer na década de 80 do século XX.

Autores como Adolfo Coelho cedo consideraram que os livros de cordel se deviam integrar como um dos géneros da “Literatura popular”. No catálogo da *Exposição Etnográfica Portuguesa. Portugal e Ilhas Adjacentes*, uma das categorias que Adolfo Coelho considera é precisamente essa. “Literatura popular: poesia lírica e épica, dramática, contos, provérbios, enigmas, literatura de cordel, almanaques e folhinhas populares” (COELHO, 1986, p. 43).

²⁰ Nas citações, manteve-se a ortografia do original.

²¹ Este estudo começou por ter várias edições pela Editora Apenas Livros, com o título *Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação* (NOGUEIRA, 2003) e veio posteriormente a ser publicado, numa edição revista e ampliada, com o título *A Literatura de cordel portuguesa* (NOGUEIRA, 2012), na revista *eHumanista – Journal of Iberian Studies*, da Universidade da Califórnia, Santa Barbara.

Num estudo intitulado *Dos Livros Populares*, inicialmente apresentado no colóquio *Imprimés de Large Circulation et Littératures de Colportage dans l'Europe des XVI-XIX Siècles* (1991), Diogo Ramada Curto afirma: “Eis uma das maneiras de conceber, no final do século XIX, o território dos objetos orais, manuscritos ou impressos utilizados pelo povo” (RAMADA CURTO, 1992, p. 131).

Tal atribuição, se concebível na geração que tinha iniciado os estudos sobre a identidade cultural do povo português, é atualmente posta em causa por vários autores. Carlos Nogueira sintetiza de forma muito clara as razões para não confundir literatura de cordel e literatura popular.

É indiscutível, de facto, a ocorrência de múltiplos aspectos que apelam à associação “cordel” / “popular:” a forma de comercialização ou exposição; a fragilidade da edição; os destinatários privilegiados (digamos, para já, apesar da ambiguidade do termo, “populares”); [...] Mas não é menos verdade que este é um espaço textual procurado por grupos que extravasam o conceito de povo enquanto grupo que ocupa o lugar da subalternidade no sistema de distribuição social das oportunidades de acesso à cultura, à riqueza material e imaterial e às decisões efectivas; como não é menos verdade que tal área bibliográfica ostenta temas, motivos, formas, linguagens e estilos que pouco ou nada confinam ou têm a ver com o que vulgarmente se entende por “popular” ou “populista,” sobretudo na área descomunal da literatura dramática de cordel.» (NOGUEIRA, 2012, p. 197).

Frequentemente utilizou-se a designação “literatura de cordel”, da mesma forma que o atributo “popular”, para desvalorizar estas produções literárias em relação à “Literatura Erudita”. “Utiliza-se muitas vezes o sintagma ‘literatura de cordel’ em sentido depreciativo, aplicado a textos conjecturadamente sem qualidade literária” (NOGUEIRA, 2012, p. 196). Manuel Viegas Guerreiro refuta, de forma muito veemente, esta desvalorização do popular:

E, para distinguir o letrado do iletrado, do primeiro se diz que é culto e do segundo inculto. Iguale-se cultura a saber escolar, como se na prática quotidiana o homem comum se não instruisse, como se seu saber fosse qualitativamente diferente do outro. Não há gente culta e gente inculta. A cultura é só uma, tudo o que aprendemos do nascer ao morrer, de nossa invenção ou alheia, sentados nos bancos da escola ou da vida. Não há uma alta cultura e uma baixa cultura, uma cultura superior e outra inferior ou popular, mas só cultura. Acabemos de vez com essa absurda e injusta discriminação. (GUERREIRO, 1978, p. 24).

Esta desvalorização conduziu muitas vezes a colocar de lado, a marginalizar, esta literatura. Autores como Arnaldo Saraiva, renovaram o olhar sobre a literatura de cordel, o seu interesse literário, mas também etnográfico e simbólico.

O meu interesse pelos folhetos veio do meu gosto pela literatura, que ao contrário do gosto que geralmente estimulam as escolas ou as instituições cultas, ao contrário do comum gosto de académicos ou letrados, nunca desvalorizou os modelos da chamada “literatura oral”; [...] Mas cedo me dei conta de que até em folhetos bem pobres de literatura podia encontrar matéria de interesse - histórico, social, etnográfico, religioso, linguístico, humorístico, etc. (SARAIVA, 2006, p. 7)

A estes interesses proponho-me adicionar o interesse geográfico. Um estudo de Geografia obriga a encontrar informação com base geográfica ou geolocalizada. O caminho não é fácil, daí a escolha do verbo deambular no título desta comunicação. Na verdade, não poderemos encontrar uma via única para seguir, mas procurar abordagens aproximativas do que podemos designar por “geografias” da Literatura de Cordel em Portugal.

Começemos por procurar referências em obras sobre o tema. Carlos Nogueira, no ensaio já citado, afirma, “No que respeita à **propagação geográfica**, perante a escassez de materiais, não são menores as dificuldades colocadas à averiguação dos impressos de grande difusão, na prática dos seus espaços privilegiados de circulação urbana ou rural” (NOGUEIRA, 2012, p. 213, grifo meu).

Num estudo centrado sobre um tipo específico de publicações, os Almanques, mas em que aborda também publicações de cordel, Maria Carlos Radich refere: “E, no entanto, com base noutras indicações obtidas da ficção, ou do ensaio, referidas a tempos diferentes, ou mesmo não balizando com precisão o tempo a que se referem, pode observar-se o imiscuir do almanaque em zonas geográficas e sociais diversas” (RADICH, 1994, p. 25)

Por seu lado, Diogo Ramada Curto levanta importantes questões sobre as perspetivas através das quais podemos analisar as “geografias” destas publicações. Analisando o estudo de Teófilo Braga sobre *Os Livros Populares Portugueses - Folhas Volantes e Literatura de Cordel*, Ramada Curto afirma: “esta referência a agentes é também vista em função dos locais de venda e dos espaços públicos que se relacionam com os impressos: à escala da cidade, nas feiras ou nos locais e momentos de romarias” (RAMADA CURTO, 1992, p. 132). Referindo-se ainda aos agentes envolvidos na produção e distribuição destes impressos, o mesmo autor salienta:

será necessário concentrar a atenção em dois aspectos fundamentais do trabalho dos referidos agentes, a saber, as suas relações e a sua geografia. [...] Quanto à geografia, interessará ultrapassar as restrições daquele autor quantos aos locais de circulação dos impressos de maior difusão e tentar pensá-los num quadro mais amplos que integre outras escalas ou hierarquias. (RAMADA CURTO, 1992, p. 136).

Para caracterizar melhor as geografias dos livros de cordel tentaremos seguir as várias etapas da sua produção e os agentes nelas envolvidos, averiguando para cada uma qual a informação geográfica disponível.

Impressão

Num artigo sobre os tipógrafos e a contratação coletiva, José Barreto analisa a evolução da atividade tipográfica em Portugal. Após uma primeira fase de arranque industrial, “No conjunto do País (continente e Ilhas) contavam-se nesse ano (1863) 133 tipografias, nas quais se imprimiram 525 obras (livros e folhetos), 202 publicações periódicas, etc.” (BARRETO, 1981, p. 254). O mesmo autor caracteriza duma forma curiosa os donos das tipografias, agentes fundamentais no processo, que se distinguiam dos livreiros que, na altura, se ocupavam da encadernação para além do comércio dos livros. A tipografia e impressão foi dos primeiros setores operários a organizar-se em associações de classe e a organizar contratos coletivos de trabalho, que

permitted regular minimally working conditions. It was also one of the sectors, naturally, more literate and that more quickly initiated strike movements to guarantee better salaries and working conditions. However, the conditions of exploration were significant, as exemplified in the citation below:

Em meados do século XIX (e ainda mais tarde) entravam nas tipografias e em outras oficinas crianças de 8, 9 e 10 anos de idade (Ecco dos Operários, n.º 27, de 2 de Novembro de 1850). Em 1898, um tipógrafo contava ter iniciado a sua aprendizagem já um pouco “taludo”, isto é, com 13 anos de idade... (A Arte Tipográfica, n.º 4, jun. 1898, *apud* BARRETO 1981, p. 260).

The printing of books of cordel and of another type of “folhinhas” occupied an important part of the activities of the sector, since the 18th century. They were not just small businesses that were involved.

Carlos Nogueira cites Albino Forjaz de Sampaio who refers, to the purpose of this question:

Do not think that because it was cheap literature only printers or workshops without parchment rolled ink on their ordinary paper that later had to be translated into solid blocks. No. Printed by António Rodrigues Galhardo, and he said “Printer of the Eminentissimo Senhor Cardeal Patriarca e da Real Mesa Censória;” printed by Pedro Ferreira, and he was proud to be the “Printer of the Augustissima Rainha N. S.” (*apud* NOGUEIRA, 2012, p. 204)

In an article about an important editor of Valencia at the end of the 18th century, the historian Juan Gomis Coloma, recognizes that in Spain few studies about the workshops dedicated to this type of editions, despite being fundamental to understand how they reached “the hands and ears of their readers”. Analyzing what he considers to be an editorial empire of the editor Agustín Laborda, the author explains the importance and the profitability of the “small papers”:

En efecto, entre 1748 y 1758 se aprecia en la producción fechada de Laborda un progresivo aumento de la literatura de cordel, cuyo peso en el conjunto impreso adquiere un predominio absoluto en el último de estos años. Al igual que su taller, heredó esta orientación editorial de su cuñado Cosme, que le daría a conocer la rentabilidad de los papeles menudos, basada en su producción rápida y barata y en su venta masiva. (COLOMA, 2015, p. 247)

In Portugal the situation would not be very different. Referring to books of cordel, but to other printed works of great circulation, Maria Carlos Radich, cites *O Summario de varia historia ...* (1872), in which J. Ribeiro Guimarães shows how the business of this type of printed works spread in different parts of the Empire: “The business of the Folhas do Anno, or Folhinhas and the Prognósticos, was large, leaving good profits [...]. For the conquests I had 6150 copies of the algebeira and 7350 of the porta. They were sold for 80 réis in Pernambuco.” (GUIMARÃES, 1872, p. 196 *apud* RADICH, 1993, p. 14).

Also Júlio Dantas refers that the booksellers did not despise the business:

Even the good booksellers of books, like João Baptista Fava, who «sold breviários, hours, diurnos and ripanços of Antuérpia and of Veneza», did not despise the literature of cordel, having been some of them the editors of the Princesa Magalona, of the Valdevinos, of the Imperatriz Porcina, and

daquela Relação de uma mulher que na Holanda deu à luz quatro filhos de um só parto, fonte inesgotável de riso para o mulherio da Alfama, do Mocambo e da Madragoa (DANTAS, 1966, p. 106).

Antes de partir para a análise da distribuição geográfica é importante traçarmos um quadro geral do contexto em que a atividade se integrava.

No século XVIII, através da conjugação de vários factores –a proliferação de tipografias, numa altura em que mesmo as tipografias reais produziam obras “de cordel;” o fortalecimento e a diversificação do conjunto de leitores, que deixa de se resumir a clérigos e a letrados; as várias alterações nos hábitos de trabalho e de convivalidade; ou os novos interesses culturais, bem reflectidos no surgimento, em novembro de 1641, do primeiro jornal português, a Gazeta em que se relatam as novas todas que houve na corte e que vieram de várias partes–, esta surpreendente empresa editorial torna-se mais massiva, desenvolve-se e diversifica-se. (NOGUEIRA, 2012, p. 203).

O mesmo autor afirma que, “Com o desenvolvimento da imprensa surge, pois, um novo território cultural, que, paralelamente à literatura oficial e à literatura de transmissão oral, se vai assumir como um terceiro vector até muito perto do século XXI, no caso português” (NOGUEIRA, 2012, p. 201-202).

Só a partir das últimas décadas do século XIX passou a haver informação estatística sobre o número e a distribuição geográfica das tipografias em Portugal. Segundo José Barreto,

dispõe-se agora de uma melhor base estatística para acompanhar a evolução da indústria tipográfica, sua localização, efectivos operários, equipamento, condições de trabalho, etc. Os dados disponíveis, devidos essencialmente aos inquéritos industriais de 1881 e 1890, são, no entanto, ainda bastante deficientes» (BARRETO 1981, p. 270).

Com base nos dados do Inquérito Industrial de 1890 elaborámos o mapa da Figura 1 que representa a localização das tipografias em Portugal Continental. Podemos observar uma clara concentração nas cidades de Lisboa e do Porto, onde se localizava cerca de um terço do total das tipografias. Apesar de alguma dispersão pelo território, verificavam-se grandes vazios no Alentejo e no nordeste Transmontano. Os dados revelam que nos Açores havia 6 tipografias em Ponta Delgada e 6 em Angra do Heroísmo, enquanto na Madeira havia apenas 2.

O número de tipografias no Porto (31) era superior ao de Lisboa (25) mas, quando comparado o número de trabalhadores (Porto, 355; Lisboa, 702), percebemos que as tipografias de Lisboa tinham uma dimensão superior, havendo mesmo duas com mais de 100 trabalhadores.

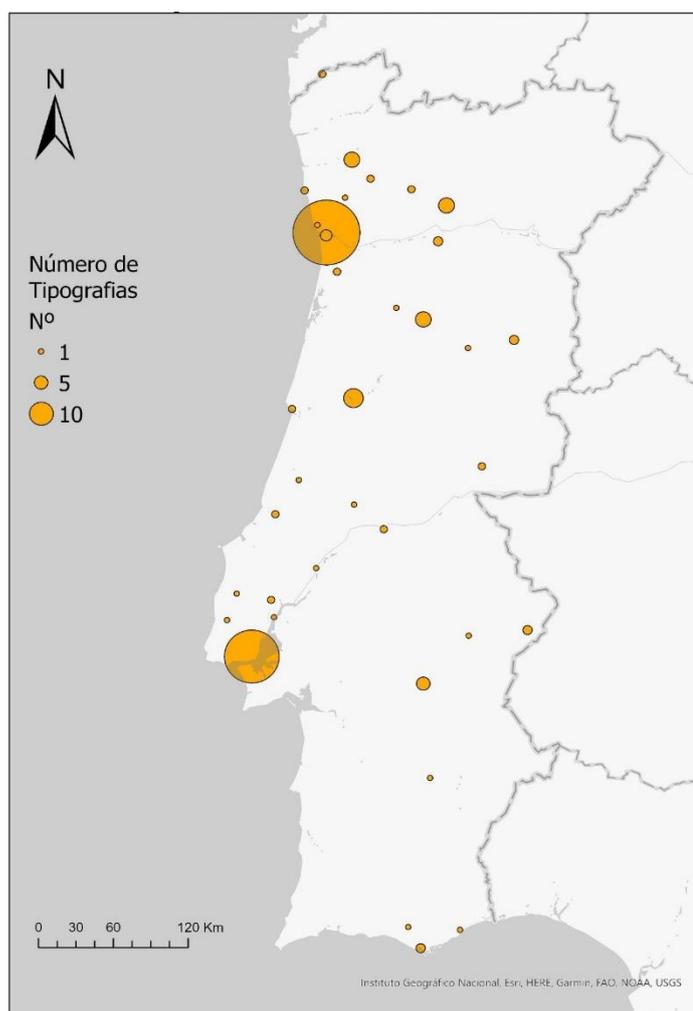


Figura 1 – Localização de tipografias em Portugal Continental em 1890.²²

Procuraremos agora comparar a distribuição das tipografias no final do século XIX com os locais de impressão indicados nos folhetos de cordel. Para o efeito iremos utilizar dois importantes catálogos que reúnem este tipo de publicação. O primeiro, publicado por Arnaldo Saraiva em 2006, com o título *Folhetos de Cordel e outros da minha colecção*, inclui referências a 499 folhetos de cordel e 58 folhetos volantes, datados entre 1602 e 1982, e é, segundo Carlos Nogueira, em espécies textuais, o mais rico dos catálogos portugueses. (NOGUEIRA, 2012, p. 200).

²² Fonte: Inquérito Industrial de 1890. Mapa do autor.

Arnaldo Saraiva
**Folhetos
de Cordel**
e outros da minha colecção

CATÁLOGO



PORTO • BIBLIOTECA MUNICIPAL ALMEIDA GARRITT • 2206

Figura 2- Capa do catálogo de Arnaldo Saraiva²³

O segundo é o *Catálogo de Literatura de Cordel da Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia* e reúne 946 folhetos, na sua maior parte da coleção de José Leite de Vasconcellos.



Figura 3 - Página de consulta do Catálogo de Literatura de Cordel da Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia, de Lisboa²⁴

Ambos os catálogos têm folhetos publicados em períodos bastante longos e com um número elevado de locais de edição, incluindo cidades no Brasil, por exemplo Rio de Janeiro e São Paulo, e em cidades europeias, em Espanha, França, Itália, entre outros países.

A distribuição dos locais de edição de ambos os catálogos mostra com um claro predomínio das edições feitas em Lisboa (228 no Catálogo Saraiva e 617 no do Museu de Arqueologia) e no Porto (222 no Catálogo Saraiva e 98 no do Museu de Arqueologia) e, muito depois, em Coimbra, mas com uma maior concentração em Lisboa no caso do Catálogo do Museu de Arqueologia, como se pode observar nos mapas das figuras 4 e 5.

²³ SARAIVA, 2006.

²⁴ *Catálogo de Literatura de Cordel da Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia*, disponível online no endereço http://bibliotecas.patrimoniocultural.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=Cordel&Operator=AND&Profile=Default&DataBase=10171_BMNARQ_LIT

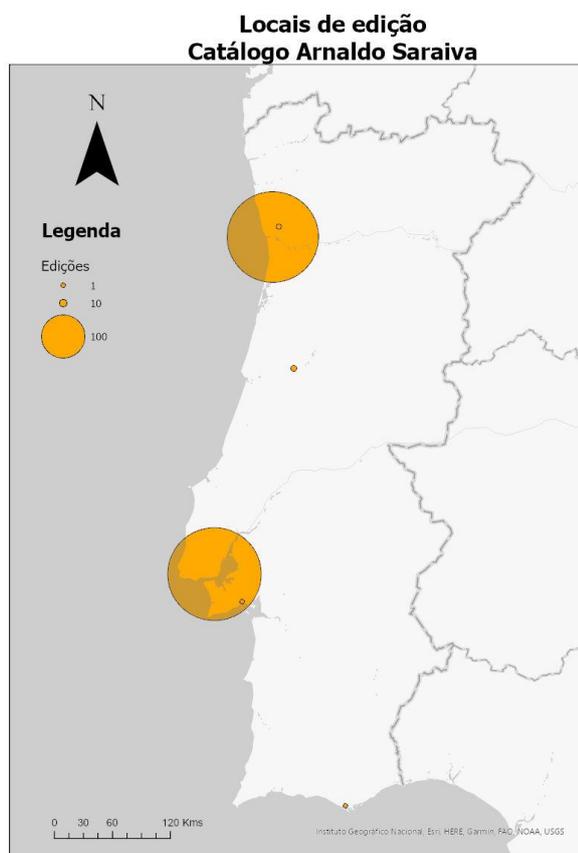


Figura 4 – Locais de edição do Catálogo Arnaldo Saraiva

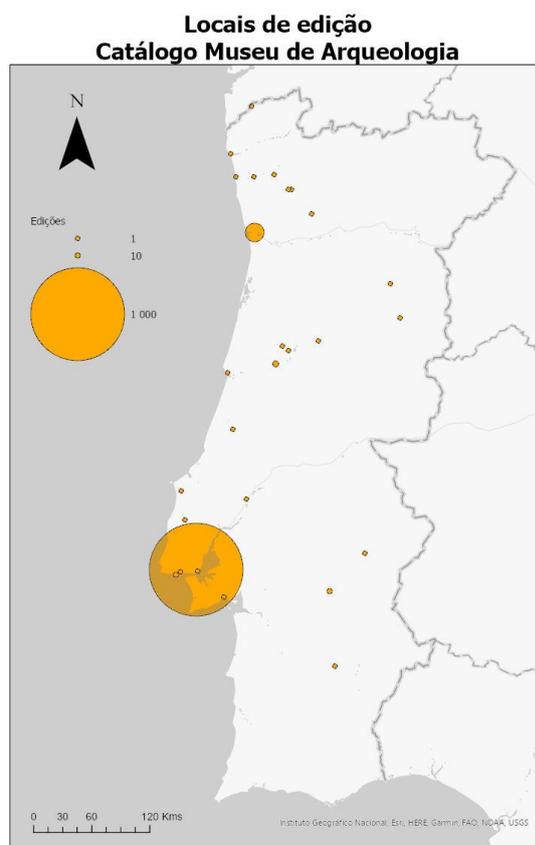


Figura 5- Locais de edição do Catálogo do Museu de Arqueologia, de Lisboa ²⁵

Apesar das diferenças nos locais de edição dos folhetos dos dois catálogos, há uma clara correspondência com a distribuição das tipografias que se encontra no mapa da figura 1.

A difusão e a circulação

Segundo Carlos Nogueira, desde o século de XVI, com autores da chamada “escola vicentina”, muito em particular Baltasar Dias, “a literatura de cordel portuguesa se estrutura como área editorial complexa e culturalmente difusa” (NOGUEIRA, 2012, p. 205). Este autor, natural da ilha da Madeira e cego, era “muito lido e apreciado ainda no século XX” (NOGUEIRA, 2012, p. 206). É a partir de autores como Dias que as obras dramáticas chegam a públicos populares. Uma das razões deste sucesso deve-se, segundo Nogueira, à “pluralidade da recepção deste tipo de literatura, acessível aos inúmeros analfabetos por via não só do processo de retextualização, isto é, da concretização do texto dramático em texto teatral ou texto espectacular, mas também, como já dissemos, pela leitura em voz alta feita por indivíduos alfabetizados” (NOGUEIRA, 2012, p. 207).

Sobre a iliteracia no Portugal do século XVIII, refere Júlio Dantas, num capítulo sobre Literatura de Cordel do livro *Lisboa dos nossos avós*.

²⁵ Mapas do autor

Lia os folhetos, bem entendido, quem sabia ler. Mas pouca gente gozava, então desse benefício. Lisboa era candidamente, devotadamente iletrada. Filhos e filhas de famílias nobres ignoravam a leitura e a escrita por preconceito aristocrático; tomou-se vulgar, mesmo já no tempo do Marquês de Pombal, a declaração tabelioa de que o testador ou o outorgante «por serem fidalgos não sabiam escrever. (DANTAS, 1966, p. 108)

O número de alfabetizados na população total cresceu muito a partir do século XIX. Mas, segundo o Recenseamento de 1890, em Portugal a taxa de analfabetismo da população com 10 e mais anos era ainda no total da população de 76,3 %, que nas mulheres se elevava a 83,9 %.

Como se pode observar no gráfico da Figura 6, a distribuição regional mostra diferenças assinaláveis, com distritos, como Castelo Branco, em que o analfabetismo ultrapassava os 85 % e, no caso das mulheres, os 90 %. Pelo contrário em Lisboa era inferior a 60 % nos homens e mulheres e, no Porto, era inferior a 60% no caso dos homens, mas de 79% no caso das mulheres. A taxa de analfabetismo na população feminina ultrapassava os 90 % em vários distritos do interior, mas, também do litoral.

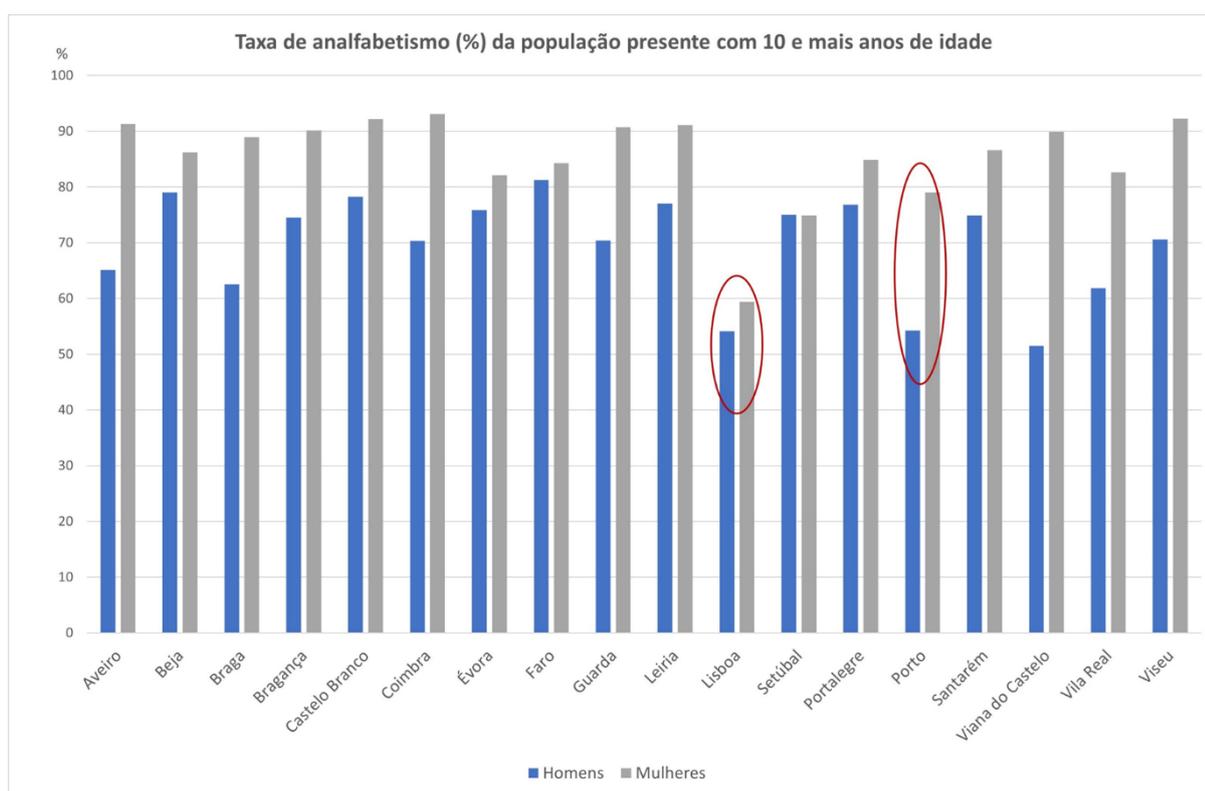


Figura 6 - Taxa de analfabetismo da população com mais de 10 anos (1890)²⁶

²⁶ Fonte dos dados: INE, Recenseamento da população e habitação - séries históricas. Gráfico do autor.

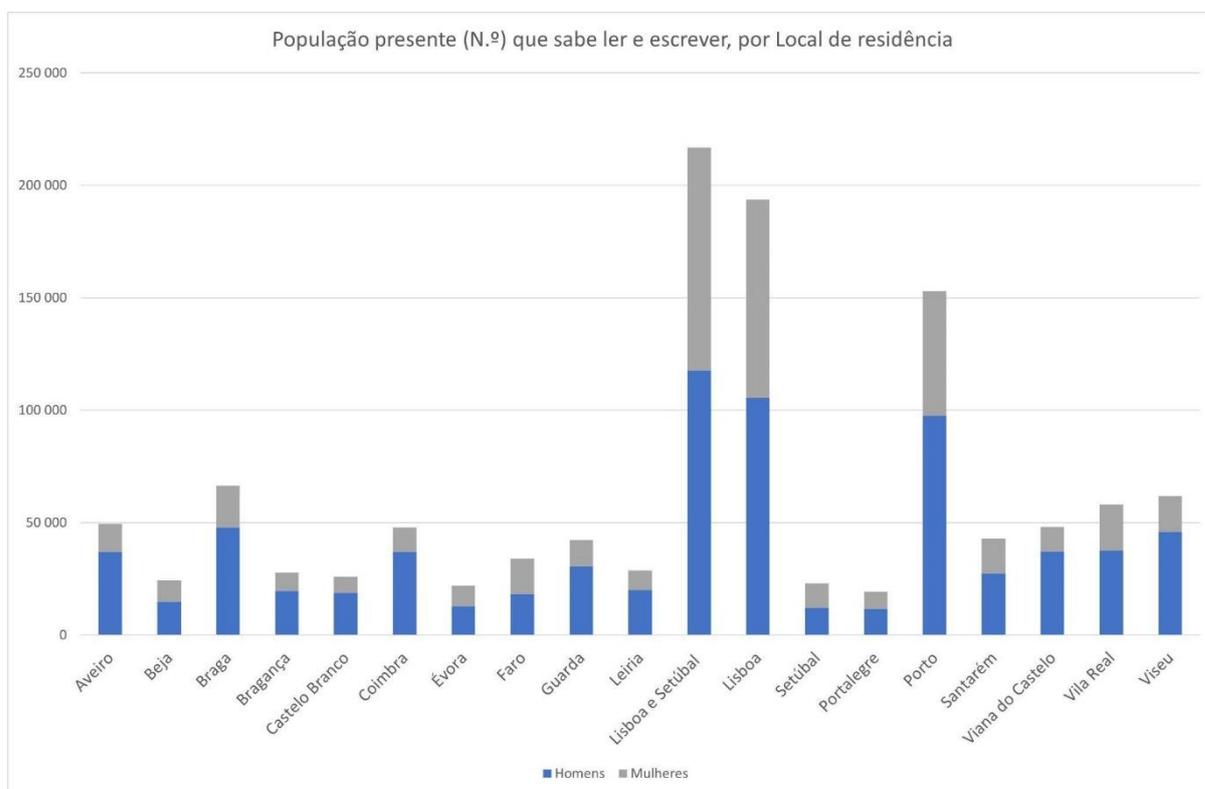


Figura 7- População que sabe ler e escrever (1890)²⁷

Após a impressão como chegavam os folhetos de cordel a quem os lia ou ouvia? Uma das questões fundamentais era a de como estes textos chegavam a um público iletrado.

Radich refere o costume de audição coletiva, particularmente ao serão, como uma outra forma de relação popular com o texto impresso, que permitiria ultrapassar as elevadas taxas de analfabetismo.

Basta, neste caso, que um dos participantes saiba ler. Ainda para o caso da França de Antigo Regime e referindo-se à leitura popular, mesmo nas pequenas aldeias, Robert Mandrou considera possível que algum padre ou soldado possa empreender essa leitura, ao serão, baseando-se também no facto de muitos livrinhos populares iniciarem o texto com as palavras: “Como vão ouvir...”, sugerindo que seriam lidos em voz alta. (RADICH, 14, p. 24)

Em Portugal passava-se algo semelhante. Radich cita Júlio Dantas, que afirma, referindo-se ao Portugal setecentista: “Mas o povo de Lisboa, que não sabia ler, gostava ao menos de ouvir. Havia determinados pontos da cidade onde se reuniam à tarde homens e mulheres, para ouvir contar histórias e escutar a leitura compassada dos folhetos de cordel” (*apud* RADICH, 1992, p. 24). Ligando a venda dos folhetos por cegos com a leitura coletiva, podemos de novo ouvir Júlio Dantas, “os cegos corriam meia Lisboa, apregoando as novidades da literatura de cordel, delícia dos lares e dos soalheiros, dos poiais de pedra e dos adros conversadores” (*apud* RADICH, 1992, p. 24).

²⁷ Fonte dos dados: INE, Recenseamento da população e habitação - séries históricas. Gráfico do autor. Lisboa e Setúbal (distrito de Lisboa até 21/12/1926).

E podemos, naturalmente, relacionar a audição com a memória oral. Júlio Dantas, citando Manuel de Figueiredo, o mais prolixo autor teatral português do século XVIII, destaca a afirmação,

«Que satisfação não tinha o vulgo quando ouvia os cegos apregoar em altas vozes os autos de Maria Parda, as obras de Clara Lopes, cristaleira de Coimbra, e o Testamento da Velha, ainda antes da Serração! Só de ouvir o pregão se riam e achavam muita graça; pois a maior parte da gente sabia de cor as melhores passagens, e estavam esperando por elas.» (FIGUEIREDO, 1815, p.290).

Arnaldo Saraiva lembra que “os textos de muitos folhetos, a começar pelos teatrais, não só prezam os registos que lembram a oralidade, como foram, ou são ainda, lidos em voz alta, recitados, cantados” (SARAIVA, 2006, p. 7).

Também Carlos Nogueira se refere a esta mudança da audição à transmissão, “Em todo este universo, aqueles que sabiam ler podiam transmitir o conteúdo dos impressos aos numerosos analfabetos, muitos dos quais se tornavam depois transmissores desse património interiorizado, por via da oralidade” (NOGUEIRA, 2012, p. 208).

Referindo-se ao final da década de 20 do século XX, o etnógrafo Manuel Viegas Guerreiro descrevia assim, no seu livro *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, a experiência na sua aldeia natal da Beira-serra algarvia, Querença.

Eu lia, em rapaz, a camponeses da minha terra, romances de Júlio Dinis e de Camilo. E era vê-los participar na acção, falucando, perguntando, comentando. Guardo muito viva a lembrança da leitura do Amor de Perdição. Era uma comoção que não se continha. O meu padrinho Martins Farias, poeta afamado do lugar, sempre pronto a chalacear com o que havia de irreal nas situações, exclamava com os olhos afogados em lágrimas: - Isso agora é verdade! Isso é verdade!. (GUERREIRO, 1978, p. 15)

Durante muito tempo a tese dominante sobre a distribuição dos livros de cordel, sobretudo nas cidades de Lisboa e do Porto, foi a expressa por Teófilo Braga no já referido estudo *Os livros populares portugueses (folhas volantes ou literatura de cordel)*. Teófilo refere a “criação da Confraria do Menino Jesus, por onde se reservou o privilegio exclusivo da venda dos folhetos aos cegos” (BRAGA, 1881, p. 5). Ligando a venda com a transmissão oral, o autor refere igualmente que “No tempo de Filinto Elyσιο, especialmente na sua infancia, pagava-se doze vintens aos cegos para **recitarem** os versos da paixão” (BRAGA, 1881, p. 5, grifo meu).

Maria Carlos Radich cita o *Summario de varia historia...*, de J. Ribeiro Guimarães, em que este afirma:

Antigamente eram os cegos os privilegiados vendedores de toda a papelada noticiosa. Havia uma irmandade exclusivamente composta de homens cegos, sob a invocação do Menino Jesus [...] a esta irmandade pertencia o exclusivo da 'venda de folhinhas, historias, relações, reportorios, comédias portuguesas e castelhanas, autos e livros usados. (apud RADICH, 1994, p. 18).

São múltiplas as representações de figuras de cegos a vender este tipo de publicações, como se pode ver no exemplo da figura 8, retirado de um livro sobre trajes e personagens portugueses.



Figura 8 - *The blind man*²⁸

Neste caso, tratava-se da cidade de Lisboa, no Terreiro do Paço, como se pode perceber pela estátua equestre de D. José, e o autor descreve assim a personagem do cego:

Quelques-uns de ces pauvres aveugles vont se placer aux portes des églises et des monasteres, ou se poster aux coins des rues, pour y solliciter la charité des passans. D'autres parcourent la ville, conduits par un enfant, ou guidés par un chien intelligent et fidele. Ceux-ci débitent les lois nouvelles, les décrets du prince, les réglemens de police, et vendent au peuple des livres de prieres, des almanachs, des chansons populaires, et des contes facétieux faits pour amuser le vulgaire. (L'ÉVÊQUE, 1814, est. 29).

Curiosamente, a mesma imagem reproduzida na figura 9 aparece na coleção *Costumes Portugueses* de litografias do artista português João Macphail. Personagens rigorosamente iguais, apenas com a diferença da paisagem de fundo que, neste caso, apresenta uma casa em ruínas.

António Madaíl ajuda-nos a perceber como funcionava o processo de produção de litografias neste período: “apresentam-se também algumas das gravuras estrangeiras que as precederam e que documentam, iniludivelmente, tanto a iniciativa da fixação gráfica de tipos regionais, característicos, como, até, **a constante repetição de assuntos e o manifesto decalque** do respectivo desenho” (MADAÍL, 1968, p. 36, grifos meus).

²⁸ L'ÉVÊQUE, 1814, est. 29.

A litografia da figura 10, *Cego, vendendo folhinhas, reportorios, &tc.*, parece corresponder a este modelo, havendo apenas como que uma inversão na posição dos personagens, que têm no fundo uma paisagem rural.

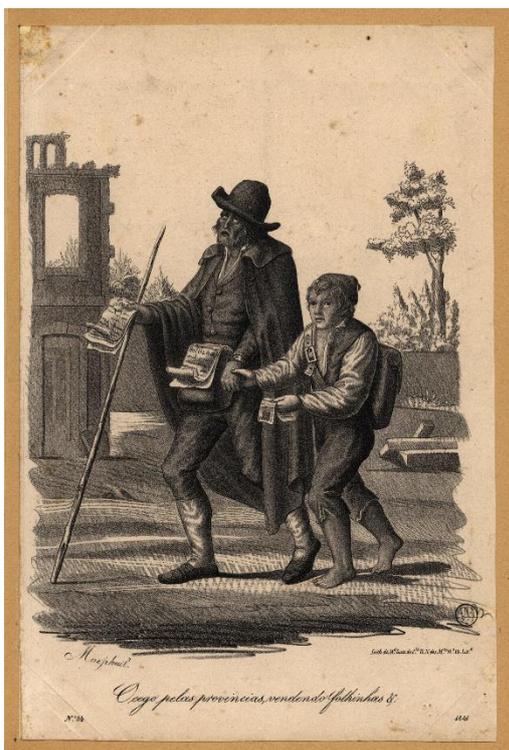


Figura 9 – Cego pelas províncias vendendo folhinhas.²⁹



Figura 10 – Cego, vendendo folhinhas, reportorios, &tc.³⁰

A ação importante dos cegos que, segundo Nogueira, “podiam concentrar na mesma pessoa três papéis: poeta-produtor, vendedor e narrador-intérprete” (NOGUEIRA, 2012, p. 208), ajuda a perceber o nome de “literatura de cegos”, também atribuído aos livros de cordel.

Baseando-se nos registos judiciais do século XVIII que referem conflitos, já antigos, entre os agentes envolvidos na circulação dos impressos, Diogo Ramada Curto questiona se os cegos seriam os únicos agentes envolvidos sobretudo na distribuição deste tipo de impressos. O autor identifica outros atores, nomeadamente a Corporação dos Livreiros, os vendedores de livros não inscritos na Corporação, os vendedores ambulantes, os cegos não integrados na Irmandade. Ramada Curto refere esta “tradição litigante” que envolve grupos que se degladiam uns aos outros, num mercado muito menos estável do que o que se pensava.

Os livreiros pretendiam excluir os volanteiros do negócio dos livros. [...] Aos cegos concedia-se-lhes o privilégio da venda dos papéis soltos, o que punha o problema «sobre quem há-de fazer a distinção judicial de livros e de papéis». Finalmente, os outros vendedores ambulantes fundavam a sua legitimidade no facto de que a venda de livros ser um ramo do mercado em que eles

²⁹ MACPHAIL, 1841. <https://purl.pt/29740>

³⁰ *Costumes Portuguezes*, ca. 1833.

poderiam concorrer com os livreiros, pois este ofício tinha apenas como exame o saber encadernar livros. (RAMADA CURTO, 1992, p. 136).

A presença de alguns destes agentes manteve-se nas cidades durante muito tempo, como podemos ver representado na ilustração da figura 11.



Figura 11 - Venda ambulante de livros de cordel em Lisboa.³¹

Referindo-se ao período de final do século XIX, princípio do século XX, António de Sousa Bastos afirma, no livro *Lisboa Velha*.

Lembro-me ainda da literatura de cordel a cargo de uns livreiros ambulantes, que abancavam em diversas ruas e praças, segurando nas paredes com alguns pregos uns compridos cordéis, em que penduravam os folhetos por meio de uma espécie de colchetes de arame ou madeira, ou mesmo com alfinetes. Isto ainda hoje se usa no Porto. Os últimos que existiram em Lisboa eram vistos na Rua do Arsenal e na Rua Augusta, próximo ao arco. (BASTOS, 1947, p. 159)

É em relação à cidade de Lisboa que existe mais informação sobre os locais de venda de livros de cordel:

um inventário dos locais privilegiados dos impressos de grande circulação reencontrará uma das fontes utilizadas por Teófilo Braga. Trata-se de uma citação do Folheto de Ambas Lisboas, publicado em 1730, na qual “o balcão do livreiro de São Domingos, o Adro do Monte, a Ribeira das Naus, o Cais da Pedra, o Cano Real aos domingos de tarde» definem uma geografia de

³¹ BASTOS, 1947, p. 159.

sociabilidades e de práticas tão diversas como as conversas, os murmúrios, a leitura e a venda de folhinhas”. (RAMADA CURTO, 1992, p. 159)

Sabendo da impossibilidade de definir uma geografia de sociabilidades passadas, tentámos, no entanto, seguir as sugestões de Ramada Curto e elaborámos um mapa com a localização de locais de venda de livros de cordel em Lisboa, tendo como base referências em textos dos séculos XVIII e XIX referidos em RADICH (1994) e RAMADA CURTO (1992).



Figura 12 - Locais de venda de folhetos em Lisboa, referências em textos dos séculos. XVIII e XIX³²

Como podemos observar, os locais de venda concentram-se junto ao rio e na Baixa de Lisboa, com a exceção da Feira da Ladra, com os dois lugares em que se realizou esta feira de venda ambulante, o Campo de Santana e o Campo de Santa Clara, onde ainda se realiza.

Também aqui há alguma coincidência com a localização das tipografias. Referindo-se à área central da cidade de Lisboa no final o século XIX, Ana Alcântara afirma: “Aqui vivia-se num ambiente povoado por tipografias e oficinas de encadernação – papel e impressão”. (ALCÂNTARA, 2019, p. 44)

Chegar a outros espaços

Apesar da importância das cidades de Lisboa e também do Porto em termos de tipografias e locais de edição de livros de cordel, é geralmente reconhecido que este tipo de publicações chegava a muitas

³² Fonte dos dados: RADICH (1994) e RAMADA CURTO (1992). Mapa do autor, elaborado com a plataforma Lisboa Interativa.

regiões do país. Nas palavras de Carlos Nogueira, “Vários testemunhos, escritos e orais, ao longo dos séculos, mas com maior intensidade à medida que os meios de comunicação progridem, comprovam a passagem cíclica destes agentes por locais recônditos e quase inacessíveis” (NOGUEIRA, 2012, p. 214). E noutra passo afirma:

Mesmo admitindo a valoração inequívoca de que beneficiou o espaço lisboeta, por questões óbvias, não é descabido intuir uma maior permeabilidade entre as várias áreas culturais do que a sugerida por Teófilo Braga, numa rede topográfica que ultrapassaria largamente os limites da cidade de Lisboa ou de outros espaços citadinos, os seus bairros, as suas ruas, as suas esquinas, e, mesmo, do próprio país. É nesse sentido, de resto, que apontam as informações veiculadas nos frontispícios dos folhetos, segundo as quais podemos afirmar, por exemplo, que o gosto pelo teatro não era específico de Lisboa, estendendo-se também à província, tanto no plano da produção como no da recepção. (NOGUEIRA, 2012, p. 213-214).

As litografias das figuras 9 e 10 são muitas vezes citadas como exemplo da passagem de cegos vendedores de folhetos de cordel por áreas não urbanas. Mas, no caso da figura 10, como já referimos, trata-se de um desenho decalcado de uma imagem anterior, que se situa no Terreiro do Paço em Lisboa.

Os caminhos que os folhetos percorriam não são certamente conhecidos, mas “As feiras, romagens a santuários ou ermidas e os círios ligam-se também aos impressos de grande circulação” (RAMADA CURTO, 1992, p. 139). O autor chama ainda a atenção para a dificuldade em articular a informação sobre locais de distribuição urbana ou de circulação em feiras, romagens e romarias com a sua articulação com “espaços nacionais, social e culturalmente pouco integrados” (RAMADA CURTO, 1992, p. 139)

A evolução dos meios de transporte, em particular do caminho de ferro, contribuiu decisivamente para a integração do espaço nacional e tornou as regiões do interior muito mais acessíveis.

Na figura 13, vemos a evolução da rede de caminho-de-ferro que revolucionou o transporte para o interior do território, anteriormente só acessível por via fluvial ou por estrada, através de transporte com tração animal, com tempos de deslocação muito longos.

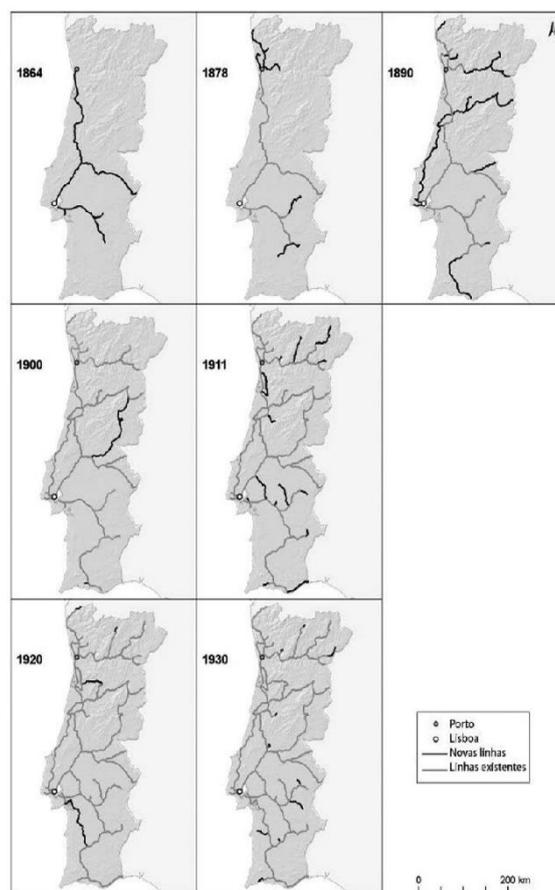


Figura 13 - Evolução da rede ferroviária em Portugal.³³

Já em pleno século XX, o poeta popular António Aleixo ganhava a vida percorrendo feiras e festividades no Algarve e utilizando certamente a rede ferroviária:

A. Aleixo ganhava a vida percorrendo as feiras e romarias do Algarve, a cantar e a vender folhetos da sua autoria em que glosava os mais diversos casos da vida. A fama de grande poeta repentista e de improvisador imbatível foi crescendo de dia para dia e Aleixo começou a ser convidado para animar festas e banquetes de família nomeadamente casamentos e baptizados. (FERREIRA, 1978, p. 26.)

³³ ESPINHA DA SILVEIRA (2011).

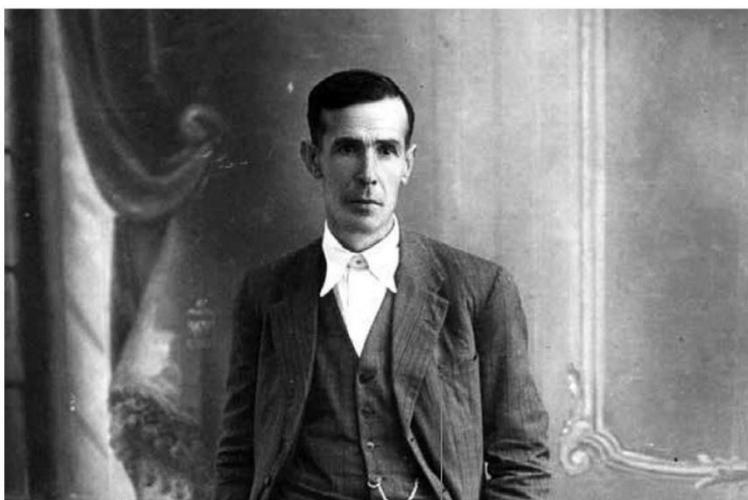


Figura 14 - António Aleixo³⁴

Conclusão

Há ainda muito trabalho a fazer no campo da literatura de cordel em Portugal. Carlos Nogueira deixa algumas pistas sobre os resultados que se poderão obter com o aprofundamento desses trabalhos.

Não obstante os estudos realizados nas últimas décadas (Santos, Menéndez, Lopes, Ferreira), está ainda por fazer uma reflexão de conjunto sobre a literatura de cordel portuguesa, suas modalidades, sua pragmática, seus produtores, seus distribuidores e seus destinatários. Um estudo dessa natureza, fecundado por uma óptica transdisciplinar, traria certamente dados surpreendentes para o esclarecimento de várias zonas sombrias ou intocadas da nossa teoria literária ou textual, bem como do comportamento social e da mentalidade portuguesas. Os resultados permitiriam revelar ideias substancialmente diferentes das que até hoje têm vigorado sobre o assunto. (NOGUEIRA, 2012, p. 217)

Com este estudo pretendemos demonstrar as potencialidades, mas também as dificuldades dum estudo sobre a Geografia de Cordel em Portugal. Se, nas palavras de Carlos Nogueira, “Cada folha, folhinha, folheto ou livrinho de cordel permite, em última instância, descobrir a vivência popular (no seu sentido mais amplo) e o discurso que transporta essa outra visão ou teoria social do mundo” (NOGUEIRA, 2012, p. 218), deveriam também poder ajudar-nos a conhecer as geografias que estas práticas sociais envolviam.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ALCÂNTARA, Ana Ramos. **Espaços da Lisboa Operária**. Trabalho, habitação, associativismo e intervenção operária na cidade na última década do século XIX. Tese de doutoramento, 2019. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/68125>. Acesso em: 31 jan. 2023.

³⁴ Imagem - Fundação António Aleixo <https://fundacaoantonioaleixo.com/>

BARRETO, José. Os tipógrafos e o despontar da contratação colectiva em Portugal (I). **Análise Social**, v. XVII, n. 66, p. 253-291, 1981.

BASTOS, António de Sousa. **Lisboa velha**. Lisboa: C.M., 1947.

BRAGA, Teófilo. Os Livros Populares Portugueses - Folhas Volantes e Literatura de Cordel. **Era Nova – Revista do Movimento Contemporâneo**, n. 1, p. 3-19, 1880. Disponível em https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/EraNova/N01/N01_master/EraNova_N01.pdf

COELHO, Adolfo. **Exposição Etnográfica Portuguesa**. Portugal e Ilhas Adjacentes. Lisboa: Imp. Nacional-Casa da Moeda, 1986. Disponível em: <http://books.openedition.org/etnograficapress/5446>.

COLOMA, Juan Gomis. Un emporio del Género de Cordel, Agustín Laborda y sus Menudencias de Imprenta (1743-1776). In: **Culturas del Escrito en el Mundo Occidental Del Renacimiento a la Contemporaneidad**. Madrid: Casa de Velázquez, 2015, p. 239-250.

DANTAS, Júlio. **Lisboa dos nossos avós**. Lisboa: Câmara Municipal, 1966. (Publicações culturais da Câmara Municipal de Lisboa).

ESPINHA DA SILVEIRA, Luís; ALVES, Daniel; LIMA, Nuno Miguel; *et al.* Caminhos de ferro, população e desigualdades territoriais em Portugal, 1801-1930. **Ler História**, n. 61, p. 7-37, 2011.

FERREIRA, Ezequiel. Biografia. In: **Inéditos / António Aleixo**. Loulé: Vitalino Martins Aleixo, 1978.

FIGUEIREDO, Manuel. **Theatro de Manuel de Figueiredo, Lisboa, 1804-1810**. Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/11977>. Acesso em: 30 jan. 2024.

GUIMARÃES, J. Ribeiro. **Summario de varia historia**. [Lisboa]: Rolland & Semiond [distrib.], 1872. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100530979>.

L'ÉVÊQUE, Henri. **Costume of Portugal**. Londres: Colnaghi & Co, 1814. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Costume_of_Portugal_\(1814\)_by_Henri_L%27%C3%89v%C3%A4que](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Costume_of_Portugal_(1814)_by_Henri_L%27%C3%89v%C3%A4que). Acesso em: 21 jul. 2023.

MACPHAIL, João; LITOGRAFIA DE MANUEL LUÍS DA COSTA. **O cego pelas provincias, vendendo folhinhas &**. [Lisboa: s.n.], 1841. [Costumes Portuguezes]. Disponível em: <https://purl.pt/29740>.

MADAÏL, António Gomes da Rocha. **Trajos e costumes populares portugueses do século XIX, em litografias de Joubert, Macphail e Palhares**. Lisboa: Edição Panorama, 1968.

NOGUEIRA, Carlos. A Literatura de cordel portuguesa. **eHumanista - Journal of Iberian Studies**, v. 21, p. 195-222, 2012.

NOGUEIRA, Carlos. **Literatura de cordel portuguesa: história, teoria e interpretação**. 1ª. Lisboa: Apenas Livros, 2003.

RADICH, Maria Carlos. **Almanaque, tempos e saberes**. [Coimbra]: Centelha, 1994.

RAMADA CURTO, Diogo. Dos Livros Populares. In: **Tradições**. Joaquim Pais de Brito. Lisboa: Pomo, 1992, p. 131-147.

S.; LITOGRAFIA DE SANTOS. **Cego, vendendo folhinhas, reportorios, &tc**. [Lisboa? 1833. (Costumes Portuguezes)]. Disponível em: <https://purl.pt/13193>.

SARAIVA, Arnaldo; VENTURA, Isabel. **Folhetos de cordel e outros da minha coleção**. Porto: Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006.

Biblioteca do Museu Nacional de Arqueologia - Literatura de Cordel. Direção-Geral do Património Cultural / DGPC. Disponível em:

<http://bibliotecas.patrimoniocultural.pt/Opac/Pages/Search/Results.aspx?SearchText=Cordel&Operator=AND&Profile=Default&DataBase=10171_BMNARQ_LIT>. Acesso em: 1 jul. 2023.

Inquérito industrial de 1890, Ministério das Obras Públicas, Commercio e Industria, Direcção Geral do Commercio e Industria. [s.l.]: IN, 1891.



MIYAKE, Salete Aparecida Franco. **Revista Épicas**. A dama das camélias em versos: do drama ao cordel. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 66-82. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.6682>

A DAMA DAS CAMÉLIAS EM VERSOS: DO DRAMA AO CORDEL

THE LADY OF THE CAMELIAS IN VERSES: FROM DRAMA TO CORDEL

Salete Aparecida Franco Miyake³⁵

RESUMO: Trata-se da análise comparada entre o romance *A Dama das Camélias* (1848) e sua adaptação para teatro (1852), ambos de autoria de Alexandre Dumas Filho, com a versão em cordel (2010), produzida por Evaristo Geraldo. A história aborda a trágica relação entre a cortesã, Marguerite Gautier, e o jovem burguês, Armand Duval. A figura do jovem de família tradicional que se apaixona pela pecadora já havia sido representada por outros escritores, inspirados nas relações proibidas entre amantes de ascendências e classes sociais diferentes, a exemplo de Victor Hugo e sua *Marion Delorme*. Ambientado na Paris oitocentista, o romance retrata uma sociedade em mudança, influenciada pelas revoluções burguesas. A despeito de seus ideais modernizadores, a burguesia conservava antigos valores de base religiosa e moral da classe dominante, a aristocracia. A análise parte das características intertextuais, porém, para além das semelhanças, evidenciam-se os elementos que distanciam as obras, com o fim de compreender como as características moralizadoras da sociedade burguesa foram retratadas no processo de adaptação para o cordel.

Palavras-chave: A dama das camélias, cordel, drama.

ABSTRACT: This is a comparative analysis between the novel *The Lady of the Camellias* (1848) and its theater adaptation (1852), both written by Alexandre Dumas Filho, with the version in cordel (2010), produced by Evaristo Geraldo. The story deals with the tragic relationship between the courtesan, Marguerite Gautier, and the young bourgeois, Armand Duval. The figure of the young man from a traditional family who falls in love with the sinner had already been represented by other writers, inspired by the forbidden relationships between lovers of different ancestries and social classes, such as Victor Hugo and his *Marion Delorme*. Set in the nineteenth-century Paris, the novel portrays a changing society, influenced by the bourgeois revolutions. Despite its modernizing ideals, the bourgeois retained old religious and moral values of the old ruling class, the aristocracy. The analysis starts from the intertextual characteristics, however, in addition to the similarities, the elements that distance the works are highlighted, to understand how the moralizing characteristics of bourgeois society were portrayed in the process of adaptation for the cordel genre.

Keywords: The lady of the camellias, cordel, drama.

³⁵ Doutoranda da Universidade Federal do Paraná.

Introdução

A literatura de cordel brasileira é sem dúvida a forma artística de expressão popular que marcou a história literária nacional. Ainda que seu surgimento, por vezes, pareça ser uma vertente do modelo português, o cordel brasileiro incorporou elementos da cultura dos diversos atores que ajudaram a criar o povo brasileiro, adaptando temáticas e formas estéticas. Como confirma Márcia Abreu (1999, p. 74-75), a literatura de cordel brasileira é bastante codificada, diferentemente da portuguesa, sendo essa nomenclatura tardiamente adotada nos anos 1970, pois, o que hoje se conhece como literatura de cordel nacional, tem como origem a literatura de folhetos originária do nordeste brasileiro.

O cordel ampliou-se e difundiu-se ganhando notoriedade na forma escrita, assim, os folhetos apoiaram a ampliação da voz popular brasileira, sobretudo nordestina. Marco Haurélio (2019) resume esse percurso no excerto abaixo:

Desde a origem, quando circulou em manuscritos ou em poemas preservados na memória de cantadores e contadores de histórias, até o momento que se iniciou a produção em larga escala por iniciativa do poeta paraibano Leandro Gomes de Barros [...] O cordel conheceu cumes e abismos, passou por transformações e se adaptou aos novos tempos. [...] no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX o cordel atingiu o primeiro ápice. (HAURÉLIO, 2019, p. 8)

O sucesso dos folhetos se deve a diversos fatores, entre os quais se destaca a forte relação com a oralidade mantida em suas composições, e a apresentação de notícias interpretadas segundo os valores compartilhados pelo público (ABREU, 2004, p. 199-200). Além disso, a poesia em folheto reúne características que permitem que sua leitura seja coletiva e compartilhada, de forma que mesmo um apreciador sem acesso a língua escrita possa apreciá-la.

Essa característica remete a Antonio Candido (2023, p. 189), que propõe que a literatura é a manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Ainda, na mesma linha de pensamento, esse crítico sugere que a arte e a literatura também podem ser consideradas bens incompreensíveis, ou seja, aqueles que são essenciais para vida dos homens (CANDIDO, 2023, p. 187). Portanto, o percurso da literatura de cordel permite inferir que se trata de um elemento essencial de cultura, educação e publicização da história nacional.

O drama amoroso vivido por Marguerite Gautier e Armand Duval foi adaptado pelo próprio Dumas Filho para o teatro. Devido ao estrondoso sucesso do romance na época, “tornou-se um clássico da dramaturgia universal” (ATIK, 2021, p. 5). Ao revisitar as características que Ítalo Calvino (2007) sugere como essenciais para que uma obra seja um clássico, observa-se que estão presentes no romance francês, notadamente as listadas a seguir:

3. Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. [...]
6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer.
7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nos trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).
8. Um clássico é uma obra que provoca incessante nuvem de discursos críticos sobre, mas continuamente a repele para longe. [...]
14. É clássico aquele que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível. (CALVINO, 2007, p. 10-15)

Considerando esse rol, é possível compreender os motivos que levaram *A Dama das Camélias*, para além da adaptação construída pelo próprio autor, a tornar-se uma interessante fonte de inspiração ao longo dos séculos e a ser adaptada para o cinema, ópera, e traduzida em diversas línguas. Na literatura em cordel a primeira adaptação foi produzida por João Martins de Athayde (1880-1959). Corroborando com o que propões Calvino, a nova versão em cordel de Evaristo Geraldo contribui para a sobrevivência do clássico, ao mesmo tempo que guarda sua memória, o moderniza e o homenageia.

Parafrazeando Tiphany Samoyault, trata-se da memória literária transformada, isto é, a memória da escritura, como descreve a autora no trecho a seguir: “As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que o procederam ou que lhe são contemporâneas”. (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Na apresentação da obra em cordel, Haurélio (2010, p. 7) contextualiza brevemente as transformações que tomaram forma durante o século XIX, na França, mencionando a ascensão da burguesia. Problematisa brevemente o confronto de classes que se tornava cada vez mais evidente naquele período. Igualmente lembra que as questões sociais não foram aprofundadas no romance de Alexandre Dumas Filho. Contudo, é possível inferir os preconceitos vigentes na sociedade da época e que ainda hoje são perceptíveis em muitas culturas.

Nesse sentido, é preciso abrir um breve parêntese, pois é de conhecimento histórico que o século XIX representa um período importante de desenvolvimento. Os conflitos políticos, disputas sociais, os avanços científicos e tecnológicos, inegavelmente, refletiram-se em muitas sociedades a partir de seu epicentro, a Europa, pois, nesse contexto os ideais burgueses expandiram-se e, em diferentes medidas, foram incorporados às diferentes realidades culturais. Um dos aspectos marcantes do discurso burguês refere-se à base de sustentação da sociedade vinculada aos valores morais, mantendo como estrutura fundamental a família patriarcal. Michelle Perrot (2009) resume a organização familiar burguesa que se estabeleceu pós-revoluções do período:

A família é a garantia da moralidade natural. Funda-se sobre o casamento monogâmico, estabelecido por acordo mútuo, as paixões são contingentes e até perigosas; o melhor casamento é casamento “arranjado” ao qual sucede a afeição, e não vice-versa. A família é uma construção racional e voluntária, unida por fortes laços espirituais, por exemplo a memória, e materiais. O patrimônio é a um só tempo, necessidade econômica e afirmação simbólica, a família, “objeto de devoção para membros, é um ser moral. (PERROT, 2009, p. 80)

A nova classe, a despeito do alinhamento com objetivos modernizadores, conservara antigos valores de base religiosa e moral da antiga classe dominante, a aristocracia; ao mesmo tempo, rompia com seu próprio discurso. Esses preceitos são retratados na versão em cordel, como se discute a seguir. A análise comparativa foi realizada por cenas, as quais são apresentadas de acordo com a temática respectiva, considerando as aproximações e distanciamentos entre as obras que caracterizam o processo de adaptação. Assim, a análise tem por fundamentação a comparação das obras, considerando as condições de recepção em diferentes tempos e espaços, inferindo, a partir das escolhas do cordelista, a nova configuração das personagens, e a representação dos papéis dessas figuras na sociedade burguesa do século XIX.

A arte de adaptar: uma breve reflexão

O trabalho de adaptação requer engenhosidade do cordelista, começando pela seleção do texto, no caso do romance *A Dama das Camélias* – história de amor proibido entre jovens de origens e extratos sociais diferentes – que responde ao núcleo temático das obras de obras de cordel, como afirma Marco Haurélio em sua apresentação do folheto de Evaristo Geraldo, quando bem lembra a primeira versão do romance adaptada por Athayde: “O que comprova a adequação do enredo à temática do cordel, marcado por um ciclo que reúne extraordinárias histórias de cunho dramático” (HAURÉLIO, 2010, p. 6). Assim, também Abreu indica que os poetas escolhem narrativas, cuja estrutura esteja próxima dos romances de cordel, nesse caso, “histórias que tratam de amores contrariados, devido a diferenças sociais, religiosas ou provocações impostas pelo destino” (ABREU, 2004, p. 201).

O processo de adaptar em sua complexidade exige trabalho de recriação, tratando-se de literatura de cordel, especificamente, há por parte do poeta a necessidade de extensa leitura e interpretação de sua fonte. Linda Hutcheon resume esse processo do seguinte modo: “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; e um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). Segundo a mesma autora, a adaptação pode ser também considerada uma forma de tradução. Em síntese: a adaptação, portanto, pode ser o processo de transposição e, igualmente, o resultado desse processo. Interessa-se, para fins desse trabalho, pelo produto da transposição, ou seja, seus resultados em termos intertextuais.

Primeiramente, a transposição do romance e de sua adaptação para teatro requereu economia de narrativa e personagens, como esperado para versão em cordel; bem como a interpretação dos textos pelo cordelista; a adequação da linguagem, sua atualização e modernização para a estética da literatura de cordel escrita.

Márcia Abreu (1999, p. 116) faz uma síntese dos procedimentos adotados para adaptação, sugerindo que os poetas evitam o acúmulo de personagens, acompanhando apenas as atitudes dos protagonistas das tramas. No processo de adaptação, essa autora lembra que é preciso garantir clareza e coerência de forma aos folhetos, que são iniciados por uma espécie de sinopse da história, como se observa na versão criada por

Evaristo Geraldo, uma vez que os primeiros grupos de versos fornecem a síntese do enredo, descrevendo personagens e episódios principais.

Nessa versão em cordel de *A Dama das Camélias*, Haurélio (2010, p. 10) revela o trabalho intertextual empreendido por Geraldo. Chama a atenção na apresentação a influência que a relação entre Dumas Filho e Mari Duplessis, famosa cortesã francesa, possui na construção do romance. Certamente, essa relação influenciou o jovem autor francês, que almejava alcançar sucesso literário, seguindo o exemplo do pai famoso, Alexandre Dumas. Todavia, André Maurois, em sua obra os *Três Dumas* (1959), esclarece:

O livro de Dumas não era uma autobiografia. O trecho fora, sem dúvida, tirado da aventura que o autor tivera com Marie Duplessis que, no romance, se chamava Marguerite Gautier. Mas na existência real Dumas tinha, logo no início desistido de reformar a pecadora. No romance, Armand Duval tenta purificá-la. (MAUROIS, 1959, p. 214-216)

Além disso, o romance *A Dama das Camélias* apresenta inúmeras cenas em que é possível reconhecer o diálogo com outras obras canônicas que tratam da mesma temática. Inegavelmente, a inspiração do autor parte da relação que ele próprio viveu com uma cortesã, entretanto sua obra também possui forte caráter intertextual, como se observa no excerto a seguir, em que o narrador cita cortesãs e seus criadores, parecendo querer justificar a relevância de criar figuras que retratavam um tipo social da época: “Hugo criou *Marion Delorme*, Musset criou *Bernerette*, Alexandre Dumas criou *Fernande*, os pensadores e os poetas de todos os tempos levaram à cortesã a oferenda de sua misericórdia, e, algumas vezes um grande homem as reabilitou com seu nome” (DUMAS FILHO, 2021, p. 13).

Em outro trecho do livro, o narrador compara o fim trágico de Marguerite Gautier ao de *Manon Lescaut* (1731), de Antoine François Prévost (1697-1763):

Manon morreria num deserto, é verdade, mas nos braços do homem que a amava com todas as forças da alma, que, morta cavou-lhe uma sepultura, que ele regou com suas lágrimas e onde enterrou seu coração. Enquanto Marguerite, pecadora como Manon, e talvez convertida igual a ela, morreria no meio a um luxo suntuoso, se é possível acreditar no que eu vira, no leito do seu passado, mas também em meio a esse deserto do coração, muito mais árido, muito mais vasto, muito mais impiedoso do que aquele em que Manon fora enterrada. (DUMAS FILHO, 2021, p. 37)

Ao comparar *A Dama das Camélias* com o romance setecentista, o narrador deixa evidente a transformação que Alexandre Dumas Filho empreendeu a partir de uma memória literária existente, conforme Samoyault: “Escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (SAMOYAULT, 2008, p. 77).

O romance Dumas Filho retratou aspectos morais da sociedade em que vivia e que ainda hoje parecem estar vigentes. Além da sua temática ser compatível com os assuntos tratados pela literatura de cordel, cabe concordar com as reflexões de Cândido e Calvino, como apresentado anteriormente. Resta, pois, refletir sobre as condições desse trabalho de adaptação, que na verdade é criação, pois cada obra demanda habilidades distintas para sua compreensão e apreciação (ABREU, 2004, p. 201).

Em termos composicionais o cordel de Evaristo Geraldo, com 34 páginas, está organizado em 159 sextilhas (954 versos), com rimas cruzadas nos versos pares e versos brancos nos ímpares, no esquema ABCBDB, como se exemplifica a seguir:

Dizem que uma paixão - A
Transforma qualquer pessoa - B
Faz o perverso mudar - C
(Pede perdão e perdoa), - B
Modifica quem é ruim - D
Em gente pacata e boa. – B
(GERALDO, 2010, p. 15)

O livro é ilustrado, as imagens assinalam as principais cenas ou retratos imprescindíveis para a fabulação do leitor. A título de exemplo, a figura 01 retrata o momento da morte da cortesã Margarida e o sofrimento dos jovens amantes:

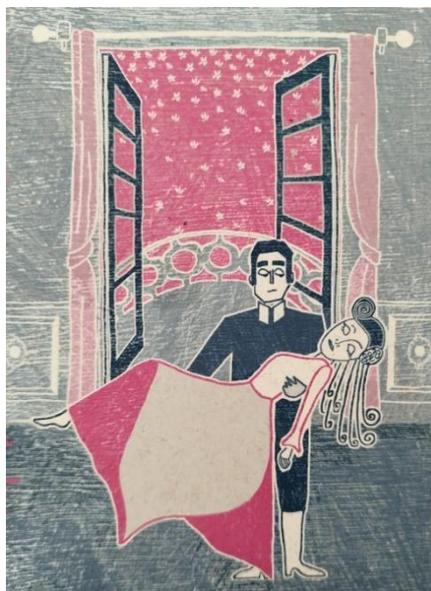


Fig.01 – A morte de Margarida.

Um aspecto que destaca a literatura de cordel das formas literárias nacionais, certamente é seu caráter oral. As versões escritas carregam as marcas da linguagem oral e mantêm vínculos com o dia da sociedade, demonstrando a importância da memória que a poesia incita. Julie Cavnac (1995, p. 52) afirma que a marca da oralidade se encontra na escritura, havendo multiplicidade de folhetos que tratam de temáticas afins, mas que seguem um grau elevado de formalização, e permitem encontrar as fórmulas, figuras narrativas e vocabulários oriundos da linguagem cotidiana.

Atualmente, além dos folhetos a literatura de cordel utiliza diversas mídias contemporâneas para multiplicar as possibilidades de disseminação de suas formas estéticas, bem como permitir a apropriação por diferentes públicos, isto é, a literatura de folhetos ressignificou-se. A mudança de mídia, no entanto, não

pressupõe perda de formalização, pelo contrário, amplia o leque de leitores que podem se beneficiar da forte carga cultural e histórica que carrega o cordel brasileiro.

A Dama das Camélias: dramaticidade poética

No romance *A Dama das Camélias*, um narrador intradieético abre a narrativa pelo trágico desfecho do amor impossível entre os jovens Armand e Marguerite. Observam-se várias anacronias, especialmente analepses. Portanto, é o narrador que dá notícias sobre a trágica história de amor, tal como lhe foi contada, por Armand Duval, e pelas cartas que os jovens amantes trocaram: “Incito o leitor a se convencer da veracidade da história, em que todos os personagens, com exceção da heroína, ainda estão vivos. Por sinal, em Paris há testemunhas que poderiam confirmar a maioria dos fatos que aqui reúno, caso meu testemunho não baste”. (DUMAS FILHO, 2021, p. 17).

A obra em cordel apresenta-se organizada de acordo com a ordem dos fatos. Um narrador heterodieético abre a narrativa invocando as musas:

Peço às musas que me deem
Um versejar sedutor,
Porque pretendo atrair
Toda atenção do leitor,
Para narrar uma história
De ciúme, ódio e amor.
(GERALDO, 2010, p. 15)

O poeta transpõe para o cordel os mesmos objetivos do narrador do romance: atrair e convencer o leitor a manter-se cativo ao texto. Além disso, foi construída intertextualmente, pois essa abertura também traz à mente o canto I de *Os Lusíadas*, sobretudo o trecho que exalta o valor da forma poética.

Cesse tudo que a Musa antiga canta
Que outro valor mais alto se alevanta.

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em *mi* um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde, celebrado
Foi de *mi* vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo *grandilocco* e eloquente
(CAMÕES, 2010, p.11-12).

Seguidamente, o cordelista descreve a heroína e, ao mesmo tempo, contextualiza seu objeto de inspiração:

Antigamente existiu
Na cidade de Paris
Uma cortesã famosa,
Uma linda meretriz,
Que era muito desejada,
Porém não era feliz.

Essa meretriz famosa
Se chamava Margarida,
Mulher dum corpo perfeito,
Muito bela, extrovertida,
Em toda a grande Paris
Ela era bem conhecida.
(GERALDO, 2010, p. 16)

O romance, em contrapartida, inicia-se *in medias res*. O narrador dá notícia, primeiramente, da tragédia ocorrida: a morte da cortesã e a venda de seus bens em um leilão público, evento em que participa por curiosidade. Na ocasião ele adquire o exemplar do livro *Manon Lescaut*, que teria sido um presente do jovem Armand para Marguerite. Na tentativa de reaver esse objeto o rapaz se aproxima do narrador/personagem, que conquista sua confiança e ao qual ele conta a sua história. Ao narrar a trágica relação do jovem casal, torna imortal *A Dama das Camélias*.

Somente no segundo capítulo são descritas as características físicas e psicológicas de Marguerite, sua vida pobre e ascensão como cortesã mais famosa e desejada de Paris, a exemplo do excerto a seguir:

Ora, era impossível ver uma beleza mais encantadora que a de Marguerite. [...] Era pequenina, e como diria Musset, sua mãe parecia tê-la composto daquela forma para fazê-la com cuidado. [...] De qualquer modo aquela vida ardente deixava no semblante de Marguerite a expressão virginal, infantil até, que a caracterizava, é o que somos forçados a constatar sem compreender. (DUMAS FILHO, 2021, p. 26-27)

Atente-se para o fato de que a aura angelical, a imagem de pureza da moça, é o contraste que o narrador do romance francês emprega ao descrevê-la, fato que o distancia, em alguma medida, do que destaca a beleza da jovem e seu sofrimento.

O cordel focaliza a ação principal do romance, destacando os encontros e desencontros do jovem casal e desaprovação da sociedade da época.

Um dos fatores que faz com que a cortesã Marguerite se diferencie das cortesãs da época é a preferência por camélias, como se observa no excerto a seguir:

Marguerite estava presente em todas as estreias e passava todas as noites em espetáculos ou bailes. [...] Toda vez que se representava uma nova peça, era certo ali vê-la com três coisas que não a deixavam nunca, e que sempre ocupavam a frente de seu camarote térreo: seu binóculo, um punhado de doces e um buquê de camélias.
Durante vinte e cinco dias do mês, as camélias eram brancas, e nos outros cinco dias, eram vermelhas. Jamais se soube o motivo dessa variação de cores [...] Assim, na loja de Madame Barjon, sua florista, acabaram por chamá-la de Dama das Camélias, e esse apelido ficou. (DUMAS FILHO, 2021, p. 28).

O cordelista recria em versos o trecho, inserindo um componente físico de aversão a flores que não fossem camélias, justificando a preferência da jovem:

Esses homens davam a ela
Joias, vestidos, amores...
Mas seu presente ideal
Não eram outros valores,

Porque ela preferia
Mas era receber flores

Mas não qualquer flor
Que Margarida queria,
Pois se não fossem camélias
Ela logo devolvia,
Porque de outra rosa o cheiro
Causava-lhe alergia.

Margarida detestava
Das outras rosas o odor,
Então Dama das Camélias
Lhe chamavam com humor,
Pois a linda cortesã
Só aceitava essa flor.
(GERALDO, 2010. p. 16-17)

Note-se que o poeta não poupa versos e rimas para descrever a preferência da cortesã por camélias, inclusive sugerindo que dentre os presentes de valor mais expressivo, as singelas flores eram os presentes favoritos da jovem. No romance essa preferência não é justificada, mas o contexto permite compreender que se tratava de uma excentricidade, para destacar sua individualidade. O poeta resolve de forma diversa esse enigma.

No romance, o sofrimento de Marguerite devido à tuberculose cria uma aura trágica, a vida boêmia que a jovem levava é a principal razão do agravamento da sua condição de saúde já frágil, como se observa na cena abaixo:

Na primavera de 1842, estava tão fraca, tão mudada que os médicos lhe recomendaram uma estação de águas, e ela partiu para Bagnères. [...]
E preciso dizer que nessa época Marguerite, uma natureza ardente, encontrava-se enferma. O passado lhe parecia como uma das principais causas de sua enfermidade. [...]
Mas uma vez de volta a Paris, pareceu essa jovem, habituada a vida pródiga, aos bailes, às orgias até, que sua solidão, interrompida apenas pelas visitas periódicas do duque, a fariam morrer de tédio, e os sopros ardentes de sua vida anterior pairavam sobre sua cabeça ao mesmo tempo sobre seu coração. (DUMAS FILHO, 2021, p. 29-30)

No cordel, o poeta enfatiza o aspecto trágico das decisões de Margarida, nos seguintes versos:

Essa bela meretriz
Tinha a saúde agravada,
Pelo fato de levar
Uma vida conturbada
E por isso Margarida
Já tinha sido internada.

Porém ela não mudava
O seu triste proceder,
Só vivia de noitadas,
Dando carinho e prazer
E assim levava a vida
Que escolheu para viver.
(GERALDO, 2010, p. 16-17)

O cordelista faz uma atualização importante no enredo, trazendo as condições de tratamento para a tuberculose, doença que acometia a jovem, ao citar que Margarida já tinha sido internada, devido à saúde frágil. No romance, a cortesã Marguerite convalesce em várias ocasiões, essa condição perpassa a sua história. Por exemplo, logo que conhece Armand ela adoece e passa dois meses acamada em sua casa, três anos antes do período em que o narrador inicia a história, ela teria estado em uma estação de águas para tratamento de saúde, ao que parece, o tratamento recomendado aos que sofriam com problemas pulmonares no século XIX, conforme é retratado na literatura, era justamente o afastamento da vida urbana.

No entanto, em ambas as versões fica evidente a vida agitada dos salões, cafés e teatros de capital francesa é o principal fator de agravamento da doença. Ao mesmo tempo, apresenta-se a dicotomia campo-cidade, ainda que de forma velada. Enquanto a magia do desenvolvimento se encontrava nas grandes cidades, suas consequências faziam burgueses e aristocratas buscarem por qualidade de vida nos campos.

Em relação à organização familiar, um dos desafios enfrentados pelos amantes que os afasta, pode ser observado na descrição do pai de Armand, a figura de autoridade da típica família burguesa oitocentista, como se observa no trecho a seguir, em que o jovem descreve o pai:

Como lhe disse, eu não era rico. Meu pai era e é ainda cobrador fiscal de impostos em C... Lá, goza de uma grande reputação de lealdade, graças à qual conseguiu a caução que era necessária para assumir suas funções. Tal receita rende-lhe quarenta mil francos por ano, e durante esses dez anos que ele a recebe, ele pagou a caução e se preocupou em poupar para o dote da minha irmã. Meu pai é o homem mais honrado que se pode encontrar. (DUMAS FILHO, 2021, p. 171)

O cordelista moderniza, mas fideliza a organização familiar aos conceitos morais vigentes:

Esse rapaz se chamava
Por nome Armando Duval
Um jovem de vinte anos,
Mui belo e sentimental
Filho de boa família
E muito tradicional.

Armando tinha uma irmã,
Seu pai era um coletor,
Chamado Jorge Duval,
Cidadão trabalhador,
Conhecido e respeitado,
Rígido conservador.
(GERALDO, 2010, p.18)

Chama a atenção que pouco se pronuncia no romance sobre a origem de Marguerite, sabe-se somente que era camponesa: “Sou uma pobre moça do campo, e não sabia escrever o meu nome até seis anos atrás.” (DUMAS, 2021, p.147). Armand e sua família são mencionados enfatizando, especialmente, a condição do pai, burguês, conservador que intenta casar a filha, Blanche, nos moldes morais e sociais da época, colocando-se contra o romance do filho com Marguerite.

A versão em cordel, como observado anteriormente, também usou como fonte o texto teatral, um exemplo é a personagem Nichette, que no romance chama-se Julie Duprat. Esta tem um papel importante, entretanto, aparece em poucas cenas do livro de Dumas Filho. Ela é um elo entre o narrador e a história em certa medida, principalmente nas cenas que apresentam a convalescência da cortesã, isto é, os momentos finais de vida de Marguerite, em que ela se aproxima da morte, pois é única amiga com a qual a jovem pode contar. Julie é responsável por transcrever as cartas da jovem para Duval, enquanto a cortesã perdia a batalha para a tuberculose.

Outros personagens que estão ligados à cortesã: Conde G, a dama de quarto, Nanine e o protetor financeiro de Marguerite, que no cordel não são mencionados. No romance de Dumas Filho, Marguerite é protegida por um duque, cuja filha havia falecido em decorrência da mesma doença. Esse nobre a conheceu durante o período em que esteve na estação de águas, e passou sustentá-la como sua filha, como condição exigiu dela o abandono da prostituição.

Note-se que a personagem Prudência (Prudence no romance) é descrita na versão em cordel como sendo uma amiga de Margarida, uma adaptação necessária, tal como preconizou Abreu (1999). No romance ela é uma vizinha, modista sem sucesso, sendo uma antiga cortesã age como mentora da jovem, porquanto se trata de amizade por interesse, o que fica claro após a morte de Marguerite: “Prudence acabara de abrir falência. Disse-nos que Marguerite fora a causa.” (DUMAS FILHO, 2021, p. 289). O poema recria essa personagem, atribuindo-lhe outra função:

Tinha a bela Margarida
Amigos de confiança:
Eram Nichette, Gastão
E sua vizinha Prudência,
Que foi quem levou Armando
Para sua residência.
(GERALDO, 2010, p. 19)

Em relação ao papel da prostituta na sociedade, o trecho a seguir sugere que a jovem tem plena consciência sobre seu lugar: a situação instável de mulher objeto:

– Mas, como é infeliz? Vou lhe dizer o dizia madame D...: então o senhor deve ser muito rico! Ou não sabe que gasto seis ou sete mil francos por mês, e que essa despesa tornou-se necessária à minha vida. Ou não sabe, meu pobre amigo, que o levarei a ruína em pouquíssimo tempo, e que sua família mandaria excomungá-lo como lição por viver com uma criatura como eu? [...] Venha me ver, riremos, conversaremos, mas não exagere o meu valor, pois não valho muito. Tem um bom coração, precisa ser amado, é jovem demais e sensível demais para viver neste nosso meio. Arrume uma mulher casada. (DUMAS FILHO, 2021, p. 109).

A versão em cordel transpõe essa autoconsciência nos seguintes versos:

Margarida diz: – Armando,
Faço-te uma confissão:
Sou uma mulher doente
E de má reputação.
Meu viver é melancólico,

Pra mim não tem solução!

Sobrevivo recebendo
Dinheiro de figurões;
Sou paga pra dar a eles
Prazer e satisfações.
Se parar de trabalhar,
Passarei mil privações.

Armando, você é moço,
É belo e tem simpatia,
E acharás uma mulher
Que tenha melhor valia,
Pois eu não sou para ti
Uma boa companhia.
(GERALDO, 2010, p. 21)

A dicotomia amor *versus* sobrevivência financeira compõe, igualmente, uma problemática importante a ser analisada, porque é mais um fator de impedimento ao amor entre os jovens. Como se observa na cena descrita abaixo, Prudence adverte Armand sobre as necessidades financeiras de Marguerite, tentando convencê-lo sobre a impossibilidade de futuro da relação entre eles:

– Ah! Acredita que basta amar e viver no campo uma vida simples e vaporosa? Não, meu amigo, não. Ao lado da vida ideal, existe a vida material, e as resoluções mais castas ligam-se à terra por fios ridículos, mas de ferro que não se rompem com facilidade. [...] Tudo isso é muito bonito, muito poético, mas não é essa moeda que paga credores. (DUMAS FILHO, 2021, p. 197)

Os versos que destacam a realidade das condições financeiras que se impõem como empecilhos para relação dos jovens são declamados pelo narrador/poeta:

Margarida então decide
Morar na zona rural
Ao lado do seu amado,
O belo Armando Duval,
Pois só assim eles dois
Teriam vida normal.

[...]

Nesse clima harmonioso
Tudo era felicidade,
Mas lhes faltava dinheiro
Pra tanta comodidade,
Porém só ela sabia
Dessa dura realidade

Foi para pagar as dívidas
E dessa casa o aluguel
Que Margarida vendeu
Pulseira, roupas e anel.
Essa é a realidade –
Desculpe se fui cruel!
(GERALDO, 2010, p. 24)

No romance, a situação conflitante entre amor e pobreza leva Armand a tomar as rédeas da situação, pela impossibilidade moral de ser sustentado pela cortesã, ele lhe transfere o direito à pensão materna, sua única fonte de renda. Na citação a seguir, esta representada a responsabilidade masculina pelo sustento da família: “Era um instante, decidi, sobre minha vida. Calculei minha fortuna e deixei para Marguerite a renda que vinha de minha mãe, e que me pareceu bem insuficiente para recompensar o sacrifício que eu aceitara” (DUMAS FILHO, 2021, p. 205).

O cordel destaca semelhante resolução de Armando para não viver somente às custas de Marguerite:

Armando disse: – já tenho
Pra isso uma solução.
Pensando nisso escrevi
Para meu tabelião
Pedindo que ele libere
Logo uma herança em questão.
(GERALDO, 2010, p. 27)

A censura familiar à união entre Marguerite e Armand é apresentada no romance pelo narrador e pelo pai do rapaz, colocando a honra familiar em primeiro lugar, impossibilitando a união dos jovens amantes. Na citação a seguir o sr. Duval adverte o filho sobre a condição desonrosa em que se encontra, uma vez que não se poderia confiar que as cortesãs fossem dignas de amor, por viverem em pecado:

– Rapaz conheço a vida melhor que você. Não há sentimentos inteiramente puros senão em mulheres inteiramente castas. Toda *Manon* pode gerar um *des Grieux*, e os tempos e os costumes mudaram. Seria inútil que o mundo envelhece esse não se corrigisse. Você abandonará sua amante. [...].
– Eh! Então acredita, rapaz, que a missão de um homem de honra seja converter cortesãs? Acredita que Deus tenha dado esse objetivo grotesco à vida, e que o coração não deve ter uma motivação diferente dessa? [...] Que seria hoje de você se seu pai tivesse tido ideais como as suas, e houvesse abandonado sua vida a todos esses suspiros de amor, em vez de estabelecê-la inabalavelmente sobre um ideal de honra e lealdade? [...]
– E aceita esse sacrifício? que homem então, rapaz, para permitir a uma Mlle. Gautier sacrificar por você o que quer que seja? [...] Não quero sujeiras como essa em minha família. Faça as suas malas, e se apresse em seguir-me. (DUMAS FILHO, 2021, p. 2011-214, grifos nossos).

A adaptação em cordel destaca esse modo de pensar o mundo presente na burguesia oitocentista, inferindo que, mesmo a despeito da regeneração da pecadora, a união não seria aceita pela sociedade. Os versos a seguir apresentam parte do diálogo entre Jorge Duval e Margarida, em que ficam evidentes os empecilhos morais e religiosos:

A nossa sociedade
Tem conceito ultrapassado
E nunca irá aceitar
seu triste passado,
Mesmo que você garanta
Tê-lo abandonado.

[...]

Se vocês viverem juntos,

Não terão prosperidade,
Pois essa união nasceu
Sem base na castidade,
Sem apoio na família,
Sem religiosidade.

[...]

Diz Margarida – Senhor,
A minha angústia é tanta...
Meu passado me persegue
E minha culpa me espanta,
Pois no mundo em que vivemos
Quem cai jamais se levanta.

Por mais que diga: “mudei”,
Ninguém acredita em mim.
Pois nossa sociedade
É muito hipócrita e ruim.
O meu destino é viver
Sendo errada até o fim!
(GERALDO, 2010, p. 39)

No romance, o jovem Armand, ainda que tivesse direito a uma pensão materna, não possuía fortuna suficiente sustentar a amante. O pai preocupado com as intenções do filho em expor sua única fonte de renda pelo amor da jovem cortesã, o repreende e a Marguerite. Nos versos a repreensão é abreviada, mas evidencia-se o tom de censura no encontro desastroso entre Jorge Duval e Margarida.

No romance, a censura faz com que a jovem abandone seu amado e aceite relacionar-se com o Conde G, que a cortejava, mas que havia sido repellido anteriormente, na versão em cordel, trata-se do barão de Varville.

Enciumado, Armand Duval envolve-se com outra cortesã, Olympe. Essa jovem é apresentada como sem escrúpulos, a figura da prostituta que leva homens à ruína, como o próprio Armand conclui no excerto abaixo:

Fui à casa de Olympe, que encontrei experimentando vestidos, e que, assim que se viu a sós comigo, cantou-me obscenidades para me distrair.
Essa era bem o tipo de cortesã sem vergonha, sem coração e sem alma, ao menos para mim, pois talvez um homem tivesse tido com ela o sonho que eu tivera com Marguerite. Pediu-me dinheiro, dei-lhe, e livre então para ir-me embora, retornei à minha casa. (DUMAS FILHO, 2021, p. 260)

Em seguida, Duval ausenta-se por um longo período de Paris.

No cordel, uma cena que retrata os sentimentos de preconceito e rancor é o reencontro do jovem casal após a separação. Os versos, que nesse caso, dialogam com a adaptação para o teatro, pertencem à cena em que ocorre a proposta de duelo entre o novo amante de Margarida e Armando:

Com raiva, Armando responde:
– Você é dissimulada!
Jogando dinheiro diz:
– Já não lhe devo mais nada,
Pois, estou te pagando agora

Por ter sido minha amada.

Quando ela escutou tal coisa,
Desmaiou, caiu no chão.
Então o barão diz: – Moço,
Exijo retratação!
E ali marcaram um duelo
Pra resolver a questão.
(GERALDO, 2010, p. 44)

No romance, Marguerite entra em convalescência e, nesse período, recebe ajuda financeira de amigos, até mesmo do pai de Armand. Essa atitude, no entanto, não tem nada de altruísta, porque ele retribui um favor: é um reconhecimento financeiro por ela não colocar em risco o casamento da filha donzela com um homem de boa família, como se infere a partir de um trecho da carta de Marguerite:

Esta manhã, M. J... estive aqui. Ele parecia muito embaraçado com a missão delicada da qual M. Duval o encarregara. Vinha simplesmente trazer-me mil escudos por parte de seu pai. Em princípio quis recusar, mas M. H... disse-me que essa recusa ofenderia M. Duval, que o havia autorizado a dar-me essa soma e a entrega tudo o que ainda me fosse necessário. (DUMAS FILHO, 2021, p. 277).

O cordelista apresenta o remorso do pai de Armando, inclusive alterando forma como o rapaz toma conhecimento do agravamento da doença de Marguerite. No romance, Armand retorna à Paris somente após a morte da amada. No cordel, Jorge Duval, arrependido por separá-los, escreve ao filho uma carta pedindo que volte para vê-la, tal como ocorre com a versão adaptada para o teatro:

Então o senhor Duval
Com um peso na consciência
Escreve ao filho dizendo:
– Volte, Armando, com urgência,
Pois a jovem Margarida
Em tudo tem inocência.
(GERALDO, 2010, p. 45)

O reencontro dos amantes é marcado pelos últimos momentos de vida de Marguerite, a cena é representada somente na versão adaptada para o teatro, a qual também serviu de inspiração para o cordelista.

MARGARIDA (Detendo-o). Que é isso? Sou eu que tenho de te dar coragem? Escute, abra essa gaveta e pegue um medalhão... é o meu retrato, no tempo em que eu era bonita! Mande fazer para você... é seu, quero que te ajude a recordar. Mas se algum dia uma moça bonita se apaixonar por você, se você casar com ela, como deve ser... como eu quero que seja... e se ela encontrar esse retrato... diga que é de uma velha amiga que morreu... Mas se ela tiver ciúmes do passado, como nós mulheres costumamos ter, se te pedir o sacrifício desta lembrança, faça-o sem medo e sem remorsos; será muito justo e, desde já, eu te perdôo... A mulher apaixonada sofre demais não se sentindo querida... Está ouvindo, Armando compreendeu bem?

[...]

ARMANDO (Inquieto e depois, aterrado). Margarida! Margarida! Margarida. (Dá um grito, é obrigado a fazer um esforço para retirar sua mão da de Margarida). Ah! (Recua, horrorizado). Morta! (Correndo para Gustavo). Meu Deus! Meu Deus! O que vai ser de mim?...

[...]

NICHETTE (Que se ajoelhará). Durma em paz, Margarida! Muito lhe será perdoado pelo muito que amou! (DUMAS FILHO, 1961, p.99-100)

O cordelista transpõe em versos essa cena, fazendo alusão a redenção dos pecados da jovem, e encerrando o poema:

Armando, saiba que Deus
É bondoso e inteligente,
Pois conservou minha vida
Até vê-lo novamente.
Agora posso morrer
Feliz, em paz e contente.

Então, Margarida tira
Do seu bolso um medalhão
E deu para Armando dizendo:
– Receba, minha paixão,
Nele tem o meu retrato.
Guarde pra recordação.

Porém, se você casar
E a mulher descobrir
Esse retrato e quiser
Da sua casa sair,
Rasgue, pois toda mulher
Pode ciúme sentir.
(GERALDO, 2010, p. 47)

Esse encerramento resume o drama que separa os jovens amantes. No último trecho o cordelista reflete sobre as normas morais que perpassam toda a história de amor do jovem casal.

Armando com Margarida
Não pode viver em paz
Porque foram contra as regras
E os tais conceitos morais,
Mas o único erro deles
Foi só se amarem demais.
(GERALDO, 2010, p. 48)

Considerações finais

A análise de *A Dama das Camélias* em cordel permite compreender, como bem lembrou Haurélio (2010), mesmo que veladamente, que o drama criado por Dumas Filho representa os preconceitos da sociedade burguesa oitocentista. Um dos pontos cruciais da trama é a censura à tentativa de ruptura com a imagem que se criou para a família ideal, uma constituição tradicional baseada na autoridade masculina. A família patriarcal funcionava como base de sustentação econômica, social e moral da classe. Nesse sentido, a manutenção de amantes e o relacionamento de jovens burgueses com prostitutas rompia com a imagem que se almeja apresentar, devendo ser abolida.

O caráter intertextual do folheto de Evaristo Geraldo, como se viu, contribuiu para a perpetuação do clássico, pois está diretamente citando-o e referenciando-o. Ao mesmo tempo, é uma obra nova, transformada, mas que ainda apresenta um retrato de tipos sociais e de costumes que perpassaram a história da classe burguesa. A tradução d' *A Dama das Camélias* em cordel também apoia a disseminação de uma expressão literária nacional.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. Então se forma a história bonita – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004.

ABREU, Márcia _____. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas: Mercado de Letras, 1999.

ATIK, Maria Luíza Guarnieri. Dilemas de uma paixão. In: DUMAS FILHO, A. **A Dama das Camélias**. São Paulo: Martin Claret, 2021.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Todavia, 2023.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. São Paulo: Saraiva, 2010.

CAVAGNAC, Julie. Literatura de cordel e tradição oral: o exemplo do sertão do Rio Grande do Norte. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques [Orgs.] **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A Dama das camélias**. Tradução: Regina Célia de Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2021.

DUMAS FILHO, Alexandre. **A dama das camélias**. Tradução: Gilda de Melo e Souza. São Paulo: Teatro Municipal, 1961. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000008.pdf>. Acesso em: 05 de jul. 2023.

GERALDO, Evaristo. **A dama das Camélias em cordel**. Editora Nova Alexandria, 2010.

HAURÉLIO, Marco. **Breve história da Literatura de cordel**. 3ª ed. São Paulo: Claridade, 2019.

HAURÉLIO, Marco. Para começo de conversa: In: GERALDO, Evaristo. **A dama das Camélias em cordel**. Editora Nova Alexandria, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MAUROIS, André. **Os três Dumas**. Tradução: James Amado. São Paulo: Difusão europeia do Livro, 1959.

PERROT, Michelle. **História, da Vida Privada, 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução: Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.



COSTA, Laura Muriel. Retratos em papel e madeira: Antonio Conselheiro na xilogravura e no cordel. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 83-95. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.8395>

RETRATOS EM PAPEL E MADEIRA: ANTONIO CONSELHEIRO NA XILOGRAVURA E NO CORDEL

PORTRAYALS IN PAPER AND WOOD: ANTONIO CONSELHEIRO IN WOODCUT AND CORDEL

Laura Muriel Costa³⁶

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

RESUMO: Antonio Conselheiro, líder político e religioso da comunidade de Belo Monte, palco da Guerra de Canudos entre 1896 e 1897, é figura notória. Figurando não só no imaginário popular como em diversas produções artísticas, Conselheiro foi retratado de inúmeras maneiras nos mais diversos gêneros textuais. O presente trabalho aborda os retratos de Conselheiro traçados em textos verbais e não verbais, valendo-se dos conceitos de análise semiótica de figurativização e tematização. Serão traçadas análises de trechos de dois folhetos da literatura de cordel, *Guerra de Canudos*, de Raimundo Santa Helena, e *Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos*, de Rodolfo Coelho Cavalcante, e das xilogravuras das capas dos mesmos folhetos.

Palavras-chave: literatura de cordel; xilogravuras; Guerra de Canudos.

ABSTRACT: Antonio Conselheiro, the political and religious leader of the Belo Monte community, where the Canudos War took place between 1896 and 1897, is a notorious figure. Appearing in the popular imaginary as well as in several artistic productions, Conselheiro has been portrayed in countless ways in the most diverse textual genres. The present paper addresses verbal and nonverbal portraits of Conselheiro, making use of the semiotic analysis concepts of figurativization and thematization. pipipi analysis of two chapbooks of Cordel literature, *Guerra de Canudos*, by Raimundo Santa Helena, and *Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos*, by Rodolfo Coelho Cavalcante, and of the woodcuts on the covers of the same two chapbooks.

Keywords: cordel literature; woodcut; Canudos War.

³⁶ Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho em 2018 e graduada em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho em 2023. E-mail para contato: muriel.costa@unesp.br. Mestranda pelo programa de Pós Graduação em Estudos Literário na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho sob orientação da Prof^a. Dr^a. Fabiane Renata Borsato.

Introdução

O presente trabalho busca analisar como foram retratados Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos em dois folhetos selecionados da literatura de cordel, de autoria de Raimundo Santa Helena e Rodolfo Coelho Cavalcante, buscando aproximações e divergências nos retratos esboçados. Utilizaremos aqui, para fazer referência a Conselheiro, a grafia Antonio, sem acento circunflexo, seguindo a grafia identificada em documentos contemporâneos à Guerra de Canudos.

Para tal, serão mobilizadas ferramentas de análise semiótica, a saber, os conceitos de figurativização e tematização. Buscaremos levantar as figuras e temas presentes nos textos verbais – poéticos – e não verbais – nas xilogravuras de capa – dos dois folhetos.

A respeito da definição dos conceitos de figurativização e tematização, José Luiz Fiorin expõe:

A oposição entre tema e figura remete, em princípio, à oposição abstrato/concreto. [...] A figura é o termo que corresponde a algo existente no mundo natural. [...] Quando se diz que a figura remete ao mundo natural, pensa-se não só no mundo natural efetivamente existente, mas também no mundo natural construído. [...] Tema é um investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. (FIORIN, 2005, p. 91)

Somando-se a isso, serão analisadas as escolhas lexicais dos textos poéticos, de maneira a identificar se estas escolhas reforçam ou se afastam das análises interpretativas realizadas a partir da identificação de figuras e temas.

Compreendemos que a literatura de cordel é um gênero literário de imensa riqueza formal, cultural e temática, muitas vezes relegado à condição de literatura popular que portanto dispensaria pesquisas. É imprescindível, entretanto, que olhemos para a literatura popular com outros olhos, e situemos a literatura de cordel em específico em lugar de atenção. Autores como Mark Curran e Joseph Luyten conceituam a literatura de cordel como uma espécie de porta-voz dos anseios e temas do imaginário popular, cumprindo por vezes a função de mídia jornalística. Evidentemente que os folhetos de cordel podem ser considerados em sua dimensão documental, mas é importante que a análise leve em conta que os folhetos não constituem documentos simplesmente por relatar dados ou situações, mas exercem um papel ativo. Afinal, Ulpiano Meneses de Bezerra, em seu parecer sobre o pedido de registro da literatura de cordel como patrimônio imaterial, adverte que:

Assim, para apreender a historicidade do cordel, não é conveniente pensá-lo como documento histórico: convém [...] livrá-lo de ser tratado como apenas documento e abordá-lo como componente ativo do jogo social. E, para explorar sua singularidade, quanto ao tópico em questão, tomá-lo como formador de padrões do gosto popular além de excepcional produtor e difusor de imaginário em geral na nossa história. (MENESES, 2019, p. 237)

É justamente por ser componente ativo do jogo social e difusor de um imaginário coletivo que analisar de que maneira são esboçados os retratos de um líder religioso e político de um evento histórico de grande peso na formação social do Brasil faz-se tão significativo.

Igualmente relevante é voltar o olhar para a literatura enquanto ferramenta política, que assume papéis e posicionamentos e pode alterar a maneira como são encarados eventos e personalidades históricas.

Antonio Conselheiro e a Guerra de Canudos

“Conhecido com este nome, apareceu em nosso sertão do norte, há cerca de dois anos, um indivíduo que se diz chamar-se Antonio Maciel e que nos lugares onde se tem apresentado há exercido grande influência no espírito das classes populares”, essa seria a primeira das muitas figurações Antonio Conselheiro no noticiário baiano. A notícia, publicada em 1876 no jornal *Diário da Bahia* faz parte de uma compilação levantada por José Calasans (CALASANS, 1963, p. 4). Já enigmática, a figura de Conselheiro apenas cresce em fascínio depois dos eventos que tiveram lugar no Arraial de Belo Monte, ficção e biografia muitas vezes se entrelaçando.

Descendendo de pequenos proprietários que perderam a maioria das suas posses em uma rixa entre famílias, Antonio Vicente Mendes Maciel nasceu em um povoado no sertão do Ceará e teve acesso a uma educação eclesiástica – coisa rara entre a população sertaneja então. Em 1858, casou-se com sua prima Brasilina Laurentina de Lima, com quem teve dois filhos, e trabalhou como professor e advogado por um período. Após uma crise conjugal e embates com um sargento da polícia, Antonio Maciel abandona sua vida anterior e começa uma jornada de peregrinações.

Antonio Maciel passou pouco mais de quinze anos perambulando pelo sertão, vivendo de esmolas e abdicando de qualquer luxo. Seguindo uma promessa que teria feito no início de sua jornada, construía ou reformava igrejas e cemitérios pelas cidades em que passava, realizando tarefas “que o poder público e as autoridades eclesiásticas não tinham, muitas vezes, condições ou vontade de empreender” (CALASANS, 1973, p. 3) e pregando sermões para a população local. Santo Antonio Aparecido, Irmão Antonio, Bom Jesus Conselheiro, Antonio dos Mares, Antonio Conselheiro: sua figura cresce em prestígio, notícias do beato se espalhando pelos sertões baianos, e logo um pequeno séquito de seguidores passou a acompanhá-lo. Retratado sempre usando um longo hábito azul puído, de sandálias ou descalço, cabelo e barbas longos e pregando por onde passava os méritos do trabalho árduo e da abnegação, a figura de Conselheiro rapidamente se cravou no imaginário popular, e passam a ser a ele atribuídos a execução de milagres e o *status* de profeta e intermediário de Deus.

Em 1893 Conselheiro forma, à margem do rio Vaza-Barris, a comunidade de Belo Monte, na fazenda de Canudos, nome que seria depois usado para se referir à própria comunidade e ao conflito subsequente. O número de moradores cresceu rapidamente nos anos seguintes, trazendo o Arraial de Belo Monte primeiro à atenção dos donos de terra da região, visto que o êxodo em massa da população, com centenas e depois milhares de famílias mudando-se para a comunidade, causou disrupturas na dinâmica coronelista da região e constituía uma ameaça ao discurso republicano. A comunidade do Arraial de Belo Monte representava uma dupla ameaça – à dinâmica coronelista do sertão e à credibilidade da república. As relações de poder eram pautadas em uma dinâmica coronelista, em que os grandes proprietários de terras usufruíam de influência e

tinham acesso à mão de obra, em um sistema de dependência mútua e desigual, uma vez que os sertanejos serviam aos coronéis como forma de subsistência (LEAL, 2012). Quando Antonio Conselheiro e a comunidade de Belo Monte oferecem uma outra opção de sobrevivência, há uma ruptura com essa dinâmica e com o *status quo*. Em outro plano, há o fato de Conselheiro incluir em seus sermões críticas à república e de que a própria existência da comunidade, caracterizada por seu forte cunho messiânico – Conselheiro, era, afinal de contas, um suposto enviado de Deus – desafiavam os princípios de ordem e progresso de uma república que tentava se estruturar e ainda contava com pouca credibilidade (HERMAN, 1996).

Tornara-se então indispensável pôr fim à comunidade e à influência de Conselheiro. Começando com uma tropa de forças locais, estava posto o cenário para que fosse destruído o Arraial de Belo Monte. Com o fracasso da primeira expedição, que foi emboscada pelos moradores antes de alcançar seu destino, a pressão sobre Luís Vianna, governador do estado da Bahia, começou a aumentar e as autoridades federais foram contatadas. Foram enviadas uma segunda e terceira expedições, fortemente armadas e com um grande contingente de homens, ambas derrotadas pelos canudenses, que usavam táticas de guerrilha e armas de fabricação caseira para se defender de pelotões armados de canhões. A essa altura a guerra já tinha cobertura nacional, sendo acompanhada com crescente histeria pela população em diferentes cidades. A pressão sobre a quarta expedição militar era grande, e depois de cuidadoso planejamento foram enviados mais de oito mil homens para a comunidade, dando início ao conflito final que se estenderia de julho a outubro de 1897. Com os moradores lidando não só com as forças militares, mas também com doenças que se espalhavam rapidamente na comunidade, eles sucumbiram à quarta expedição, sendo a cidade destruída junto com seus habitantes. Aqueles que não foram mortos foram presos e o Arraial foi inundado, concretizando, em uma ironia trágica, uma das famosas promessas de Conselheiro de que o sertão viraria mar.

A memória do conflito fica, no entanto, e os canudenses permanecem como símbolos de resistência e ruptura; Antonio Conselheiro, em retratos que oscilam entre louco e santo, continua exercendo grande fascínio quase um século e meio depois.

De acordo com Mark Curran, em *História do Brasil em cordel*, “o primeiro grande evento registrado pelo cordel tradicional nordestino foi a Guerra de Canudos, num relato feito por um soldado participante da campanha que seria que seria um pioneiro desse tipo de literatura” (CURRAN, 1998, p. 37). Não somente noticiada pelos grandes jornais, portanto, a Guerra de Canudos foi também narrativa pofícua no jornalismo realizado pelos poetas-repórteres do cordel, tanto concomitantemente aos acontecimentos quanto posteriormente, sendo até hoje tema de novas produções. Os dois folhetos analisados, inclusive são bastante posteriores aos acontecimentos, com cerca de um século de distância.

Guerra de Canudos, de Raimundo Santa Helena

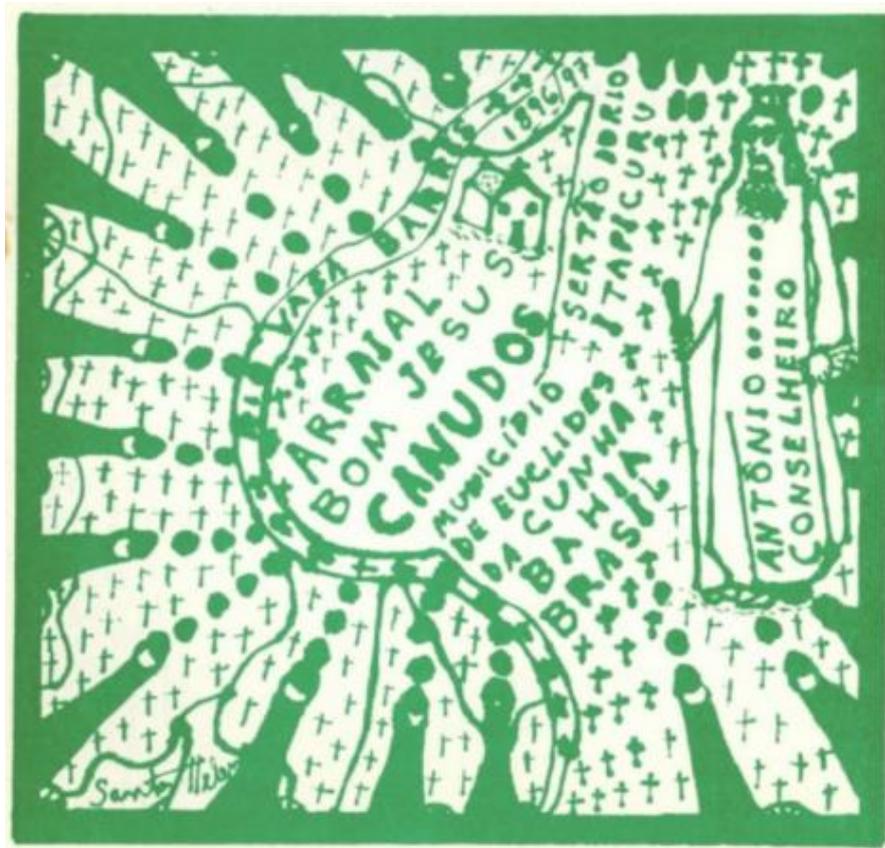
Raimundo Santa Helena, nome pelo qual tornou-se conhecido Raimundo Luiz do Nascimento, foi um importante cordelista brasileiro. Segundo apresentação própria, “Raimundo Santa Helena nasceu em 6 de

abril de 1926 num trólei rodando à vara. Sua cabeça nasceu na Paraíba e o restante no Ceará” (TAVARES, 2012). Bastante conhecido também no Sudeste e sendo um poeta urbano, Santa Helena foi fundador da Academia Brasileira de Letras de Cordel em 1986, e presidente da Associação dos Repentistas e Cordelistas do Brasil. Em sua produção literária, Santa Helena se enquadra no grupo dos assim chamados “poetas repórteres”, abordando notícias e acontecimentos significativos de ordem principalmente nacional. Além disso, escreveu também alguns folhetos didáticos, tanto para o público infantil quanto adulto (TAVARES, 2003).

Seu folheto *Guerra de Canudos*, de 1981, narra a formação do Arraial de Canudos, às margens do rio Vaza-Barris e os eventos subsequentes da Guerra de Canudos. Partindo de uma perspectiva de reparação histórica, a formação da comunidade é apresentada como uma maneira de lutar contra e escapar às condições de vida desfavoráveis, não sendo os canudenses extremistas os fanáticos.

A xilogravura na capa do folheto é de autoria do próprio Raimundo Santa Helena, com a utilização de tinta verde ao invés do mais habitual preto:

Imagem 1 - Xilogravura do Folheto *Guerra de Canudos*



Fonte: SANTA HELENA, 1981.

A gravura, em que o arraial está situado ao centro, assemelha-se a um mapa: há marcos geográficos na paisagem retratada, como o rio Vaza-Barris, margeando o arraial, e o município de Euclides da Cunha, que

conta com os complementos “Bahia” e “Brasil”. Este arraial está então, incorporado a um cenário maior, integrado no contexto físico, geográfico e político da paisagem. À direita da imagem, de pé, vemos a figura de Antonio Conselheiro, com o nome assinalado no hábito.

O tema da religiosidade é construído a partir das figuras da igreja, do próprio Conselheiro, trajado como beato, e das cruzes que estão espalhadas ao longo de toda a imagem. As cruzes, entanto, constituem não somente o tema da religiosidade como também o da morte, o que alinha-se à perspectiva adotada e propagada pela narrativa que busca relembrar e honrar a memória dos habitantes de Canudos caídos e caluniados (COSTA, 2023, p. 176). Ao longo de todas as bordas da imagem há figuras escuras e alongadas que, se assemelhando a canhões, estreitam-se e convergem no arraial.

Não são figuras definidas identificáveis, mas seu estreitamento em direção ao centro confere uma impressão de movimento, o que, em conjunção com a cor escura e o fato de circundarem o arraial, constrói um discurso ameaçador, de encurralamento, o que condiz com a narrativa que apresenta os canudenses como heróis injustiçados que demoraram a sucumbir, mesmo ante o avanço da maioria numérica incontestável das forças republicanas. (COSTA, 2023, p. 176)

Conselheiro, do lado direito da gravura, é representado em tamanho muito maior do que os demais elementos, sendo do mesmo tamanho que o Arraial e tornando-se o principal foco. O pregador é retratado vestindo o hábito que é característico de suas representações, com os cabelos e barbas longos também em consonância com seus demais retratos. Seus olhos estão cobertos por círculos escuros que poderiam até ser percebidos como óculos de sol, e não é possível a quem olha discernir se seu olhar se fixa em algum ponto interno ou externo à imagem. Retomaremos esse detalhe mais adiante, por ser um elemento recorrente em retratos de Conselheiro. A imagem de Conselheiro aparece ao longo do texto em uma reprodução exata da figura presente na capa, “repetindo-se à direita do texto em todas as páginas, acompanhando o leitor e abrindo caminho com seu cajado ao longo do poema” (COSTA, 2023, p. 176).

Voltando o olhar para o texto poético, temos, logo na estrofe de abertura, o posicionamento político nítido que permeará a narrativa:

Vou narrar pros meus leitores
Num trabalho consciente
A Campanha de Canudos
A maior do Continente...
Milhares assassinados,
Vencidos caluniados
Na História contundente...
(SANTA HELENA, 1981, p. 2)

Esses versos, contundentes como a citada História, são os que abrem a narrativa, e já situam o posicionamento que será adotado ao longo do restante do poema. Não mais amotinados, selvagens, monarquistas, os canudenses serão retratados como assassinados e caluniados, divergindo então do que seria a narrativa oficial, apresentada ao eu-poético em sua trajetória escolar.

São citados por nome e apresentados dois moradores de Canudos: Antonio Conselheiro, o líder político e religioso, e Pajeú, líder militar e guerrilheiro. Ambos surgem mais vezes ao longo do poema: “os

dois personagens aparecem ao longo do texto exercendo esses papéis, ligados portanto a esferas distintas dentro do movimento” (COSTA, 2023, p. 174). Pajeú, inclusive, é citado em discurso direto durante um embate com as forças armadas. Isso é bastante significativo, uma vez que, ao dar voz a outra figura importante da comunidade, os canudenses deixam de ser uma massa anônima, inagente. Representantes das forças republicanas, por sua vez, são identificados majoritariamente, ao longo do texto, por seus títulos e patentes, e não nominalmente. Esse movimento é o inverso do que seria a história tradicional mencionada no início do poema: ao relegar as figuras oficiais a um lugar de menos protagonismo, haveria uma inversão dos valores pregados por meios oficiais, e a busca por resgatar a memória da multidão anônima dos habitantes de Canudos.

Antonio Conselheiro já é apresentado na segunda estrofe:

Porque Antonio Vicente
Ou Antonio Conselheiro
Era na Comunidade:
Santo, mito, guerrilheiro!
(SANTA, HELENA, 1891, p. 2)

Os adjetivos empregados para descrever o líder remetem a diferentes funções exercidas por ele dentro da comunidade e do contexto histórico como todo: santo, mito e guerrilheiro. A ordem em que são elencados estes adjetivos, entanto, estabelece uma gradação nestas funções: “por mais que seja também mito e guerrilheiro, Conselheiro é antes de mais nada Santo” (COSTA, 2023, p. 174). O tema da religiosidade é preponderante, o que pode novamente ser percebido adiante, em outra descrição do líder canudense:

Fugindo da palmatória,
No fim do século findo,
Conselheiro, “O Beato”,
Do Ceará foi saindo
Segurando seu cajado,
Com a Bíblia abraçado,
Capelas foi construindo... (SANTA HELENA, 1981, p. 3)

Cabe observar que nesta passagem – que será o momento em que o líder é de fato apresentado no folheto em mais detalhes – não são citadas características de Conselheiro, e sim suas ações enquanto beato. É uma escolha bastante significativa:

Na passagem, Conselheiro é descrito não por suas características físicas ou morais, mas sim a partir de sua trajetória enquanto beato. As figuras empregadas, do cajado, da Bíblia e de capelas, todas convergem para o tema da religiosidade. As ações do Beato - que é aqui título e descrição - são o que o caracterizam. A escolha pelo não emprego de adjetivos para descrever o líder enquanto pio, moral ou justo justamente evidencia essas características, que seriam pressupostas, evidentes a partir das associações com o tema da religião. (COSTA, 2023, p. 175)

Os tempos verbais empregados no trecho têm uma preponderância de verbos no gerúndio, recurso bastante utilizado ao longo do poema, como pode ser observado também no excerto abaixo:

Os famintos lhe seguindo,
Do medo rompendo grade...
Lutar contra injustiças,
Viver com dignidade!

Seu ideal se compunha -
Foi para Euclides da Cunha,
Galopando na Vontade... (SANTA HELENA, 1981, p. 3)

Aqui, além dos gerúndios, há também o emprego de verbos no infinitivo (lutar, viver). Estas escolhas são bastante significativas, por aproximar o leitor da narrativa e presentificar o relato, o que está em consonância com a inserção do arraial em um cenário maior como feito na xilogravura: são elementos que parecem inserir a narrativa na história, conferindo-lhe um aspecto de verossimilhança.

Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos, de Rodolfo Coelho Cavalcante

Rodolfo Coelho Cavalcante foi um prolífico poeta e nome importante na literatura de cordel. O autor organizou o Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros, começou e integrou diferentes organizações, como a *short-lived* ANTV (Associação Nacional de Trovadores e Violeiros), O Grêmio Brasileiro de Trovadores e a Ordem Brasileira dos Poetas da Literatura de Cordel, que ainda existe. Jornalista, Cavalcante trouxe e deu espaço em seus periódicos para a literatura de cordel, sendo considerado por alguns um “líder de classe” dos trovadores. Por outro lado, o poeta foi alvo de críticas pelo “conteúdo reacionário de sua política conservadora tradicional (“amigo” do regime do momento)” (CURRAN, 1987, p. 34). Cavalcante produziu sua obra transitando entre temas clássicos na literatura de cordel, com destaque para a moral, a religião, a política e os fatos de repercussão social, este último de caráter mais jornalístico por tratar-se de narrativas contemporâneas aos eventos.

Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos, de 1977, assume uma posição bastante diversa da do folheto de Santa Helena. Neste, os habitantes de Canudos são apresentados como fanáticos selvagens e violentos, que posicionam-se nitidamente a favor da monarquia, colocando em risco as instituições republicanas, que precisam ser defendidas.

A xilogravura que ilustra a capa do folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante foi feita por José Soares da Silva, mais conhecido como Mestre Dila. Reconhecido em 2022 como patrimônio vivo de Pernambuco, Dila teve uma vasta produção como cordelista e xilogravurista. Suas gravuras tiveram e têm grande circulação, não só no meio cordelístico, ilustrando de caixas de remédios até rótulos de cachaça.³⁷ A gravura em questão retoma a escolha mais tradicional de cores em preto, fazendo grande uso dos espaços em branco para a composição.

³⁷

Dila. Disponível em: <https://www.galeriapontes.com.br/project/dila/>.



Imagem 2 - Xilogravura do Folheto *Antonio Conselheiro - o Santo Guerreiro de Canudos*³⁸

Vemos na gravura Conselheiro de chinelos, em pé sobre o chão. Em uma das mãos segura um cajado e a outra aponta para fora da imagem, direção para a qual também estão voltados seus pés. Seu olhar também se dirige para fora, fixando-se em algum ponto que não se faz visível para o leitor. (COSTA, 2023, p. 178) Como apontado na xilogravura de Santa Helena, esse olhar que se volta para fora ou fixado em algum ponto não discernível a quem observa é um traço recorrente nas representações de Conselheiro. José Calasans, em “Notícias de Antonio Conselheiro”, cita Gene Fontes, intelectual baiano que descreveu o beato para o jornal “A República”:

O que lhe dava o tom à fisionomia era o olhar. O olhar boiava, naquela abstração vaga, naquela expressão e cisma indefinível que caracteriza os místicos, os sonhadores, os alucinados. Fitava um ponto do espaço, olhando sem ver, absorvido em êxtases. (CALASANS, 1963, p. 3)

Evidentemente que as descrições que temos do líder messiânico, mesmo aquelas feitas por seus contemporâneos, são parciais e influenciadas pelo seu crescente prestígio e fama enquanto suposto profeta e intermediário divino. De qualquer forma, nos interessam aqui as percepções e retratações de Conselheiro, fidedignas ou não, e o olhar voltado para fora, sem ver, é uma constante que repete-se e reforça a aura de misticismo do pregador (COSTA, 2023, p. 178)

³⁸

Fonte: DILA, 1977.

A indumentária em que é retratado Conselheiro está novamente em consonância com o tema da religiosidade: a túnica e o cajado garantem a identificação enquanto beato; os chinelos remontam à abnegação e rejeição dos bens materiais. Colaboram ainda para esta caracterização suas características físicas, com os cabelos e barbas longos consolidando a figura do messias (COSTA, 2023, p. 179).

A xilogravura é auspiciosamente desprovida de um cenário detalhado. Todos os seus elementos complementam e figuram em função da figura de Conselheiro, que ocupa quase todo o espaço da página. Esse protagonismo ressoa também no título do folheto: Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos. Novamente: Conselheiro é Guerreiro, mas primeiramente é Santo. (COSTA, 2023, p. 179)

A ausência de outros elementos gera também uma descontextualização – o Arraial é removido do cenário, separando a Guerra do contexto político e social, mantendo Conselheiro como messias mas não abrindo espaço para a presença dos combatentes.

Ao longo da narrativa, os canudenses são sempre apresentados enquanto grupo, ora manipulados por Conselheiro, que “espalhava o fanatismo / prometendo salvação” (CAVALCANTE, 1977, p. 3), ora como combatentes violentos e selvagens, aparecendo inclusive de maneira bestializada: “Os fanáticos matreiros / Trepados nos oitizeiros / Eram saguis enraivados” (CAVALCANTE, 1977, p. 6). Nomeadamente apresentados são Antonio Conselheiro e figuras republicanas, como o então governador Luis Vianna e o Coronel Moreira César, importante figura militar e integrante da terceira expedição contra Belo Monte.

Conselheiro é apresentado já no início da narrativa, em que é descrito através de características físicas e elementos concretos de suas vestimentas:

Vestia ele uma túnica
Grosseira de azulão,
De cabeça descoberta
Apoiado num bastão,
Barbas brancas e crescidos
Seus cabelos, parecidos
Semelhantes de Sansão. (CAVALCANTE, 1977, p. 2)

No trecho reaparecem as figuras da túnica, cabelos e barbas longos presentes na gravura, integrando o tema da religiosidade, o que é reafirmado ao compará-los aos de Sansão, situando Conselheiro no universo simbólico cristão (COSTA, 2023, p. 177).

Nesta descrição de Conselheiro, assim como nas demais e dos eventos subsequentes, há uma predominância de verbos no pretérito imperfeito do indicativo, distanciando a narrativa temporalmente. Esse efeito de sentido, somado à descontextualização sociopolítica, situa o descrito em um plano que separa o do real.

Notáveis também são os adjetivos empregados para descrever o líder canudense ao longo do poema. Conselheiro é caracterizado como afoito, exótico, estranho, insolente, um pregador que

[...] arrebanhava a gente
Quase em todo interior
A sua estranha Doutrina
Se chamava “ORDEM DIVINA”
Sendo ele o Salvador. (CAVALCANTE, 1977, p. 2)

A doutrina, portanto, é também estranha, assim como o pregador. Além disso, é interessante o uso do pronome possessivo “sua”. A doutrina, sendo apresentada como de Conselheiro, reforça a imagem traçada que situa o líder messiânico no centro dos acontecimentos, como único agente que acaba por conduzir a multidão anônima e não pensante: os demais habitantes de Canudos inclusive foram arrebanhados, novamente sendo retratados de maneira animalizada.

Finalizando a narrativa, o balanço final situa Conselheiro em um lugar dúbio, oscilando entre a figura de louco e herói:

Conselheiro estava morto
Por sofrer tantos revés
Porém morreu como Líder
Nos momentos mais cruéis,
Foi ele um Santo Guerreiro
Que teve o fim derradeiro
Morrendo pelos fiéis.

Para concluir, leitores,
Foi Antonio Conselheiro
Um Bravo, um Herói, Fanático,
Um cidadão brasileiro
Que seria premiado
Se ele lutasse ao lado
De um ideal verdadeiro.” (CAVALCANTE, 1977, p.8)

Novamente, a figura do pregador é separada da dos demais habitantes, que são pintados como fanáticos violentos. O próprio emprego do termo “jagunço” ao longo do poema está em consonância com o retrato traçado, que associa os guerreiros à violência e criminalidade. Uma breve busca pelo termo no *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* apresenta, além da definição histórica como “seguidor de Antonio Conselheiro (1828-1897), líder religioso que promoveu a rebelião de Canudos, no nordeste do Brasil, no final do século XIX”, as seguintes: “indivíduo que serve de guarda-costas a uma personalidade influente; capanga”; “pistoleiro; assassino” e “pessoa de má índole”. Ainda que uma das definições apresente “jagunço” como seguidor de Antonio Conselheiro, esta é somente a terceira entrada do verbete, sendo precedida por “assassino” e logo seguida de “pessoa de má índole”.

Há aqui uma demarcação de dois grupos distintos, em que um pólo temos uma maioria constituída por “fanáticos matreiros”, que contrapõe-se à figura de Conselheiro que situa-se em outro domínio, não com os “fanáticos municidados”, mas sendo um “Santo Guerreiro”, um “Bravo” e um “Herói”, ainda que “Fanático” (COSTA, 2023, p. 177).

A estrofe final é constituída por um acróstico que fecha o texto com um apelo:

R - uiu todo o misticismo
O - nde a falsa pregação
D - issipou milhares de vidas
O - bscurecendo o sertão...
L - ivre Deus - Pai Verdadeiro,
F - indo Antonio Conselheiro
O - utro não apareça, não. (CAVALCANTE, 1977, p. 8)

Conselheiro, então, que poderia ter sido premiado caso lutasse por um ideal verdadeiro, não se redime ao final da narrativa. Sua pregação é falsa – opondo-se, inclusive, ao divino no trecho por uma relação de antonímia, uma vez que Deus é “Pai Verdadeiro”. É nesta estrofe final ainda, que o autor se insere no texto não mais como eu-poético, através do acróstico que soletra seu primeiro nome, com o posicionamento nítido de que o surgimento de uma figura semelhante à de Conselheiro não é algo desejável.

Considerações Finais

Nos dois folhetos, o tema da religiosidade mostrou-se preponderante nos retratos esboçados de Antonio Conselheiro. Este tema consolida-se a partir de figuras como a da Bíblia, da túnica e o cajado de Conselheiro, seus longos cabelos e barbas, a aproximação com figuras bíblicas e escolhas lexicais, como o uso de termos como “santo” e “beato”.

Seu papel enquanto líder é marcado nas duas produções, mas enquanto a narrativa de Cavalcante estabelece Conselheiro enquanto eixo central de todos os acontecimentos e da própria comunidade do Arraial de Belo Monte, na de Santa Helena é possível perceber um protagonismo maior dos demais habitantes da comunidade.

Ainda que assumindo posicionamentos diametralmente distintos em relação aos canudenses, as intuições republicanas e a Guerra de Canudos, ambas situam Antonio Conselheiro como figura fundamental aos acontecimentos.

Fontes

CAVALCANTE, R. C.. **Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos**. Salvador: Tipografia Ansival, 1977.
SANTA HELENA, R. **Guerra de Canudos**. Rio de Janeiro, s/e, 1981.

Referências

CALASANS, J. Antonio Conselheiro, construtor de Igrejas e Cemitérios. **Revista Brasileira de Cultura**, nº 16, Brasília, abr/jun 1973.

CALASANS, José. Notícias de Antonio Conselheiro. **Jornal da Bahia**, p. 1, 1963.

COSTA, L. M. Retratos de Antonio Conselheiro na Xilogravura e no Cordel. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v. 43, n. 69, p. 172-180.

CURRAN, Mark. **A literatura de cordel**. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1973.

CURRAN, M. **História do Brasil Cordel**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

Dila. Disponível em: <https://www.galeriapontes.com.br/project/dila/>. Acesso em 10/06/2023.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. 13 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

Jagunço. In **Dicionário infopédia da Língua Portuguesa** [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/jagunço>. Acesso em 28-01-2024.

HERMAN, J. Canudos Destruído em Nome da República: uma reflexão sobre as causas políticas do massacre de 1897. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 2, nº. 3, 1996..

LEAL, V. N. **Coronelismo, Enxada e Voto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura popular**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

MENESES, U. T. B. A literatura de cordel como patrimônio cultural. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 72, p. 225-244, abr. 2019.

PONTES, E. M. **A xilogravura popular**: xilógrafos e poetas de cordel. São Paulo: Galeria Pontes, 2019.

Raimundo Santa Helena. Introdução e Seleção Bráulio Tavares. São Paulo: Hedra, 2003.



SILVA, Edson Santos. Entre enganos d'alma e didascálias: breve ensaio cênico para Inês de Castro. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 96-100. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.96100>

ENTRE ENGANOS D'ALMA E DIDASCÁLIAS: BREVE ENSAIO CÊNICO PARA INÊS DE CASTRO

BETWEEN DECEITS OF THE SOUL AND DIDASCALIAS: BRIEF SCENIC REHEARSAL FOR INÊS DE CASTRO

Edson Santos Silva³⁹
Unicentro/I- PR⁴⁰

RESUMO: O objetivo do ensaio dramático que ora se apresenta é o de dar a voz a lendária personagem Inês de Castro. Três obras servem de inspiração para a produção do jogo cênico no qual a cultura lusitana dialoga com a nordestina: **O caso de Pedro e Inês:** Inês (quecivel) até o fim do mundo – ABC de literatura, de Francisco Maciel Silveira, alguns poemas de Natália Correia e a canção “Assum Preto”, de autoria de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga e interpretada por Gal Costa.

Palavras-chave: Dramaturgia; Cordel; Inês de Castro, Assum Preto.

ABSTRACT: The objective of this essay is to give voice to the legendary Inês de Castro. The three works served as inspiration for the scenic game production in which the Lusitanian culture dialogues with the northeastern culture: **O caso de Pedro e Inês:** Inês (quecivel) até o fim do mundo – ABC da literatura, by Francisco Maciel Silveira, some poems by Natália Correia, and the song Assum Preto, written by Humberto Teixeira and Luiz Gonzaga, and performed by Gal Costa.

Keywords: Dramaturgy; Cordel; Inês de Castro, Assum Preto.

³⁹ Professor Associado de Literatura Portuguesa na UNICENTRO/Irati.

⁴⁰ Agradecimentos à **Fundação Araucária** que por meio de financiamento tornou possível minha ida ao evento: Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura (II). O evento ocorreu e 22 a 25 de agosto de 2023 em Serra Talhada e Triunfo/PE.

O cenário deve ser composto por fotos do pássaro Assum Preto. Tais fotos devem permanecer em cena, sobretudo nas paredes, durante todo o tempo em que a atriz estiver no palco. É crucial que as imagens do pássaro sejam acompanhadas pela canção *Assum Preto*, não na voz de Luiz Gonzaga, mas na de Gal Costa.⁴¹ Quando as cortinas se abrem, há um foco de luz apenas na atriz, que usa um vestido branco. Ela está em posição fetal e aos poucos, com gestos delicados, se levanta, caminha em direção à boca de cena, de modo a encarar a plateia. Neste momento a luz se amplia e a música arrefece.

INÊS – (quase enlevada): Eu quero falar de amor, não aquele do tédio das sandálias conjugais, mas daquele que se eterniza. Sou Dona Inês e já fui cantada em prosa e verso, mas hoje estou aqui para falar de mim. Sempre tive colo de nove, tocado de graça, em que o infinito se enlaça. Como resultado do meu amor pelo meu Pedro, fui morta. Os portugueses adoram sangue. Depois me colocaram num ritual macabro de uma coroação. Posso dizer que beberam em minha carne a claridade que dos deuses escorre para a mais pura taça. Ira, tempestade, desgraça besuntaram a mão daqueles que me feriram. Uma certa fatalidade une sempre os algozes. O que se vê hoje é que todos esperam o fim do mundo aos meus pés, porque com minha morte eu me tornei uma fantástica rainha. Eu venho do sonho e fujo da vida. Que importa a vida se eu sempre me glorifiquei no eterno.

Inês repete três vezes a frase *Eu sempre me glorifiquei de eterno*, e logo corre para o meio do palco, e depois corre de forma circular, de modo que os espectadores vejam nitidamente os desenhos que estão na parede. Nesse momento, a voz de Gal Costa canta o excerto da música:

Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá mió.

A música baixa de intensidade, ocorre um blecaute e quando a luz volta Inês novamente se encontra na boca de cena olhando a plateia.

INÊS – (poética): É o que acontece durante a rapidez da descida que é a explicação da vida. Por isso, pra mim, poesia é magia. Antes de eu ser assassinada, duas partes do meu corpo pareciam ter vida própria: minhas mãos e meus olhos. Mãos e olhos pareciam ser asas no exílio do meu corpo. Meus olhos eram ainda ondas de amarguras numa água tranquila, como se eles fossem pássaros esquivos em meus ombros de aragem. Mas foi com as mãos em prece que eu supliquei ao pai de Pedro.

⁴¹ Composição: Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Segue link do youtube no qual Gal Costa canta Assum Preto: [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZMEYXZ4b2hl#:~:text=GAL%20COSTA%20%2D%20ASSUM%20PRETO%20\(ENSAIO%201970\)%20%2D%20YouTube](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ZMEYXZ4b2hl#:~:text=GAL%20COSTA%20%2D%20ASSUM%20PRETO%20(ENSAIO%201970)%20%2D%20YouTube). Acesso em: 27 jan. 2024.

Nesse momento, Inês vira as costas para a plateia e se depara com a fotografia do Assum Preto com os olhos vazados. Silêncio total.

INÊS – (pueril e terna). (Vale-se da estrutura da literatura de cordel para falar com um hipotético D. Afonso IV):

Diga-me, meu sogro querido,
por que todo esse alarido
e essa soldadesca armada?
Com o susto fui despertada
de um pesadelo medonho.
Vejo aqui, agora, meu sonho.

tornar-se crua realidade.
Que crime cometi, senhores,
para o cutelo da maldade
punir-me com os estertores
de uma morte sem piedade,
surda a inocentes clamores?

Se amar Pedro é meu crime,
se os três frutos desse amor,
dessa infinita paixão
são pecado e danação,
já me resta em que me arrime,
já não me resta salvação,

salvo a piedade subida
por esses três inocentinhos
que ficarão sem meus carinhos
se me cortais o fio da vida
-punição que não mereci,
por crime que não cometi.

Que fiz de mal, se não servir

com lealdade ao Amor?
Sem nada em troca pedir,
a Pedro Infante, meu senhor,
toda a ele me consagrei.
Isso é pecado? Então pequei!

Qual o peito, o coração,
que, de pedra, sem piedade
não tenha menor compaixão
ante tamanha crueldade?
Triste de mim que, inocente,
morro assim tão cruamente!

Novo blecaute e quando o foco de luz cai sobre Inês ela está novamente na boca de cena.

INÊS – (como quem sonha). Uma aragem de ternura quase tocou meu sogro. Ele se porta como Pilatos, e a sanha dos algozes toma meu corpo transparente e nos meus olhos de vidente eu vejo nos deles a morte que eles procuram. Minha ternura antevê ângulos de tragédia e um gosto de sangue percorre todo meu ser, e a vida só pode ser aumentada em palavras, palavras, palavras, O amor é ser-se dono e não ter nada. Ante a morte, a minha exatidão era estar repleta do que mais fica quando de mim vai: meu ar, meu ser, meus ais. Eis-me sem explicações, crucificada em amor. Revolta é ter-se nascido sem descobrir o sentido do que nos há de matar. O amor vai continuar. Ele continua sempre porque o Amor que vence a morte vive além de sua duração. Foi pela minha morte que meu amor se eternizou. O meu amor e o de Pedro serão sempre uma saudade de música crescendo até o fim do mundo.

Blecaute total. Quando a luz ilumina a cena, ela está totalmente vazia. Com voz “em off”, a atriz declama o poema abaixo, de autoria de Natalia Correia:

Era pedra e sobre essa pedra
Ergueu-se o templo do amor atroz.
Ele de fogo, ela a cordeira
Toda cordura chamando o algoz.

Sangram as tubas: Inês é morta!
Em meigo mito transmuta-a o pranto
Do ermo amante que erra sozinho

No seu deserto de diamante.

.

Nem ar sangrento buscam seus olhos

Do corpo amado desfeitas pérolas;

E como fera coro os ossos

Da formosura que ao alto o espera

.

E em desatino da paixão lusa,

Perdida a alma que em Inês tinha,

O fim do mundo ficou esperando

Aos pés da morta, sua rainha.

Blecaute total e fechamento das cortinas ao som da música que abriu o ensaio cênico, *Assum Preto*, na voz de Gal Costa.

Referências

CORREIA, Natália. **Antologia Poética**. Organização, seleção e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Dom Quixote, 2021.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **O caso de Pedro e Inês: Inês (quecivel) até o fim do mundo – ABC de literatura**. São Paulo: Kapulana, 2015.



NERY, Antonio Augusto. Entre o diabo da igreja e o diabo do cordel: o diabo português. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 101-115. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.101115>

ENTRE O DIABO DA IGREJA E O DIABO DO CORDEL: O DIABO PORTUGUÊS

BETWEEN THE DEVIL OF THE CHURCH AND THE DEVIL OF THE CORDEL: THE PORTUGUESE DEVIL

Antonio Augusto Nery⁴²
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq

RESUMO: Em sua obra *A religião popular portuguesa* (1990), Moisés Espírito Santo propõe que na crença popular de Portugal tem-se em conta o provérbio “o Diabo não é tão feio como o pintam”, máxima que traduz muito bem a forma alternativa com que o “anjo decaído” é concebido e que contraria os discursos sobre o Mal e o seu supremo representante, difundidos oficialmente pelas instituições religiosas mais tradicionais. Minha proposta neste trabalho é refletir como o Diabo da religiosidade popular portuguesa, diversas vezes representados na literatura do país, se difundiu na literatura de cordel brasileira, não somente prolongando elementos da “base” portuguesa, mas tomando novos contornos que se constituíram um dos *topoi* do gênero textual cordel. Tanto na religiosidade popular portuguesa quanto no Cordel brasileiro se constata certos elementos, sobretudo no que se refere a características humanizadas do Diabo, que se opõem consideravelmente à forma como as instituições religiosas mais tradicionais difundiram e difundem a figura demoníaca, com discursos que reforçam, ainda em nossos dias, sua existência e atuação na sociedade.

Palavras-chave: diabo, literatura de cordel, religião

ABSTRACT: In his work *A religião popular portuguesa* (1990), Moisés Espírito Santo proposes that in Portugal's popular belief the proverb “The Devil is not as ugly as they paint him” is taken into account, a maxim that translates very well the alternative way in which the “fallen angel” is conceived and contradicts the discourses about Evil and its supreme representative, officially disseminated by the most traditional religious institutions. My proposal in this work is to reflect on how the Devil of portuguese popular religiosity, represented several times in the country's literature, spread in Brazilian Cordel literature, not only prolonging elements of the Portuguese “base”, but taking new contours that constituted one of the *topoi* of the textual genre Cordel. Both in portuguese popular religiosity and in Brazilian Cordel, certain elements can be seen, especially with regard to the humanized characteristics of the Devil, which are

⁴² Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP, 2010). Professor Associado de Literatura Portuguesa na Graduação e na Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: gutonery@hotmail.com.

considerably opposed to the way in which more traditional religious institutions have disseminated and disseminate the demonic figure, with discourses that reinforce, even in our days, its existence and role in society.

Keywords: devil, cordel literature, religion

Introdução

Em um livro publicado recentemente, em Abril de 2023, intitulado *Esorcisti contro Satana - Faccia a faccia col Demonio*⁴³ (RAGONA, 2023a), encontra-se uma entrevista com o Papa Francisco em torno da questão que dá título à obra. Ao ser instado sobre Satanás, o líder supremo da Igreja Católica assim se pronunciou:

Certamente o diabo tenta atacar a todos, sem distinção, e ele tenta atacar especialmente aqueles que têm maior responsabilidade na Igreja ou na sociedade. Até mesmo Jesus sofreu tentações do diabo e se pensa também naquelas de Simão Pedro a quem Jesus disse: "Afasta-te de mim, Satanás". Assim, o Papa também é atacado pelo maligno. Nós somos homens e ele sempre tenta nos atacar. É doloroso, mas diante da oração ele não tem esperança! [...] Ele sempre tenta se insinuar para corromper o coração e a mente do homem. A única salvação é seguir o caminho indicado por Cristo. [...] Penso que existem demônios muito perigosos, e falo dos demônios "educados". Jesus também fala deles, lemos isso no Evangelho de Lucas: ele diz que quando o espírito mau é expulso, ele vagueia pelo deserto em busca de alívio. Mas a certa altura ele se aborrece e volta para "casa", de onde tinha sido expulso, e vê que a casa está consertada, é linda, assim como era quando ele estava dentro. (RAGONI, 2023b⁴⁴)

Mesmo considerado um papa progressista, que desde o início de seu governo tenta promover transformações de diversos matizes na secular instituição que rege, Francisco reitera o interesse desde sempre existente da Igreja Católica sobre o Supremo Representante do Mal. Aliás, se em um primeiro momento poderíamos ser levados a pensar que esse interesse sobre a figura demoníaca foi algo muito presente em tempos remotos da referida instituição, somos informados por uma notícia publicada também em abril deste ano no site da Universidade do Vale do Rio dos Sinos⁴⁵, que Francisco dedicou mais tempo ao Demônio em suas audiências, conversas com grupos de fiéis, homilias e documentos oficiais, do que qualquer um de seus antecessores, ao menos no último meio século.

Mesmo que seu discurso esteja adaptado à contemporaneidade⁴⁶, não investindo, por exemplo, nas minúcias sobre a aparência do Demônio, como sendo uma criatura de tez escura, tendo o pé fendido, cheirando a enxofre e portando um tridente, tal qual podemos encontrar em escritos e na iconografia da Igreja medieval, tem-se evidenciado nos posicionamentos de Francisco que "O Diabo existe. Mesmo no século XXI"⁴⁷, estando sempre à espreita e sendo responsável por inúmeras agruras na vida do ser humano.

⁴³ Exorcistas contra Satanás – Cara a cara com o Demônio. Tradução minha.

⁴⁴ Embora a entrevista original integre o livro *Esorcisti contro Satana - Faccia a faccia col Demonio*, trechos dela foram traduzidos para o português e encontram-se publicados no seguinte site: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2023-04/papa-francisco-entrevista-diabo-livro.html>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁴⁵ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/627901-o-papa-francisco-e-aquela-fixacao-constante-pelo-diabo-o-mencionou-mais-do-que-qualquer-outro-papa-aqui-esta-o-porque>. Acesso em 18 jan 2024

⁴⁶ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/170-noticias-2014/532385-o-perfil-do-diabo-o-inimigo-da-sociedade-segundo-francisco-artigo-de-agostino-paravicini-bagliani>. Acesso em 18 jan 2024.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/594322-o-papa-o-diabo-destroi-o-homem-porque-deus-se-tornou-como-nos>. Acesso em 18 jan. 2024.

O atual Papa imputa a ele a motivação de muitos problemas bastante rotineiros desde sempre na sociedade, como ciúme, inveja e competição⁴⁸.

A ideia constante na entrevista publicada no livro *Esorcisti contro Satana...*, de que o inimigo de Deus estaria investido de uma personalidade educada, bastante adaptada aos novos tempos, a fim de conduzir o cristão à mediocridade mundana, já havia sido proposta outras vezes, como em homilias⁴⁹ e na Exortação Apostólica sobre a santidade *Gaudete et Exsultate*⁵⁰, publicada em 2018⁵¹. Nesse texto encontramos não somente a reiteração da crença de Francisco na “atualidade” da existência do Demônio, mas também a estratégia que o supremo inimigo utilizaria para atingir os seres humanos:

Então, não pensemos que [o Demônio] seja um mito, uma representação, um símbolo, uma figura ou uma ideia. Este engano leva-nos a diminuir a vigilância, a descuidar-nos e a ficar mais expostos. O demónio não precisa de nos possuir. Envenena-nos com o ódio, a tristeza, a inveja, os vícios.⁵²

No que se refere aos clérigos, então, a concepção de que eles seriam vítimas preferenciais do Demônio é reiterada por Francisco em outros momentos⁵³, tal qual ocorre na entrevista publicada no livro *Esorcisti contro Satana....* Para ele, Satanás estaria envolvido, por exemplo, na ânsia que muitos religiosos têm pelo carreirismo eclesial, pois o “o demônio entra pelo bolso, sempre”⁵⁴.

Ainda no campo das instituições religiosas, quando volvemos a atenção para o Protestantismo, vislumbramos que o Diabo também foi e continua onipresente. Na atualidade, sobretudo, é muito lembrado e valorizado pelas vertentes evangélicas neopentecostais. Basta sintonizarmos nossa televisão em algum canal religioso, de vertente neopentecostal, ou fazermos uma busca rápida no site Youtube para assistirmos a possessões demoníacas e exorcismos, com o protagonismo sendo, inclusive, do próprio espírito maligno, que muitas vezes se pronuncia por intermédio do possuído, informando seu nome, linhagem demoníaca, características de sua personalidade e os motivos para ter se apossado do incauto crente. Sessões de “descarrego” públicos dos denominados “encostos demoníacos”, desta vez envolvendo todos os fiéis presentes nas sessões espirituais televisionadas ou postadas nas mídias, também são comuns.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/171-noticias-2013/520122-o-papa-francisco-e-o-diabo> e <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/583698-o-papa-preocupam-me-mais-os-demonios-educados-do-que-os-demonios-de-exorcista>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁵⁰ Alegrai-vos e exultai. Tradução minha.

⁵¹ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/580745-papa-francisco-ensina-o-discernimento-para-enfrentar-as-batalhas-espirituais-artigo-de-thomas-reese>. Acesso em 18 jan. 2024.

⁵² Disponível em: https://www.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html. Acesso em 18 jan. 2024.

⁵³ Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2022-12/papa-francisco-natal-curia-romana-paz-conversao.html>. Acesso em 18 de jan. 2024.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/186-noticias-2017/566384-francisco-aos-bispos-e-sacerdotes-espanhois-por-favor-fujam-do-carreirismo-eclesial-e-uma- peste-nao-se-esquecam-disso-o-diabo-entra-pelo-bolso>. Acesso em 18 jan. 2024 e <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/608678-afastem-se-da- vaidade-do-orgulho-do-dinheiro-o-diabo-entra-pelos-bolsos-pensem-nisso-sejam-pobres-como-pobre-e-o-santo-povo-fiel-de-deus-diz-o-papa-francisco-aos-novos-padres>. Acesso em 18 jan. 2024

Tanto as constatações relacionadas ao Catolicismo quanto ao Protestantismo referem-se ao campo institucional cristão, ilustrando bem um discurso oficial que sempre existiu. Mas, ainda no que se refere às searas institucionais, eu não poderia deixar de mencionar uma infinidade de amigos e admiradores do Diabo, que aperfeiçoaram as práticas de seus antecessores de outras épocas, os praticantes de sabás e de missas negras medievais. Refiro-me obviamente às Igrejas Satânicas, que têm demonstrado crescimento em número de fiéis e de reconhecimento institucional em diversos países⁵⁵.

Enfim, menciono todas essas informações para dizer que o Diabo, suas características, sua morada e tudo o mais que é correlato a ele esteve, está e, tudo indica, estará em evidência, ressaltando sua representação de supremo poder, seja para o Mal, seja para o Bem.

E é nesse último sentido, tendo em vista a diluição maniqueísta entre Bem e Mal, prevenção que qualquer crítico precisa ter ao lidar com a personagem do Diabo na Literatura de Cordel brasileira, que eu gostaria de propor uma aproximação entre uma característica dentre várias que aproximam o Cordel brasileiro e a cultura portuguesa, com a qual nosso gênero literário mantém diálogos evidentes em diversos sentidos.

Refiro-me mais especificamente à forma como a religiosidade popular, em algumas partes de Portugal, lidou e lida com a figura do Diabo.

Desenvolvimento

Como sabemos, algumas expressões religiosas de cunho popular passam ao largo da maneira ortodoxa com que as religiões institucionais delimitam e legislam sobre diversos temas que se tornam dogmáticos. Moisés Espírito Santo, na obra *A religiosidade popular portuguesa* (1990), propõe que as práticas religiosas populares detêm autonomia e possuem seguidores das mais variadas classes sociais, configurando-se como uma forma de crença alternativa àquela tida como oficial, institucional e hegemônica:

[...] é o sistema religioso que goza de uma certa autonomia em relação à instituição eclesiástica, ainda que ambos tenham traços comuns e estejam por vezes ligados. A religião popular não está exclusivamente associada a uma classe social, econômica e culturalmente pobre; ela liga-se, sim, a um tipo de cultura que se transmite nas relações de vizinhança e na memória coletiva. (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 17).

Assim é que, se para algumas instituições religiosas, conforme vimos acima, não se tem permissão para encarar o Diabo com ambivalência – ele é o supremo representante do Mal e ponto - representações demoníacas, constatadas em cultos populares exercidos em algumas partes de Portugal atestam o contrário. De acordo com Espírito Santo (1990, p. 125), nesses contextos, “O papel do Diabo é ambivalente – umas

⁵⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c7270v1l8j4o>. Acesso em 18 jan. 2024 e https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/16/internacional/1560701830_827334.html. Acesso em 18 jan. 2024.

vezes é mau e outras é prestável, conselheiro das mulheres oprimidas ou abandonadas” (ESPÍRITO SANTO, 1990, p. 125).

Apenas a título de exemplificação, retomo duas das manifestações religiosas apontadas por Espírito Santo (1990) e que ainda hoje são praticadas, pondo em xeque a separação e a divisão maniqueísta entre Bem e Mal, demarcada pelas instituições religiosas.

A primeira ocorre na Igreja de São Bento da Várzea, no município de Barcelos, norte de Portugal. Na capela lateral da Igreja há a imagem de um Demônio, de São Bento e uma mulher, representando as muitas tentações demoníacas que São Bento de Núrsia (480 – 587) teria sofrido e saído vitorioso. Especialmente no dia 11 de julho, festa do Padroeiro, há o costume de se oferecer flores cravos ao Santo. Concomitantemente, em seu louvor ou para pedir cura a enfermidades graves, cultua-se também a imagem do Demônio, o qual, teria poder de fazer os fumantes deixarem o vício. Com esse intuito, os crentes atiram cigarros aos seus pés.

Ou seja, acredita-se que o Demônio, tal qual o santo católico, intercede em prol de um bem aos crentes, recebendo, ambos, devoções por isso.



Figura 1 - Capela Lateral da Igreja de São Bento da Várzea, em Barcelos, Portugal.⁵⁶

⁵⁶ Fonte: Blog Tendências do Imaginário. Disponível em <https://tendimag.com/2016/05/25/o-diabo-antitabaco/>. Acesso em 19 jan. 2024.



Figura 2 - Detalhe Interno da Capela lateral da Igreja de São Bento da Várzea, em Barcelos, Portugal.⁵⁷

Pode-se ver a imagem do Demônio que recebe os cigarros jogados pelos fiéis.

⁵⁷ Fonte: Blog Tendências do imaginário. Disponível em <https://tendimag.com/2016/05/25/o-diabo-antitabaco/>. Acesso em 19 jan. 2024.

Um segundo exemplo pode ser constatado no que ocorre anualmente em 24 de agosto, na Festa de São Bartolomeu do Mar, em Esposende, também no norte de Portugal. No imaginário popular, Bartolomeu, um dos apóstolos de Jesus, teria feito o exorcismo em um rapaz doente e aprisionado o demônio, após este ter sido expurgado. Por isso, dentre as várias de suas ilustrações na estatutária, está aquela em que o santo figura segurando um monstro, com características maléficas, acorrentado aos seus pés.

É uma imagem com essa representação que é cultuada em Esposende. No imaginário popular acredita-se que no dia 24 de agosto o santo liberta o demônio para que ele perambule pela terra e volte para os seus pés, acorrentado, ao fim desse dia. É um dia no qual os crentes devem ter cuidado com diversas adversidades, mas, por outro lado, em Esposende acredita-se que crianças com doenças supostamente “diabólicas”, como epilepsia, gagueira, medos, pesadelos, dentre outros malefícios, são curadas desde que seus pais, com uma galinha debaixo dos braços, deem três voltas em torno da Capela de São Bartolomeu do Mar, passem as crianças por baixo do andor do santo e, posteriormente, as mergulhem na água do mar por três vezes seguidas, com a ajuda de um “banheiro” ou sargaceiro, pago para o mergulho.

Após o mergulho, o ritual dos “banhos santos de Esposende” se encerra, com a família da criança fazendo um cozido de galinha preta e comendo a iguaria no areal da praia. Hoje há a possibilidade, inclusive, de se alugar a galinha para dar as três voltas na capela e depois devolvê-la, sem cozinhá-la.⁵⁸

Em suma, nessa prática, o diabo ao invés de se constituir como um inimigo mortal, intermedia cura e milagres, operados por São Bartolomeu. Se o santo não o soltasse e ele não estivesse livre, não haveria os portentos e prodígios.

⁵⁸ Disponível em <https://agencia.ecclesia.pt/portal/romaria-a-sao-bartolomeu-mostra-que-tradicao-continua-presente/>. Acesso em 19 jan. 2024



Figura 3 - A imagem de São Bartolomeu, cultuada em Esposende⁵⁹

⁵⁹ Fonte: Blogue Portugal num Mapa. Disponível em <https://www.portugalnummapa.com/banhos-santos/>. Acesso em 19 jan. 2024.



Figura 4 - Uma “banheira” ou sargaceira mergulhando uma criança no mar, como parte do ritual⁶⁰



Figura 5 - Uma galinha preta sendo carregada por um crente como parte do ritual.⁶¹

Os dois exemplos citados, dentre muitos outros, deixam claro que em algumas manifestações da religiosidade popular portuguesa, sagrado e profano se tocam, bem e mal se complementam. Trata-se de uma noção de complementaridade muito comum também encontrada em nossa Literatura de Cordel. Nesta

⁶⁰ Fonte: Blogue do Minho. Disponível em <https://bloguedominho.blogs.sapo.pt/esposendenses-cumprem-tradicao-do-banho-26119707>. Acesso em 19 jan. 2024.

⁶¹ Fonte: Blogue do Minho. Disponível em <https://bloguedominho.blogs.sapo.pt/esposende-cumpriu-a-tradicao-sao-26953564>. Acesso em 19 jan. 2024.

reflexão pretendo preliminarmente demonstrar as possibilidades de diálogos, de aproximações e diferenças entre o diabo do cordel brasileiro e o diabo da religiosidade portuguesa.

O mote do Diabo humanizado que acaba tendo de se render de algum modo à astúcia humana pode ser entrevisto exemplarmente nos enredos dos 4 folhetos que escolhi para constituírem o *corpus* desta análise: *A chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco, *O velho que enganou o Diabo*, de Antonio José Torres (Zé Catolé), *A sogra que enganou o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros e *A mulher que botou o Diabo em uma garrafa*, de José Francisco Borges (J. Borges). Inicio a demonstração pelo bastante conhecido enredo *A chegada de Lampião no Inferno*, que no folheto que utilizo é de autoria de José Pacheco e a xilogravura de J.Borges.

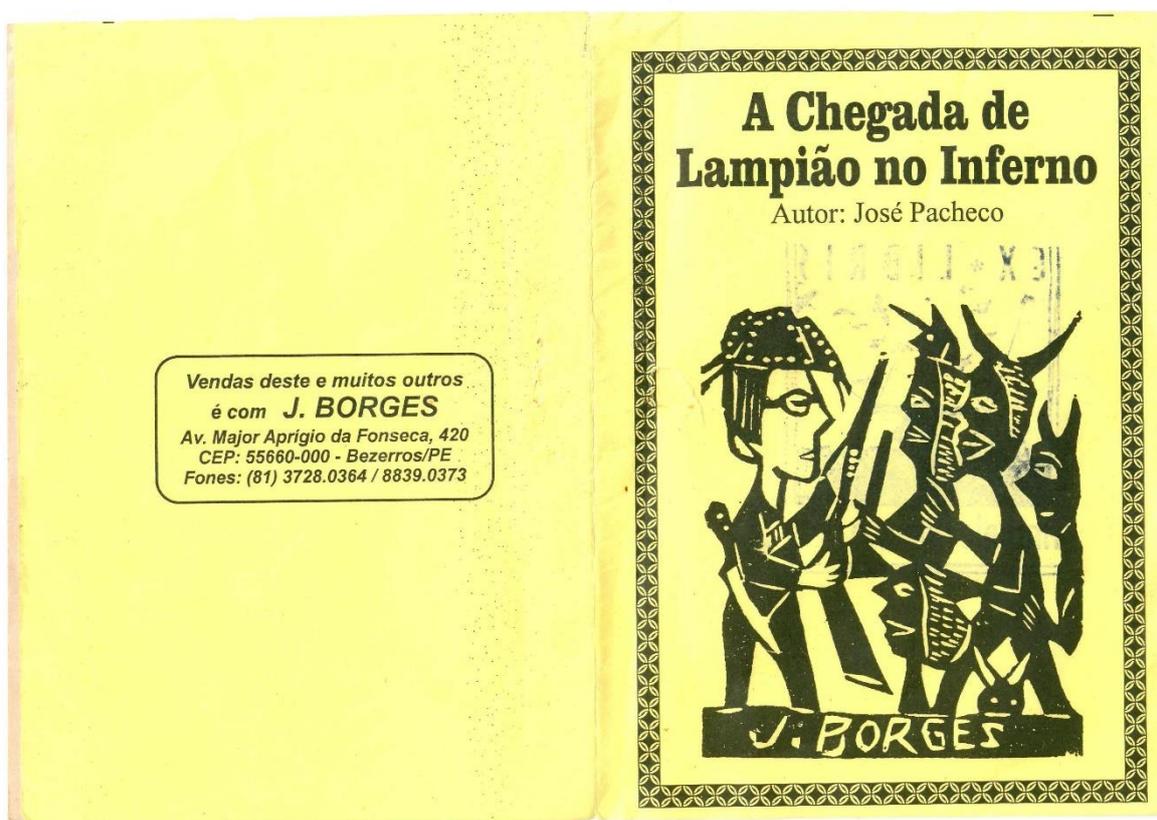


Figura 6 - Capa e contracapa do folheto *A Chegada de Lampião no Inferno*⁶².

No texto, Satanás, ao ser avisado pelo porteiro do Inferno que Lampião, tudo indica, depois de sua morte, solicitava entrada no local, demonstra-se irritado por ter de lidar com um Inferno já repleto de facínoras, negando-se a receber mais um inquilino. E não apenas qualquer um, mas Lampião, que poderia, com sua fama, desmoralizar o local:

Não senhor, satanás disse
Diga a ele que vá simbora
Só me chega gente ruim

⁶² Fonte: folheto do autor.

Eu ando muito caipora
Eu já to inté com vontade
De botar mais da metade
Dos que têm aqui pra fora

Lampião é um bandido
ladrão da honestidade
só vem desmoralizar
a nossa propriedade
e eu não vou procurar
sarna para me coçar
sem houver necessidade (PACHECO, s/d, p. 03)

Para evitar a entrada de mais um “demônio”, Satanás mobiliza um montante de cem outros residentes para impedir a entrada de Lampião, mas a batalha é perdida e somente resta a um “humano” e melancólico Satanás calcular os prejuízos para o Inferno, que já estava em carestia:

Houve grande prejuízo
no inferno nesse dia
queimou-se todo o dinheiro
que Satanás possuía
queimou-se o livro de pontos
perdeu-se 20 mil contos
somente em mercadorias

Reclamava Lucifer
Crise maior não precisa
Os anos ruim de safra
E agora mais esta pisa
Se não houver bom inverno
Aqui dentro dos infernos
Ninguém compra uma camisa (PACHECO, s/d, p.07-08)

E quanto a Lampião, por ser vencedor da batalha, obviamente não deu entrada no inferno e, de acordo com um narrador preocupado com a verossimilhança de seu relato, temos a notícias de que o destino de Lampião é continuar no sertão:

Leitores vou terminar
tratando de Lampião
muito embora que não possa
vos dar a explicação
no inferno não ficou
no céu também não chegou
por certo está no Sertão (PACHECO, s/d, p. 08)

Esse Diabo vencido em seus desejos, muito próximo da condição de qualquer ser humano, que salta do cordel *A chegada de Lampião no Inferno*, remete ao provérbio popular português, “o Diabo não é tão feio como o pintam”, lembrado por Moisés Espírito Santo (1990, p. 125), a fim de exemplificar a forma como algumas manifestações da religiosidade popular portuguesa concebem a possibilidade do ser infernal poder de algum modo ajudar os seres humanos em suas agruras, sem cobrar um preço bastante alto por isso.

Entretanto, nos cordéis geralmente há de pronto o anúncio do estabelecimento de um acordo, o que remete não somente ao diabo tradicionalmente difundido pela Instituição Religiosa, interessado na alma, bem da maior importância para Deus, mas também a mitos literários ligados à essa compreensão, como é o caso do mito fáustico.

De todo modo, nos cordéis fica evidente a inteligência e a esperteza do ser humano em perceber rapidamente a negociação que o Demônio está propondo e, na mesma rapidez, engendrar um plano para ludibriar o proponente – oponente –, receber as benesses desejadas, viver para gozá-las e, por fim, escorraçar o oponente.

É o que ocorrer nos enredos dos cordéis *O velho que enganou o Diabo*, de Antonio José Torres (Zé Catolé) e xilogravura de J. Borges, *A sogra que enganou o Diabo*, de Leandro Gomes de Barros, com xilogravura sem autoria identificada, e *A mulher que botou o Diabo em uma garrafa*, de José Francisco Borges (J. Borges), com xilogravura do autor.

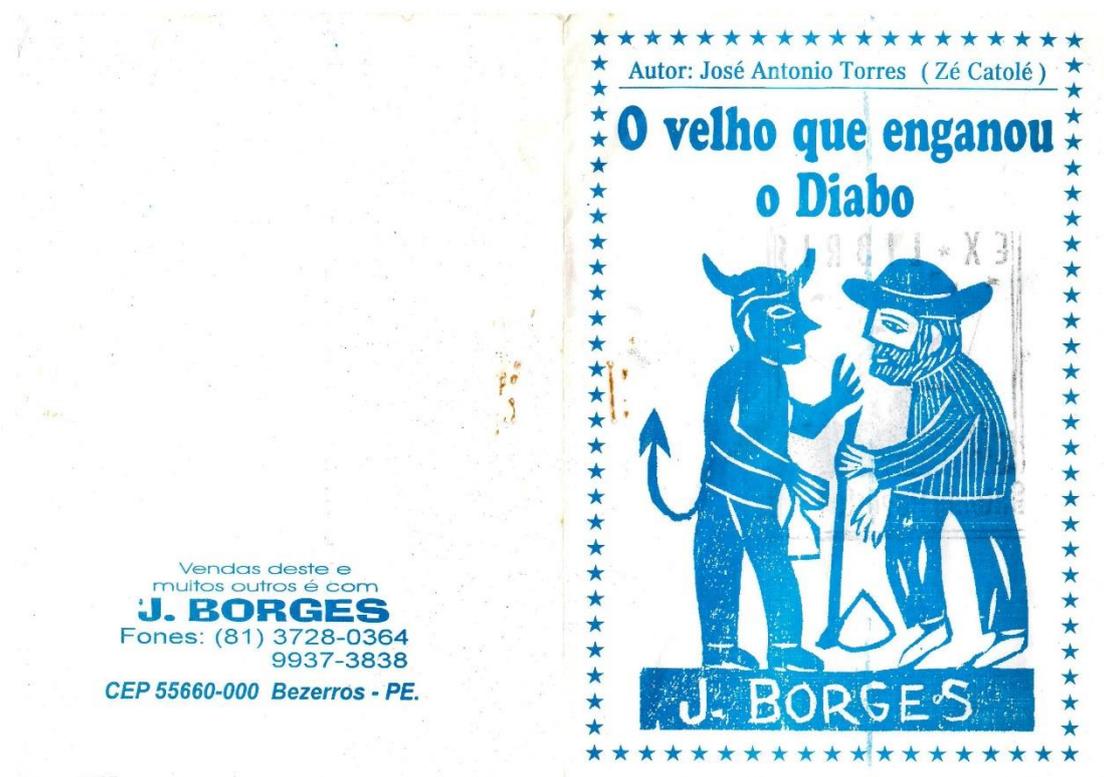


Figura 7 - Capa e contracapa do folheto *O velho que enganou o Diabo*.⁶³

⁶³ Fonte: folheto do autor.



Figura 8 - Capa e contracapa do folheto *A sogra que enganou o Diabo*.⁶⁴



Figura 9 - Capa e contracapa do folheto *A mulher que botou o Diabo na garrafa*.⁶⁵

⁶⁴ Fonte: folheto do autor.

⁶⁵ Fonte: folheto do autor.

Nos enredos dos dois primeiros, com títulos parecidos, nos quais estão trocados somente os agentes da ação, estão ilustrados indivíduos que demonstram ser ambiciosos, em termos distintos e bastante perspicazes. O velho desejava enriquecer sem trabalhar, ao que o Demônio propõe atender o desejo em troca de seu sangue para sossegar as alegrias do pai, o Diabo. Tão logo o velho percebe os termos do contrato, já estabelece que conseguirá tudo sem perder nada. É assim que solicita ao demônio terras, bois, açudes e casas. Por último, o ser infernal deveria, sem saber, capinar um terreno no qual, em uma de suas partes, havia uma cruz enterrada. Ao descobrir a existência do artefato, o Demônio se nega a fazer a ação e desaparece de cena, livrando o agora rico velho da dívida assumida e permitindo-lhe usufruir dos bens materiais conquistados à custa do trabalho forçado do ente infernal.

Ressalto que o texto deixa mesmo evidente que o Demônio, bastante humanizado, se esforçou absurdamente para cumprir sua parte do acordo, sendo desde o início do texto honesto, ao contrário do velho que o ludibriou.

Na história da sogra temos elementos símiles. Entretanto, desde as primeiras linhas o narrador já esclarece que estamos diante de uma mulher, sua sogra, muito perspicaz, “carola e rezadeira”, “audaz e feiticeira”, no sentido de conseguir “virar o feitiço contra o feiticeiro” (BARROS, s/d, p. 02) . Ao ser abordada pelo demônio, tal qual o protagonista anterior, a sogra de pronto percebe de quem se trata, sabe bem de seus intuitos e estabelece o acordo, já com um estratagema montado para enganá-lo e usufruir de benesses às suas custas.

Em jogo não está o desejo da mulher em bens materiais, mas simplesmente a derrota de seu oponente. Ela se apossa de uma carta do demônio, que tudo indica ser o registro do possível pacto, e para devolver o documento exige que ele vá até uma Igreja e lhe traga uma imagem de Jesus, em clara tentativa de humilhá-lo. O demônio atende o pedido, mas antes de devolver a carta, a mulher pede que ele feche os olhos e traça um sinal da cruz com giz em sua fronte, o que impede seu retorno ao inferno e o condena ao abismo, que ao fim e ao cabo, como refere o texto é estar “Embaraçando seus passos E com traiçoeiros laços As sogras auxiliando...”. (BARROS, s/d, p. 07). Parece ser tudo o que Demônio não queria, pois já tinha afirmado quando se viu enganado pela mulher: “- Não quero mais caçoada Com velha que seja sogra, porque ela sempre nos logra!” (BARROS, s/d, p. 06).

Como se vê, para além da mensagem do cordelista de que “com sogras não se brinca”, temos mais uma vez um Diabo com características nada poderosas, bastante humanas, derrotado pela astúcia de seres humanos comuns, que se servem dele para ter benefícios.

Considerações finais

À guisa de conclusão, penso que uma investigação mais profunda acerca da cultura popular portuguesa, mais especificamente, no que foi de meu interesse aqui, da religiosidade popular portuguesa, poderia revelar inúmeros pontos de contato acerca de temas e discussões que foram aproveitados,

prolongados, transformados em nossa literatura de cordel, na contínua intertextualidade dialógica própria da linguagem.

Outra discussão que não pude aqui fazer, mas neste *finis* eu gostaria de propor como reflexão, é o trânsito de elementos da religiosidade popular portuguesa, aquém-além-mar em termos literários, seja no que se refere ao Diabo ou outros mitos, como representantes do Mal, seja no que se refere a Jesus ou outros mitos, como representantes do Bem.

Penso, mais especificamente, no potencial promissor de investigações muito mais profundas e detidas sobre as possíveis relações existentes entre essa problemática presente na Literatura Portuguesa produzida nos mais diferentes períodos, e como ela, também em termos literários, transitaria tanto para o cordel português quanto para o cordel brasileiro. O movimento contrário, o trânsito da problemática saída dos cordéis para outros gêneros literários da Literatura Portuguesa também se aplica. Assim, em que medida o cordel dos dois países reflete o imaginário popular religioso presente, por exemplo, nas cantigas medievais, no teatro de Gil Vicente (1465? - 1536?), nos sermões de Padre António Vieira (1608 - 1697) ou em obras como *As obras do Diabinho da Mão Furada*, de autoria atribuída a António José Da Silva, o Judeu (1705-1739); em contexto mais recente, em que medida os cordéis brasileiros e portugueses dialogariam com os textos com temática religiosa produzidos pelos intelectuais da Geração realista de 1870 ou da Geração modernista de Orpheu? Mais na contemporaneidade, o quanto da religiosidade popular representada nos cordéis portugueses e brasileiros dialogaria com as obras de Agustina Bessa-Luís (1922-2019), José Saramago (1922-2010) e Natália Correia (1923-1993)?, isso somente para ficarmos em alguns nomes da Literatura Portuguesa mais atual que lidaram direta e indiretamente com o magnífico universo da religiosidade popular portuguesa.

Referências Bibliográficas

ESPÍRITO SANTO, Moisés. **A religião popular portuguesa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.

BARROS, Leandro Gomes de. **A sogra que enganou o Diabo**. Sem local, s/d.

BORGES, José Francisco (J. Borges). **A Mulher que botou o Diabo na garrafa**. Bezerros, s/d.

PACHECO, José . **A chegada de Lampião no Inferno**. Bezerros, s/d.

TORRES, José Antonio (Zé Catolé). **O velho que enganou o Diabo**. Bezerros, s/d

RAGONA, Fabio Marchese. **Esorcisti contro Satana - Faccia a faccia col Demonio**. Roma: Piemme, 2023a.

RAGONA, Fabio Marchese. **O Papa: o diabo procura o fracasso do homem, mas não pode fazer nada se houver oração**. Vatican News, 2023b. Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2023-04/papa-francisco-entrevista-diabo-livro.html> . Acesso em 17 Ago 2023.



PINHEIRO, Maria do Socorro. Literatura de cordel e ensino: propostas de leitura. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 116-127. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.116127>

LITERATURA DE CORDEL E ENSINO: PROPOSTAS DE LEITURA

CORDEL LITERATURE AND TEACHING: READING PROPOSALS

Maria do Socorro Pinheiro⁶⁶
Universidade Estadual do Ceará - UECE

RESUMO: A literatura de cordel agrega em torno de sua poética saberes e vivências ancestrais por meio de uma linguagem que expressa o ver e o ouvir, como elementos importantes da poética da voz. O cordel tem um vasto campo epistemológico e interdisciplinar que abre espaço para diferentes diálogos sobre temáticas variadas como a natureza, a cultura, valores humanos, amor, morte, religiosidade, fatos históricos e sociais, promovendo novos olhares e descobertas na formação crítica e literária do(a) leitor(a). Diante disso, tem-se como objetivo propor leitura de cordéis em sala de aula, observando os elementos constitutivos desse gênero, a diversidade temática, a linguagem com suas metáforas, comparações e imagens poéticas. A metodologia é propositiva, pois consiste em apresentar propostas de leitura de cordéis de três poetas cearenses: Dalinha Catunda, Patativa do Assaré e Moreira de Acopiara para análise e discussão em sala de aula, tendo em vista a contribuição desse gênero na formação cultural do(a) leitor(a). Como referencial teórico, utiliza-se os estudos de Candido (2000), Bachelard (1988, 2001), Pinheiro (2012), Zumthor (1997). Espera-se que a leitura de cordéis no ambiente escolar desperte no(a) leitor(a) o interesse pela cultura popular, pela oralidade, pela memória, e que haja respeito e valorização das tradições.

Palavras-chave: Literatura de Cordel, Sala de Aula, Propostas de Leitura, Ensino.

ABSTRACT: Cordel literature brings together cultural heritage knowledge and experiences around its poetics through a language that expresses seeing and hearing, as important elements of the poetics of the voice. Cordel has a vast epistemological and interdisciplinary field, that opens up space for different dialogues on varied themes such as nature, culture, human values, love, death, religiosity, historical and social facts, promoting new perspectives and discoveries in the critical and literary formation of a reader. Because of that, the objective is to propose reading cordels in the classroom, observing the constituent elements of this genre, the thematic diversity, the language with its metaphors, comparisons and poetic images. The methodology is propositional. It consists of presenting proposals for reading

⁶⁶ Doutora em Literatura e Interculturalidade, UEPB, 2015. Pós-doutorado em Linguagem e Ensino, UFCG, 2019. Professora do Curso de Letras da FECLI/UECE. socorro.pinheiro@uece.br

cordels by three poets from Ceará: Dalinha Catunda, Patativa do Assaré and Moreira de Acoiara for analysis and discussion in the classroom, in order to take into account the contribution of this genre to the cultural formation of a reader. As a theoretical reference, we use the studies of Candido (2000), Bachelard (1988, 2001), Pinheiro (2012), Zumthor (1997). It is expected that reading cordels in the school environment waken the reader's interest for popular culture, orality, memory, besides that, there should be respect and appreciation for our traditions (cultural heritage knowledge).

Keywords: Cordel Literature, Classroom, Reading Proposals, Teaching.

Introdução

A experiência com a literatura de cordel data da minha infância, quando meu pai, agricultor que pouco sabia ler, mas que tinha um bonito repertório da tradição oral, contava as histórias dos folhetos que ele ouvia, entre elas a *História de Juvenal e o Dragão*, o clássico romance de encantamento do autor paraibano Leandro Gomes de Barros. Aquelas narrativas ficaram na memória de menina ávida por leitura, embevecida por tudo que ouvia e lia. Mais tarde, já na Universidade pelos anos de 1993 foi que ocorreu o encontro com outros títulos de cordéis, todos de autoria masculina, o que mostra a ausência das vozes poéticas femininas, e ainda o conhecimento de sua origem, historiografia, conceitos, por meio do discurso oficial que hoje passa por desconstrução, a partir de “novas *epistemes*”, como propõe Lemaire (2020).

Com a trajetória de leituras e pesquisas, vimos que a literatura de cordel tem uma condição de inferioridade diante das outras literaturas e que se estas são vistas na escola, apesar de ser pelo viés historiográfico, aquela vive na marginalidade. Tomando esta reflexão como ponto de partida, este artigo discute a literatura de cordel na sala de aula com o objetivo de propor leituras nas quais a fruição do texto possa despertar no(a) leitor(a) o interesse pelo cordel como experiência formativa no processo de ensino e aprendizagem. Para tais leituras, escolhemos a produção dos poetas Patativa do Assaré, Moreira de Acoiara e da poetisa Dalinha Catunda, pois este trio apresenta em seus cordéis um mosaico de culturas que se interpenetram, compondo um único cenário poético cuja expressão se manifesta numa linguagem ricamente articulada pelas metáforas, comparações e imagens poéticas.

Este artigo foi gestado para uma comunicação oral na II Jornada Internacional de Literatura de Cordel e Xilogravura realizada em Serra Talhada e Triunfo, no sertão pernambucano, em agosto de 2023. Evento auspicioso no qual revelou que o cordel está vivo, estudado, pesquisado e visto como objeto estético que tem muito material a ser explorado. A leitura de cordéis desperta no(a) leitor(a) o interesse pela cultura popular, pela oralidade, pela memória, campo de estudo que gera saberes conectados com as tradições orais. Para tanto, nosso constructo teórico se constitui dos estudos de Zumthor (1997) sobre a poética da voz e do corpo; de Pinheiro (2012) e Candido (2000) sobre o texto literário e suas amplas possibilidades de aprendizagem e ensino, entre outros(as) autores(as) como Bachelard (1988, 2001), Lemaire (2020), Le Goff (1984), Freire (1996), com os quais mantemos diálogo para estudar algumas categorias da literatura de cordel e ampliar a reflexão em torno da leitura.

1 Marco Teórico-Metodológico

1.1 Cordel: campo epistemológico e interdisciplinar

A literatura de cordel reúne em seu manancial poético acontecimentos do cotidiano vividos e/ou inventados pela imaginação criadora do poeta. Seu campo epistemológico é vasto, pois agrega saberes e vivências ancestrais por meio de uma linguagem que expressa o ver e o ouvir, como elementos importantes da poética da voz, matéria estudada por Zumthor (1997) em sua materialidade, eroticidade, movência e nomadismo. A voz tem uma corporeidade mantida no tempo e espaço da ação verbal, que ganha nuances eróticas pela sua forma estética não aprisionada aos elementos fixos da escrita. Voz e escrita numa convivência harmoniosa, narrando situações da vida humana em seus vários contextos. A forma do cordel é escrita, mas sua gênese é oral. Poesia feita para ser lida.

O cordel nos comunica algo por meio de suas narrativas de cunho amoroso, religioso, histórico, lendário, social, crítico, político, numa linguagem coloquial, usando a ironia, humor e analogias para traduzir a realidade social. Não são apenas os elementos formais essenciais ao olhar da crítica, mas também a matéria. Há uma integridade da obra, “fundindo texto e contexto numa interpretação dialética íntegra”, como considerou Candido (2000, p. 04), para o processo interpretativo, que pressupõe um público leitor. A lógica que permeia a estruturação da obra se constitui de aspectos estilísticos em torno dos quais se formam o simbolismo de algumas palavras e a expansão do campo imagético, tão abundante nos cordéis.

Apesar de seu formato escrito, ainda discutindo a estrutura do cordel, é a voz que se anuncia e se pereniza na escritura, basta observar o processo de produção. É um fazer que ocorre no âmbito da oralidade, da qual se forma uma cosmogonia da voz, como estado primevo da criação. Por oralidade se entende não apenas uma forma de comunicação centrada na linguagem oral, mas uma propriedade anunciativa e contextual, apesar de ser “uma abstração; somente a voz é concreta, apenas sua escuta nos faz tocar as coisas”, afirma Zumthor (1993, p. 09).

A oralidade está no pensar, no criar, na forma de memorizar, de dizer, no tipo de linguagem, na temática, como marca de força poética. A voz está ligada à escritura e vice-versa, “verbo encarnado na escritura”, de acordo com Zumthor (1993, p. 113). Essa estrutura oral é percebida nas palavras ‘contar’, ‘ouvir’, ‘prestar atenção’, ‘dizer’, ‘guardar’, que estão no mesmo campo lexical. Leiamos a seguinte estrofe do poema “Apelo de um agricultor” de Patativa do Assaré:

Seu dotô, não lhe aborreço,
Venho é fazê um pedido
E como sei qui mereço,
Espero sê atendido,
Não quera se aborrecê,
Pois ante de lhe dizê
O meu desejo sagrado,
Vou minha histora contá
E o senhô vai iscuta
Todo meu palavriado.

Além da voz como elemento do processo criativo do cordel, também integram a memória e a imaginação. A memória é vista como propriedade do saber e de conservação, o que a faz lembrar de seu aspecto cultural. Ela auxilia na elaboração das ideias, na organização das lembranças, dos acontecimentos vividos ou imaginados, que se transformam em matéria poética. Recorre-se à memória como operação do sistema da retórica, como sistematizou Le Goff (1984, p. 441) nessa ordem: *inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria*. Na criação do cordel, o poeta usa os sentidos e a memória, “o poeta é pois um homem possuído pela memória (LE GOFF, 1984, p. 438).

Quanta à imaginação, sem a qual se esvai o mundo dos sonhos, a percepção criativa e o poder do imaginário se movem e formam as imagens poéticas. O poeta sonha com as palavras, fica em estado de devaneios. Para Bachelard (1988, p. 13) “o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos”. A imaginação não é detida na criação, mantém-se dinâmica, livre, aberta, sedutora. A linguagem imaginante é convite para ler o texto, “para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, a propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora” (BACHELARD, 2001, p. 03).

Na poesia de Patativa, Moreira e Dalinha, podemos observar estes três componentes: voz, memória e imaginação como indissociáveis da produção literária, incorporando a epistemologia do cordel, que tem em seu campo de estudo operações linguísticas e estruturais próprias da poética da voz. O cordel reúne temáticas em torno de uma mesma mesa para interação e diálogo com outras áreas do conhecimento, como a história, a antropologia, a sociologia, a mitologia, a religião, a geografia, a astrologia, a filosofia, que fecundam o pensamento do poeta na linha da interdisciplinaridade, termo que significa para Morin (2014, p. 115) como troca e cooperação. O que cada cordel reúne em torno de suas narrativas lúdicas ou satíricas favorece o diálogo, a experiência, a descoberta para outras práticas de aprendizagem.

1.2 Cordel e Ensino: propostas de leitura

A Base Nacional Comum Curricular - BNCC na competência específica 6 da área de Linguagens e Códigos adverte aos estudantes sobre a fruição das manifestações artísticas e culturais locais e globais. Em uma de suas habilidades (EM13LGG602) mostra: “fruir e apreciar esteticamente diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, assim como delas participar, de modo a aguçar continuamente a sensibilidade, a imaginação e a criatividade” (BNCC, 2018, p. 496). A partir de atividades com professores da educação básica por meio dos Projetos de Extensão-PROEX e do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Iguatu – campus da Universidade Estadual do Ceará – FECLI/UECE, desenvolvidos nas escolas, constatamos mais uma vez que a literatura de cordel passa distante da prática de leitura dentro ou fora da sala de aula.

A presença do cordel nos livros didáticos ainda é mínima e sua abordagem é superficial diante de sua importância no cenário literário e cultural. Numa consulta realizada em seis coleções de livros didáticos do Plano Nacional do Livro Didático-PNLD, encontramos apenas em uma delas, *Ser Protagonista – Linguagens e*

suas tecnologias: culturas, do ensino médio (2020), no capítulo “Clubes” a literatura de cordel, de forma resumida. Há alguns trechos da poesia “Recife de todas as culturas” de Abdias Campos, “O linguajar cearense” de Josenir Lacerda e “Pluralidade Cultural” de Juarês Alencar Pereira, contendo informações sobre a estrutura do cordel e sua linguagem. Na seção “Para Explorar”, há um quadro com uma pergunta se já ouviu falar sobre a escritora Jarid Arraes, com indicação de seu livro *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis* e um site para saber mais. E nada além disso. Caso a coleção não seja a escolhida pelos professores e nem estes usem outros recursos didáticos, os(as) alunos(as) podem ficar sem conhecer este gênero literário.

Murilo Mendes em *Poemas modernos do Brasil* (1972, p. 165) escreve que a poesia não é luxo para iniciados, é pão de todos os dias, “uma aventura simples e grandiosa do espírito”, no entanto, está longe de ser de todos e tampouco ser exercício diário. Tal realidade cabe no cordel, embora seu acesso seja fácil, ainda é pouco lido na escola como um veículo importante na formação do(a) leitor(a). São ainda poucos aqueles(as) que vivem a aventura criadora e ao mesmo tempo espiritual que promove a descoberta, o fascínio, “uma experiência rica de Vida, Inteligência e Emoções”, relata Coelho (1993, p. 28).

A sala de aula como espaço formativo se tenciona diante da pluralidade do indivíduo que tem carência de repertório cultural, literário e linguístico. Para tanto, algumas questões surgem em torno dessa realidade: Como ter uma sala de aula com diferentes propostas de leitura se é regida por uma lógica de economia que freia o processo imaginativo? O que se pode fazer para que a sala de aula seja vista como espaço poético, que envolve uma mística, uma erótica e uma ética na prática do ensinar e do aprender, como atos de profundidade e encontro, da forma como se refere Pinheiro (2021)? Qual é o tempo que a escola dedica para o floreio da “palavra mágica”?

A leitura de cordel na sala de aula é uma forma de romper com o atual modelo de ensino de literatura centrado na historiografia e na valorização dos textos canônicos. Precisamos pensar na descolonização desse modelo que não atende às necessidades formativas de nossos(as) alunos(as), que anseiam por uma politização da educação, cujo caminho é a inserção de outras manifestações literárias no epicentro do ensino como programa de leitura, pois o(a) leitor(a) tem direito de conhecer, de ler outros tipos de produção literária. “Se se respeita a natureza do ser humano, o ensino dos conteúdos não pode dar-se alheio à formação moral do educando” (FREIRE, 1996, p. 33), nem à formação literária em suas diferentes modalidades.

Em cumprimento com nosso objetivo de propor leitura de cordéis em sala de aula, apresentamos três poetas cearenses cujas temáticas, técnicas, versatilidade e talento - elementos necessários ao artista e ao artesão como afirmou Mário de Andrade (1975, p. 14) em *O Baile das quatro artes* - podem suscitar a curiosidade do(a) leitor(a). Começamos por Patativa do Assaré que nasceu na Serra de Santana a dezoito quilômetros da cidade de Assaré, no dia 05 de março de 1909, na Região do Cariri, próximo ao Chapadão do Araripe, no Estado do Ceará. Escreveu cordéis que, embora poucos (em torno de 15 ou 16 cordéis), expressam a curiosidade e a imaginação de quem ler, seja em linguagem culta ou matuta. Entre os cordéis, destacamos “Brosogó, Militão e o Diabo”, “As façanhas de João Mole”, “Vicência e Sofia ou o Castigo de

Mamãe”, “História de Abílio e seu cachorro Jupi”, pelos seus quadros imaginativos com surpresas e detalhes, posteriormente publicados no livro *Cordéis* pela EUFC, 1999.

O poeta agricultor era portador de sensibilidade estética e seu material poético era colhido no sertão, “só canto o buliço da vida apertada, / da liga pesada, das roça e dos eitos”, canta Patativa (2003, p.14). Ele tinha consciência de sua condição humana ao dizer em versos: “eu sou irmão do caboco, / que ri, que zomba e faz pocô / da sua prope desgraça” (ASSARÉ, 2003, p. 20) e ainda “Eu nasci entre os roceiros, / fui criado ouvindo lendas/ cantadas pelos vaqueiros/ que vigiavam fazendas” (ASSARÉ, 1995, p. 64). Sua poesia expressa dor e alegria, protesto e festejo, riso e choro, vida e morte. Uma voz que não é só sua, mas une-se a tantas outras numa atitude coletiva. Seus versos são de esperar até mesmo quando embalam a dor da morte, tecem as amarguras do cotidiano e transformam o fio da vida em possibilidades.

Em seguida, Maria de Lourdes Aragão Catunda, conhecida por Dalinha Catunda, nasceu no dia 28 de outubro de 1952 na cidade de Ipueiras, localizada na Mesorregião do Noroeste Cearense e na Microrregião de Ipu. Ainda jovem Dalinha Catunda mudou-se para o Rio de Janeiro. Oriunda de uma família de artistas, a mãe Maria Neuza Catunda era poetisa e a tia contadora de histórias, logo mostrou sua verve poética. Ela foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), ocupando a cadeira 25 cujo patrono é o poeta e folclorista Juvenal Galeno. É também da Academia Ipuense de Letras, Ciência e Artes (AILCA) e sócia benemerita da Academia dos Cordelistas do Crato (ACC). Dalinha Catunda escreve cordel com muita criatividade e humor, desenvolvendo temas variados desde os versos de gracejos, como “O homem que perdeu a rola”, de louvação ao sertão, como em “Sertão, meu reino encantado”, de pelejas, homenagens, mulher, erotismo, liberdade, entre outros. Leiamos a seguinte estrofe de Dalinha Catunda⁶⁷:

Eu sou mesmo agreste
meu nome é Dalinha
Não fujo de embate
Não fujo da rinha
Se você empaca
Não puxe sua faca
Deixe na bainha.

Atuante nas questões do cotidiano e atenta ao mundo da tecnologia, a poetisa desafia um e outro para fazer poesia na internet. O mote é dado e a poesia nasce. São inúmeros os versos criados por ela e por outros que participam desse enredo virtual. Ela foi idealizadora do grupo “Cirandeiros do Cordel”, criou o blog “Cantinho da Dalinha” e “Cordel de Saia”. Publicou mais de 100 cordéis entre as pelejas e autoria compartilhada. Santos (2023) em *O Livro Delas* apresenta um catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina, no qual Dalinha Catunda faz parte com 26 títulos de cordéis juntamente com outras poetisas. Vemos uma nova história do cordel.

⁶⁷ Todas as citações da poesia de Dalinha Catunda utilizadas neste artigo foram retiradas do blog Cantinho da Dalinha do cordel. <http://cantinhodadalinha.blogspot.com>. Portanto, não citamos data e nem página.

Outro poeta de nosso estudo é Moreira de Acopiara que nasceu no dia 23 de julho de 1961, no Sítio Cantinho, distrito de Trussu, município de Acopiara, Sertão Central do Ceará. Permaneceu nesse local até os 20 anos de idade, tendo os primeiros contatos com o cordel e com os clássicos da literatura brasileira. Partiu para São Paulo a procura de emprego, fez diferentes atividades, mas sua paixão foi sempre o cordel. Reside em Diadema e vive atualmente de sua obra. Ele desenvolve projetos na área social e educacional. Além de poeta é declamador e cordelista. Publicou mais de 30 livros, *Cordel e sustentabilidade* é o ser trigésimo quarto livro, 400 cordéis em diferentes temáticas, sobre o Cangaço e Lampião são 61 cordéis, sobre Mulheres Negras 22 cordéis e infantis mais de 70. Vejamos a seguinte estrofe na qual o poeta se apresenta:

Cresci num pé de uma serra,
Num clima de amor e paz;
Meus sonhos são naturais,
Sei que a gente acerta e erra.
Por amar a minha terra
E andar com um riso na cara,
Ter uma mensagem clara,
E pelo que construí,
O povo me chama de
Moreira de Acopiara. (ACOPIARA, 2008, p. 13)

O que esses três poetas têm em comum? Uma poesia cuja temática instrui e deleita, *utile dulce* horaciano. Destacamos algumas temáticas recorrentes em suas produções, não vistas separadamente, mas em conjunto: a natureza, o sertão, o feminino e a consciência crítica, política e social. Há um chamamento para as questões humanas, o direito à vida, o bem viver, a justiça social, a esperança, expressas numa dimensão ética, humana, inclusiva e dialógica. Seus quadros poéticos têm a natureza como *leitmotiv*, que além da beleza há uma ecologia que precisa ser pensada para estabilizar o homem ao seu ambiente de sobrevivência. A poesia nos ajuda a refletir que somos parte da natureza. Segundo Krenac (2020, p. 83), “Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza”.

A natureza é protagonista, o cheiro do verso tem “o cheiro da poeira do sertão”, como diz Patativa (1995). Em *A natureza agredida pede para ser respeitada*, Moreira de Acopiara mostra em versos bem rimados que o planeta Terra corre perigo, “no planeta Terra a vida / está correndo perigo. / Então quero que você / preste atenção no que digo: / não agrida a natureza, / não seja dela inimigo” (ACOPIARA, 2011, p. 4). Relata numa linguagem clara como a flora e a fauna estão desaparecendo. Ao adotar essa temática, o poeta traz para perto do leitor uma realidade que precisa ser discutida o quanto antes na sala de aula, para o despertar da consciência e do senso crítico, pois “em breve não terá mais / florestas e água potável. / E a vida humana na Terra / vai se tornar inviável” (ACOPIARA, 2011, p. 21). No cordel *Sertão em flor*, Dalinha exalta “a natureza contente / exhibe seu esplendor / as ramas sobem e descem / carregadinhas de flor / e o encanto que emana / da salsa e da jitirana / é de fato ostentador”.

Os bichos, os pássaros, as árvores fazem parte do repertório poético de Patativa, Moreira e Dalinha. No poema “A garça e o urubu”, os animais envolvidos na trama poética denunciam a discriminação racial. A garça escarnecia o pobre urubu dizendo: “preto, nojento e sombrio, / o que andas fazendo tu/ na margem

deste meu rio?” (ASSARÉ, 2001, p.139). Em tom de gracejo as questões raciais e a igualdade de direitos são colocadas em discussão. Outros poemas de Patativa, como “O boi Zebu e as formigas”, “Castigo do Mucuim”, “Eu e a pitombeira”, “Eu e meu campina”, “O vim-vim”, “O sonho de Mané Filiciano”, “O sabiá e o gavião”, “Um sabiá vaidoso”, “O frangão de Meirislene”, “Perfume de Gambá”, “O galo egoísta e o frango infeliz” se inserem nesse conteúdo formativo de identidade social e de preservação de um ambiente natural, tratando de forma humorada questões consideradas relevantes.

Moreira de Acopiara em *Se os animais falassem (2011)* também constrói uma narrativa em versos e coloca espécies diferentes de animais para falar. Cada um tem algo a dizer adotando uma postura de reivindicação.

Se os animais falassem,
Diriam insatisfeitos:
“Somos a favor da paz,
Contra serviços malfeitos...
Mas, nesse mundo de Deus,
Roubam os nossos direitos”. (ACOPIARA, 2011, p. 8)

Como se fosse uma espécie de fábula, cada animalzinho faz sua queixa e reivindica seu direito. Ao ler poemas que discutem a relação do homem com a natureza e com o próprio o homem, o(a) leitor(a) vai se percebendo como integrante do cosmos e constrói sua visão crítica de mundo.

Moreira de Acopiara em *O que é cultura popular (2012)*, que mais parece um tratado sobre nossos costumes, tradições e festas em diferentes regiões do sertão e da cidade, expressa em sextilhas versos melódicos e cadenciados a cultura popular brasileira, “nos palácios, nos galpões, / nos casebres, nas mansões... / são por volta de trezentas / essas manifestações” (ACOPIARA, 2012, p. 20). A diversidade cultural traz a riqueza de nossa humanidade e nos desafia a convivialidade.

Para completar, cultura
É algo bem natural.
São lendas, crenças de um povo,
Riqueza escrita ou oral.
São histórias, são costumes,
É progresso social. (ACOPIARA, 2012, p.17).

Dalinha Catunda, por sua vez, em seus muitos poemas sobre a natureza como em “O corrução”, “Sertanejando”, “A revoada das pombas”, evidencia a identidade planetária construída na relação de respeito que o homem tem com o meio em que vive, usando a economia do cuidado e a consciência ecológica, o que podemos constatar nos seguintes versos do cordel “O Soldadinho-do-Araripe”:

O Soldadinho-do-Araripe
É o guarda das nascentes
Com seu canto a sinfonia
Tem acordes diferentes.
Vamos preservar a natureza
Para manter esta beleza,
E difundir suas sementes. (CATUNDA)

Seguindo a teia poética de Dalinha, nos deparamos com a temática feminina desenvolvida numa linguagem associativa, com expressões populares familiarizadas que abrem caminho para a compreensão do poema. Leiamos a estrofe do poema “Não bata na mulher ela tem poder”:

Não posso chamar de homem
Cabra que bate em mulher.
Peço perdão ao jumento,
Mas é um jegue qualquer.
Não vale o que a gata enterra
Só presta embaixo da terra
E nem sei se a terra quer. (CATUNDA)

Nesta estrofe, o teor do discurso focaliza a ação verbal no presente, ‘posso’, ‘bate’, ‘peço’, ‘é’, ‘vale’, ‘presta’, ‘enterra’, ‘sei’ e ‘quer’, nove verbos que combinados expressam o significado do homem que bate em mulher, a não valia, a condição de jegue, a estupidez, o que a gata esconde e nem mesmo a terra quer ser abrigo. O cordel discute a violência contra a mulher, o machismo, o patriarcado, a opressão, denunciando em versos fatos do cotidiano.

Em outro cordel “Mulher tem que ter peito”, Dalinha adverte a ela de sua força, da luta de seus direitos, como lemos na seguinte estrofe:

A mulher tem que ter peito
Para reger a sua vida
Na luta do dia a dia
Deve ser mais combativa
Chega de submissão
Basta de tanta agressão
Reagir é a saída.

Os versos evidenciam a emancipação feminina como a via de mudança desse paradigma de opressão fortalecido pelo sistema patriarcal. A mulher que viveu recuada sente as transformações pelas quais a sua vida precisa passar, o que se dá “na luta do dia a dia”. Catunda segue em todo o poema alertando a mulher para o processo de empoderamento pela consciência crítica que é a linha que conduz a liberdade, a condição para se ter o empoderamento, termo utilizado por Berth (2018, p. 45) como “instrumento de emancipação política e social, e não se propõe a viciar ou criar relações paternalistas, assistencialistas ou de dependência entre indivíduos, tampouco traçar regras homogêneas de como cada um pode contribuir e atuar para as lutas dentro dos grupos minoritários”. Dalinha criou um eu poético feminino empoderado, não se deixa ser levada pelas tecnologias de opressão, como nos versos: “Eu sou mulher sertaneja! / Feminina e singular / O agreste me batizou / Mas fiz do mundo meu lar / Açoites patriarcais / Não me podaram jamais / Lutei para me libertar”.

Na produção poética dos cordelistas em estudo, observamos quanto ao substrato do significante a linguagem imagética, como no verso: “o sol parece um bolo de sangue nascendo da terra” (ASSARÉ, 1994); a sonoridade, as rimas, o ritmo, como em: “então saiba você que, / para se arranjar cultura, / é preciso se “antelar”, / exercitar a leitura / e passar a vida toda / numa constante procura” (ACOPIARA, 2012, p. 31); a cadência melódica, as repetições, a pontuação, as anáforas, elementos constituintes da estrutura poemática

do cordel, como exemplificam os seguintes versos: “Sai cantando a natureza, / E toda essa imensidão / Canta sua terra amada / Canta amor canta a paixão / Às vezes canta bonito / Noutras a dor vira grito / Machucando o coração” (CATUNDA).

Quanto à camada do significado, as temáticas desenvolvidas revelam outras culturas, outras experiências de luta do homem pela terra e pela vida, a exuberância das paisagens, das flores, das chuvas, dos rios e até mesmo as privações evidenciadas pela fome, seca e miséria. Tudo importa aos poetas, porque o olhar é de quem capta novidade, mesmo que seja algo comum, natural. Há um interlocutor para quem se revela o estado de poesia, criando uma relação de proximidade entre leitor(a) e texto. É uma poesia dialogal que se propõe naturalmente ao encontro do outro. Uma espécie de diálogo, um jogo claro, é o que Zumthor (1997) chama de “relação dialógica” entre o poeta e o mundo. A poesia aponta em direção ao outro, ao que falta, ganhando vivacidade e movimentos, pela linguagem, pela temática, pelas imagens, associações e comparações à natureza.

A temática e os aspectos estilísticos adotados pelos poetas seduzem o leitor. Segundo Barthes (2004, p. 9) “um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade da dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo”. O texto é então esse espaço de fruição. O(a) leitor(a) pode desvendar vários significados, dependendo de seu (des)envolvimento com o texto. Das possibilidades de interpretação, o(a) leitor(a) reage positivamente ou não. Essa reação é construção de um mundo cuja abertura ocorre pelo universo da leitura. Vejamos a seguinte estrofe:

Repare que este cordel
Foi todinho elaborado
Com linguagem muito simples,
Bem medido e bem rimado.
É cultura brasileira!
É só olhar com cuidado. (ACOPIARA, 2012, p.7)

A poesia de Patativa, Dalinha e Moreira contribui para a formação e o desenvolvimento de uma experiência leitora. A temática faz o(a) leitor(a) pensar e elaborar questionamentos sobre si mesmo e sobre o mundo. Cada verso lido preenche o vazio que arrastamos por anos a fio; cada verso lido abre caminhos e inaugura eventos de partilha na palavra poética. Segundo Pinheiro (2007, p. 22) “a experiência que o poeta nos comunica, dependendo do modo como é transmitida ou estudada, pode possibilitar (ou não) uma assimilação significativa pelo leitor”. A leitura nos causa contentamento, vontade de se atirar na direção do infinito, porque nele, muitas vezes, sentimos ser o nosso lugar.

Considerações finais

Cada vez mais tem-se pesquisado, discutido e lido sobre a função da escola. São textos em livros, revistas, sites, jornais; são eventos científicos de toda natureza que discutem suas ações. Assistimos a

entrevistas, debates, palestras sobre seu papel social, político e formativo. Temos lido o que a Base Nacional Comum Curricular - BNCC reza sobre as competências e habilidades que o(a) estudante deve desenvolver como objeto de aprendizagem. No entanto, o que percebemos diante de toda essa mobilidade entre tantos estudiosos e pesquisadores, debates e documentos é que a escola exerce sua função centrada em atribuições destinadas a cumprir as demandas de uma sociedade capitalista, voltada a preparação da mão de obra para o mercado de trabalho específico, esquecendo-se da prática de leitura, sobretudo no ensino médio.

A realidade da escola é dinâmica, plural, viva. Pressupomos que neste espaço as experiências culturais, estéticas, sociais e educacionais visem a criticidade dos estudantes para atuarem e modificarem a sociedade da qual fazem parte, expediente que passa pela leitura. Quando os estudantes participam ativamente desse processo há um movimento revolucionário no ensino, no âmbito da criticidade do estudante, no entanto isso só ocorre se a escola inserir em seus programas agendas de leitura literária e que a literatura de cordel também tenha um lugar.

Como um sujeito de quereres e necessidades, o(a) estudante carece ser atendido de forma integral, tendo em seu repertório formativo a literatura de cordel. Desnudar o mundo por meio da palavra, revelar seus sentidos, descobrir o que o texto esconde é algo feito pelo(a) leitor(a). A leitura é o ponto de partida, é o modo de descolonizar o ensino que atende as exigências do mercado educacional determinando o que deve ser lido. O professor deve orientar o(a) aluno(a) a vivenciar a leitura do texto literário e interpretar seus sentidos. A leitura é atividade de confronto e de movimento, como tal a escola tem responsabilidade sobre este evento, visando sua democratização.

Nesta esteira da produção literária de Patativa do Assaré, Dalinha Catunda e Moreira de Acoiara que sob o impulso criativo manifestam uma realidade ficcional coletiva de mundo, descrita com realismo e leveza, poesia e beleza, há um pulsar de vida. Um mundo novo se descobre pela inventividade, pela imaginação fecunda dos poetas que tecem o poema em sintonia com seu meio. Eles construíram monumentos verbais, arquitetaram uma forma poética imorredoura. O(a) estudante tem direito de participar dessa aventura, de conhecer as artimanhas fabulosas do universo do cordel. Ninguém pode ficar de fora.

Referências bibliográficas

ACOPIARA, Moreira de. **A natureza agredida pede para ser respeitada**. Ilustrações de Rafael Limaverde. São Paulo: Duna Dueto, 2011.

ACOPIARA, Moreira de. **Cordel em arte e versos**. Xilogravuras de Erivaldo Ferreira da Silva. São Paulo: Duna Dueto: Acatu, 2008.

ACOPIARA, Moreira de. **O que é cultura popular?** Ilustrações de Luciano Tasso. São Paulo: Cortez, 2012.

ACOPIARA, Moreira de. **Se os animais falassem**. Ilustrado por Alexandre Mastrella. Brasília: Ensino Editora, 2011.

ANDRADE, Mário de. **O Baile das quatro artes**. SP: Martins, Brasília, INL, 1975.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá**. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

- ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração Nordestina**. São Paulo: Hedra, 2003.
- ASSARÉ, Patativa do. **Aqui tem coisa**. Fortaleza: Secult, 1994.
- ASSARÉ, Patativa do. **Cordéis**. Fortaleza: UFC, 1999.
- ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e Fulô**. Fortaleza: 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 200.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR. Ministério da Educação-MEC. http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte-MG: Letramento, 2018
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CATUNDA, Dalinha. Cantinho da Dalinha do Cordel. <http://cantinhodadalinha.blogspot.com>
- COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria - análise – didática**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1993.
- FREIRE, Paulo. **Conscientização: teoria e prática da libertação, uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. 3. ed. São Paulo: Editora Moraes, 1980.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- KRENAC, Ailton. **A vida não é útil**. Pesquisa e Organização Rita Carelli, 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LE GOFF, Jacques. **Memória - História**. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- LEMAIRE, Ria. Vozes de mulheres no território do cordel e da cantoria. In: **Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL BOITATÁ**, Londrina, n. 30, jul.- dez. 2020. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>. Acesso em 19 de jan de 2024.
- MENDES, Murilo. **Poemas modernos do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1972.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma e reformar o pensamento**. Tradução Eloá Jacobina. 21ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- PINHEIRO, Helder. **Poesia na sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2007.
- PINHEIRO, M. do S. *A leitura de poesia no ensino médio: Algumas Experiências*. In: KARLO-GOMES, G.; COSSON, R. (Orgs.). **A leitura literária na escola e na universidade**. (Série Escola e Universidade). Campinas: Mercado de Letras, 2021, pp. 109-122.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **O livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina**. 2ª ed. Fortaleza-CE:IMEPH, 2023.
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.



LIMA, Stélio Torquato. Um *show man* chamado Santaninha. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 128-142. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.128142>

UM *SHOW MAN* CHAMADO SANTANINHA

A *SHOW MAN* CALLED SANTANINHA

Stélio Torquato Lima⁶⁸
Universidade Federal do Ceará – UFC

RESUMO: Este trabalho apresenta informações sobre a vida e a obra do rabequista potiguar João Sant’Anna de Maria (1827-1883?), conhecido como Santaninha. Nesse processo, apresentamos os desafios e as descobertas em torno do bardo obtidas com a pesquisa que desenvolvemos com o saudoso poeta popular Arievaldo Viana (1967-2020), a qual resultou no livro *Santaninha, um poeta popular na capital do Império* (VIANA; LIMA, 2017). Além das marcas da sua proteção poética, em que se destaca sua condição de “poeta-repórter”, destacamos ainda alguns fatores de sua obra que não foram absorvidos pela geração de poetas que o sucedeu, identificando nessas singularidades da sua poesia o fato de ele ter desenvolvido sua obra isolado de outros poetas. Entre os autores que embasam a pesquisa, destacamos os nomes de José CALASANS (1985), Mello MORAES FILHO (1904), Yolanda Marcondes PORTUGAL (1945), Sílvio ROMERO (1977), SCEVOLA (1866) e do Barão de STUDART (1910-1915).

Palavras-Chave: Santaninha; Cordel Brasileiro; Literatura Popular; Pioneirismo.

ABSTRACT: This work presents information about the life and work of the fiddler from Rio Grande do Norte João Sant’Anna de Maria (1827-1883?), known as Santaninha. In this process, we present the challenges and discoveries surrounding the bard obtained from the research that we developed with the missed popular poet Arievaldo Viana (1967-2020), which resulted in the book *Santaninha, um poeta popular na capital do Império* (VIANA; LIMA, 2017). In addition to the marks of his poetic protection, in which his status as a “poet-reporter” stands out, we also highlight some factors in his work that were not absorbed by the generation of poets that followed him, identifying in these singularities of his poetry the fact that he having developed his work isolated from other poets. Among the authors supporting the research, we highlight the names of José CALASANS (1985), Mello MORAES FILHO (1904), Yolanda Marcondes PORTUGAL (1945), Sílvio ROMERO (1977), SCEVOLA (1866) and of the Barão de STUDART (1910- 1915).

Key Words: Santaninha; Brazilian String Book; Folk Literature; Pioneering.

⁶⁸ Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Professor efetivo do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará – UFC, onde coordena o Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana – GECAV. É também cordelista, com mais de 400 obras publicadas.

Introdução

Nos primeiros anos da década de 1870, uma performática figura encantava os salões da elite cearense, conforme destacam os jornais do Ceará da época. Sempre acompanhado com uma rabeça, que carinhosamente sempre ganhava um nome no diminutivo (Paraibinha, Profetinha, Sombrinha, etc.), esse indivíduo, conhecido como Santaninha, provocava gargalhadas com suas sátiras, espicaçava políticos com letras carregadas com críticas sociais, emocionava o público com suas canções brejeiras.

Uma das primeiras referências sobre ele aparece na edição de 30 de março de 1873, do jornal *O Cearense*, órgão destinado a sustentar as ideias do Partido Liberal cearense. No texto, ele aparece como personagem de uma sátira que visa ridicularizar o atual presidente da Província e demais caciques do Partido Conservador.

O referido texto, que fazia parte de uma coluna intitulada “Cousas e Lousas”, assinada por um tal Scevolla, afirma o seguinte sobre a personagem em questão:

O bem conhecido e popular Santaninha, cantador e rabequeiro, retirou-se um dia de seus cuidados e dirigiu a D. Francisco um requerimento solicitando permissão para distraí-lo com uma serenata. O requerimento, cuja cópia nos forneceu o José Nunes, é concebido nestes termos: Ilmo. e Exmo. Sr. — Diz o Santaninha que, descobrindo em Vossa Excelência um decidido e apaixonado amador da música, como tem dado provas, chamando para a sua secretaria o Moraes e mandando vir de Pernambuco uma lira; reconhecendo ainda a vida sedentária e misantrópica de V. Excia., vem respeitosamente solicitar permissão para distraí-lo em um de seus momentos de mau humor, oferecendo uma serenata, cujo programa é o seguinte, que constitui uma pequena parte de seu inesgotável repertório: Ao som de sua Paraibinha, cantará o *Boi Surubim*, *A Barca*, *A Baixa do Algodão* (composição do Franco), a *Guerra do Paraguai* (composição sua), *O Rabicho da Geralda*, *O Boi Espaço*, o *Redondo Sinhá*, que lhe tem granjeado os maiores aplausos nas diferentes praças onde tem representado. (SCEVOLLA, 1873, p. 4).

Esta nota, como se pode observar acima, traz-nos importantes informações sobre Santaninha, a saber: a) apresentava-se como músico, deixando clara a estreita ligação de sua produção poética com a música; b) apesar da natureza popular, que se verifica pelas canções do seu repertório citadas, tinha livre trânsito entre a elite cearense; c) não se limitava a cantar as próprias composições; d) já estava em atividade bem antes de 1873, data do artigo jornalístico mencionado, já sendo por essa época “bem conhecido e popular” na capital cearense, como se vê no início da citação.

Como se observa, portanto, Santaninha já exibia sua arte popular bem antes da data de 1889, ano em que tem início a produção cordelística do paraibano Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Trata-se, assim, de um pioneiro do cordel brasileiro, iniciando-se pouco depois da data de publicação daquele que, até novas descobertas, é considerado o primeiro cordel publicado no Brasil: *Testamento do galo aumentado com o Testamento da galinha*, obra impressa em Recife em 1865 e de autoria desconhecida. (Cf. LUNA E SILVA, 2010).

É nessa perspectiva que este trabalho se desenvolve tendo como horizonte de pesquisa apresentar informações sobre a vida e a obra de Santaninha. Nesse processo, pretendemos trazer bastidores a pesquisa

que realizamos em 2017 com o saudoso poeta Arievaldo Viana (1967-2020), apontando tanto as dificuldades para levar a termo o estudo, depois transformado no livro *Santaninha, um poeta popular na capital do Império* (VIANA; LIMA, 2017), quanto as descobertas sobre o autor que alcançamos com o referido trabalho.

Entre os autores mais importantes para a construção da base teórica desta pesquisa, destacamos os nomes de José CALASANS (1985), Mello MORAES FILHO (1904), Yolanda Marcondes PORTUGAL (1945), Sílvio ROMERO (1977), SCEVOLA (1866) e o do Barão de STUDART (1915).

Estruturalmente, o corpo central deste texto, excluindo esta Introdução e as Considerações finais, acha-se dividido em duas seções. Na primeira delas, mostramos como foi o desafio de juntar as poucas informações que tínhamos para o início da pesquisa que resultou no livro *Santaninha, um poeta popular na capital do Império* (VIANA; LIMA, 2017). Na segunda, apresentamos informações resultantes da nossa análise de quatro cordéis do autor, os quais compõem uma antologia com obras do autor que faz parte do acervo da Biblioteca Nacional, a saber: *Guerra do Paraguai*, *Imposto do vintém*, *O célebre chapéu de sol* e *A seca do Ceará*.

Juntando Informações Esparsas sobre um *Show Man*

Quando iniciamos a pesquisa que levou ao livro *Santaninha, um poeta popular na capital do Império* (VIANA; LIMA, 2017), um desafio muito grande se impôs: ao buscamos informações sobre Santaninha em obras acadêmicas anteriores a 2017, data da publicação da nossa pesquisa, a escassez de dados nos levou inicialmente a uma série de equívocos. Isso decorre do fato de que os poucos textos sobre ele escritos até a data mencionada são não apenas breves, incompletos, cheios de vazios, mas, principalmente, só se atêm ao período em que o poeta se radicou na cidade do Rio de Janeiro, então capital do Império.

Exemplo do que acabamos de afirmar é o verbete a seguir do *Dicionário Biobibliográfico Cearense*, publicado entre 1910 e 1915, por Guilherme Chambly Studart, o Barão de Studart:

João de Sant'Anna Maria – É o celebre Santaninha, afamado improvisador e tocador de rabeça. Foi trabalhador de um sítio da família Sombra em Maranguape, onde era muito popular, e, tendo se retirado para o Rio em 1877, ali faleceu alguns anos depois, após ter granjeado larga fama como rabequista popular. Publicou: — *Guerra do Paraguai*. *Imposto do vintém*. *O Célebre Chapéu de Sol*. *A Seca do Ceará*, folheto de pp., Rio de Janeiro, Livraria do Povo, Quaresma & C.a, Rua de S. José, 65 e 67. Além dessas suas afamadas cantigas, há mais Outras Poesias, que vi citadas em um catálogo da antiga livraria de Serafim José Alves, Rio. (STUDART, 1915, p. 263).

Como se observa, o referido verbete traz informações importantes, como a data de partida de Santaninha para o Rio de Janeiro (1877), algumas das obras que publicou, o lugar em que se abrigou no Ceará (sítio da família sombra em Maranguape), etc. Não obstante, além de não trazer dados importantes, como o lugar e a data de nascimento do autor, traz uma informação que muito provavelmente está errada – a de que o poeta teria falecido no Rio de Janeiro.

Bem antes do Barão de Studart, porém, Sílvio Romero, entre 1879 e 1880, já havia mencionado nas páginas da *Revista Brasileira* o nome de Santaninha. Todavia, a informação que apresenta se limita à citação

de uma das obras do músico e poeta – seu poema sobre a Guerra do Paraguai, conflito que se estendeu entre 1864 e 1870:

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua são: *A história da Donzela Theodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Formosa Magalona*, *O Naufrágio de João de Calais* – a que juntam-se *Carlos Magno e os Doze Pares de França*, *O testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente – as Poesias do Pequeno Poeta João Sant’Anna de Maria sobre a Guerra do Paraguay. (ROMERO, 1977, p. 257)

Novamente, aos pesquisadores são negadas informações importantes sobre as origens do poeta. Ademais, tem como foco apenas o período em que Santaninha já estava no Rio de Janeiro. No entanto, cabe ressaltar que o adjetivo que utiliza para designar o poeta – pequeno – é significativo, tendo em vista permitir entender como era vista de forma pejorativa a produção popular nesse período. Nesse pormenor, é importante lembrar o seguinte comentário feito pelo jornalista e escritor João do Rio, na crônica “Os Mercadores de Livros e a Leitura das Ruas”, texto no qual discorre com desdém sobre a literatura popular que era vendida por ambulantes no Rio de Janeiro:

Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelôs têm sido a *Princesa Magalona*, a *Donzela Teodora*, a *História de Carlos Magno*, a *Despedida de João Brandão* e a *Conversação do pai Manuel com o pai José* – ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. Como esforço de invenção e permanente êxito, apareceram, exportados de Portugal, os testamentos dos bichos, o *Conselheiro dos amantes* e uma sonolenta *Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos nos calções velhos*.

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. (RIO, 1995, p. 48-49).

Portanto, a despeito de não se referir diretamente a Santaninha, o texto de João do Rio acaba dialogando com o de Silvio Romero no tocante à percepção desabonadora que a elite intelectual tinha da produção literária popular. No caso de Santaninha, associava-se ao preconceito de classe também o de raça, tendo em vista que, como destaca Mello Moraes Filho, que o conheceu, Santaninha era “um mulato escuro, nortista, de barba crescida, cabeleira e gaforinha; usava óculos esfumados, de quatro vidros, e residia em uma estalagem à rua do Rezende.” (MORAES FILHO, 1904, p. 220). E isso explica um incidente envolvendo o poeta registrado na edição de 12 de novembro de 1883 do jornal *O Libertador*: estando o Santaninha em uma função, atreveu-se um sujeito, também mulato como ele, a insultá-lo, afirmando que cantava apenas para não trabalhar. E ainda insinuou que ele se metera a cantador para filar o vinho e o doce na mesa das pessoas abastadas.

À ofensa, respondeu o Santaninha, de improviso, ao som da rabeca:

Você me chama de negro,
Mas não custei seu dinheiro;
Porque você é mui baixo
Para ser meu “pariceiro”.
(Jornal *O Libertador*, edição de 12 de novembro de 1883, p. 3).

Voltando às obras acadêmicas, cito três textos que, como na brevíssima menção de Sílvio Romero a Santaninha, também se atêm ao período em que o bardo esteve radicado no Rio de Janeiro. Primeiramente, menciono um texto do pesquisador baiano José Calasans, que, em comentários sobre obras que tratam da Guerra de Canudos, também faz referência ao poema de Santaninha sobre a Guerra do Paraguai:

João de Souza Cunegundes vivia no Rio de Janeiro quando se travou a luta do Belo Monte. Apresentava-se como o autor do *Trovador de esquina*, acrescentando Basílio de Magalhães que ele escrevera também *Lira de Apolo* e *Serenatas*. Era, portanto, um bardo conhecido na Capital Federal, e seu trabalho sobre a guerra teve pelo menos duas edições, sendo que a segunda apareceu com a *Guerra do Paraguai*, de **João Sant'Anna de Maria, vulgo Santaninha, um dos mais conhecidos cordelistas do seu tempo**. (CALASANS, 1985, *on-line*. Grifo nosso).

Já em um estudo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, Yolanda Marcondes Portugal ressalta que a Praça Tiradentes, antigamente denominada de Largo do Rocio, era um dos lugares principais utilizados por Santaninha para apresentações musicais:

Houve um poeta popular no Rio de Janeiro, João Sant'Anna de Maria ou Santaninha como era conhecido, que, no fim do século passado e começo deste (Século XX), todas as tardes entre cinco e seis horas, sentado próximo ao monumento de D. Pedro I, na atual Praça Tiradentes, ao som de uma rabeça, cantava versos de sua autoria glosando os fatos políticos mais recentes e mais importantes. Era do seu repertório a Poesia tirada da guerra do Paraguai que a Livraria Quaresma editou. (PORTUGAL, 1945, p. 213).

Esta informação é também destacada pelo já mencionado médico, poeta, folclorista e jornalista Alexandre José de Mello Moraes Filho (1843-1919), o qual, em sua obra *Fatos e memórias*, afirma que o poeta

João Sant'Anna de Maria, vulgo – o Santaninha, no Largo do Rocio, a alguns meses de distância da tempestade que rugira lá fora, sobrenadou sublime na esplanada, para descartar grandiloquente o *Imposto do Vintém*.

O Santaninha era um mulato escuro, nortista, de barba crescida, cabeleira e gaforinha; usava óculos esfumados, de quatro vidros, e residia em uma estalagem à rua do Rezende. (MORAES FILHO, 1904, p. 220).

Para além disso, o autor, que foi testemunha das apresentações de Santaninha, nos oferece detalhes preciosos sobre a indumentária do bardo, bem como de seu inseparável instrumento – a rabeça, a qual no Ceará tinha o nome de “Profetinha” e na capital do Império ganhou o apelido de “Sombrinha”:

Envergando terno de sobrecasaca, impreterivelmente, das 5 para as 6 horas da tarde, deixava os penates para ir ao lago do Paço, ao jardim fronteiro à estação da estrada de ferro, ou ao Largo do Rocio, cantar os seus poemas.

Sustentando na mão esquerda um acento de lona, que oportunamente abria, e na direita a imprescindível rabeça (sombriinha), que se constituía a sua lira, instalava-se o mestiço rapsódia nos indicados sítios, sem demora colocando junto a si um pires branco, de pó de pedra, em que recolhia o óbolo dos trovares.

Inteligente, vibrando a nota popular de suas incultas sextilhas, o nosso Santaninha dispunha de um repertório de canções próprias, tais como *A Seca do Ceará*, *O chapéu de sol do Imperador*, etc., predominando a do *Imposto do Vintém*, enormemente aplaudida, e de preferência executada sobre o largo degrau que circula o pedestal da estátua de D. Pedro I, no Largo do Rocio.

E, no lusco-fusco, aos primeiros clarões dos candelabros do monumento, entronizado em sua cadeira de lona, retirava do saco de flanela o seu *stradivarius*, dispendo-se a começar. (MORAES FILHO, 1904, p. 220-221).

A partir daí, Moraes Filho passa a falar da reação da roda de curiosos que se forma em torno do poeta, que dava início a sua apresentação “dialogando” com a rabeca:

Chusmas de ouvintes, assíduos *dillettanti* acervam-se dele que, descansando a cartola, enxugando o suor, acertando os óculos, dialogava com a ‘sombriinha’, já em posição de artista.

– Sombriinha, dizia ele para a rabeca.

E a rabeca, ferida pelo arco, respondia:

– Fim... fim... fim...

– Estás com fome, *Sombriinha*? Insistia o menestrel.

E a rabeca, em quarta corda:

– Fom... fom... fom...

– Estás disposta a cantar o Imposto do Vintém? Então vamos principiar.

E o Homero daquela *Ilíada*, à monotonia de sua invariável toada, passava breu no arco e, entesando as cordas, tocava e cantava:

– Vai-te era de setenta,

De ti é que o mal nos vem

Setenta e sete foi seco

Setenta e oito também;

Setenta e nove criou

O Imposto do Vintém.

(MORAES FILHO, 1904, p. 221-222).

O autor então, após algumas transcrições de trechos do poema *O Imposto do Vintém*, conclui seu relato mostrando uma plateia de rua absolutamente hipnotizada com o talento de Santaninha:

Os assistentes, ao redor, riam, pilheriavam, aplaudiam o cantador nortista que, embolsando os níqueis, para compensar a generosidade do auditório, emendava com *O imposto do vintém a Seca do Ceará*, antecedida de breve conversa com a gritadeira *Sombriinha*, cadenciando-lhe os cantares. (MORAES FILHO, 1904, p. 223).

Moraes Filho, portanto, mostra Santaninha como um verdadeiro *show man*, o qual tinha um incrível domínio sobre seus ouvintes. Todavia, a despeito das informações valiosas que ele nos oferece, perdurava ainda no universo acadêmicos dados sobre a origem de Santaninha. Estes, já adiantando, não seriam oferecidos pelos livros, mas pelos jornais, sendo exemplo a seguinte matéria veiculada na edição de 5 de julho de 1878 do *Jornal do Recife*, que reproduz texto publicado originalmente no *Jornal do Maranhão*:

Está nesta capital o cidadão João de Sant’Anna Maria, retirante, natural da vila dos Touros, no Rio Grande do Norte, vindo em março último da província do Ceará, onde se achava no rigor da seca. É digno de menção especial este homem, de 51 anos de idade, porém mui bem conservado pela originalidade com que se apresenta.

Toca uma rabeca, que chama *Sombriinha*, com quem conversa, e canta ao som dela; disto faz profissão, sendo já conhecido pelo povo e chamado para diversas casas, onde entretém agradavelmente com o grande repertório que possui.

Canta e recita algumas poesias, de quem diz ser autor, e entre ela as que descrevem a atual seca, a alta e baixa do algodão, a guerra e outras.

Merece ser apreciado o Sr. Sant’Anna que também é repentista, considerando-se que não sabe música, pouco lê e escreve, e pondo-se de parte as faltas que naturalmente comete na concordância gramática e pronúncia.

É agradável a voz do trovador rio-grandense, que vale mais ser ouvido que os *harpistas* que muitas vezes nos procuram. (JORNAL DO RECIFE, 5/7/1878. O grifo é do texto original).

Portanto, somando-se as informações dos livros com as que oferta o referido periódico, começa a se desenhar com contornos mais vívidos a trajetória de Santaninha: nascido em 1827 no estado do Rio Grande do Norte, em Touros, que à época era uma pequena localidade pertencente ao município de Extremoz, o norte-rio-grandense João Sant’Anna de Maria sentiu-se premido, em função de uma grande seca, a migrar, provavelmente no início da década de 1860, para o Ceará, onde tornou-se famoso tanto como poeta popular quanto como músico rabequista. Mas, apesar da fama adquirida junto à elite cearense, inclusive política, decidiu deixar o estado devido a uma nova seca, tendo partido para o Maranhão, de onde, em 1877, seguiu para o Rio de Janeiro. Ali, principalmente no Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), encantava seu público com apresentações musicais e recitação de seus poemas.

Ainda através dos jornais, toma-se conhecimento de que seus versos sobre a Guerra do Paraguai foram escritos logo após o término do conflito, em pleno calor dos acontecimentos, pois uma edição de *O Cearense*, de 1871 já fazia referências ao poema. Não se sabe se o poeta chegou a imprimi-lo ainda no Ceará, só se tendo conhecimento da data em que o mesmo apareceu através da Livraria Quaresma, do Rio de Janeiro, ao lado do *Imposto do Vintém* e de outros poemas – 1880.

Restam ainda alguns dados, no entanto, da sua biografia. Uma das lacunas mais importantes diz respeito à data do seu falecimento. Nesse pormenor, julgamos que isso tenha ocorrido entre 1883 e 1887, tendo em vista dois fatores importantes: a) a partir de 1883, os jornais já não mais se reportam às apresentações do poeta, havendo menções apenas a republicações de suas obras (como na edição de 28 de maio de 1888 do jornal *Gazeta de Notícias*); b) em função de ter sido principalmente um “poeta-repórter”, não teria a ele escapado dois fatos palpitantes do fim da década de 1880: a Abolição dos Escravos (1888) e a Proclamação da República (1889).

Aspectos da poética de Santaninha

Como destacamos na seção anterior, a fortuna crítica de Santaninha é ainda bastante escassa. Felizmente, parte do conteúdo de alguns folhetos que escreveu encontra-se registrada nos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Ainda mais alvissareira é a existência, no acervo da Biblioteca Nacional, de um livreto contendo quatro poemas de Santaninha escritos entre 1870 e 1881, a saber: *Guerra do Paraguai*; *Imposto do Vintém*; *O Célebre Chapéu de Sol de Sua Majestade o Imperador* e *A Seca do Ceará*. A íntegra desses cordéis, a propósito, está registrada na parte final da obra *Santaninha, um poeta popular na capital do Império*, pesquisa que, como já informado, realizamos em 2017 em parceria com Arievaldo Viana (Cf. VIANA; LIMA, 2017)

A primeira questão a ser destacada como traço marcante da poética de Santaninha diz respeito à estreita relação de sua escrita com seu ofício de músico, levando-se em consideração que ele publicava e vendia folhetos de cordel, cantando-os ao som da rabeça, no centro do Rio de Janeiro.

A esse aspecto “musical” da obra de Santaninha agregam-se outras marcas relevantes, incluindo-se aí a preocupação do autor em tratar de assuntos de grande interesse para a sociedade do seu tempo, como destaca Yolanda Marcondes Portugal, em estudo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*:

Houve um poeta popular no Rio de Janeiro, João Sant’Anna de Maria ou Santaninha como era conhecido, que, no fim do século passado e começo deste (Século XX), todas as tardes entre cinco e seis horas, sentado próximo ao monumento de D. Pedro I, na atual Praça Tiradentes, ao som de uma rabeça, cantava versos de sua autoria glosando os fatos políticos mais recentes e mais importantes. Era do seu repertório a Poesia tirada da guerra do Paraguai que a Livraria Quaresma editou. (PORTUGAL, 1945, p. 213).

Essa preocupação com as grandes questões de seu tempo se ratifica, por exemplo, em seu folheto *Guerra do Paraguai*, no qual o autor trata de um assunto sobremodo impactante para a sociedade do seu tempo: o conflito travado entre o Paraguai do ditador Francisco Solano López e a Tríplice aliança (formada por Brasil, Argentina e Uruguai) e que se estendeu de dezembro de 1864 a março de 1870. Preocupado em trazer detalhes da guerra, o autor inicia nas primeiras estrofes a ação desencadeadora de todo o conflito bélico:

Dê-me atenção, senhores,
Que eu no verso vou contar
Desde que a guerra pegou
Até ela se acabar
E porque foi que nosso Império
Deu combate ao Paraguai.
(...)
No ano sessenta e quatro
O López, sendo estrangeiro,
Aprisionou *Marquês de Olinda*,
E o Presidente Carneiro
Desta ocasião tomou-lhe
Um milhão só em dinheiro.⁶⁹
(MARIA, s.d., p. 3)

Como se pode observar no trecho citado, o pioneirismo de Santaninha se evidencia pela utilização, ainda no século XIX, de elementos formais (uso da sextilha, da redondilha maior, de uma variante não culta de linguagem, etc.) que iria se consolidar, a partir de Leandro Gomes de Barros, como aspectos caracterizadores da linguagem cordelística. Além disso, chama a atenção na estrofe citada o uso da rima toante (acabar/Paraguai), comum nos romanceiros ibéricos, mas que não viria a se fixar no âmbito do cordel.

Não obstante, mesmo quando o poeta se atém ao relato mais propriamente historicista, ele em geral vai buscar aquilo que é de mais fortuito, insólito ou espantoso, como é o caso do trecho em que descreve a perda de um braço pelo herói Elisiário José Barbosa (1830-1909), comandante do navio *Tamandaré*:

Dos filhos heróis da mãe pátria,
Não deixamos de aplaudir
O comandante Barbosa,
Um bravo herói do Brasil,
Que perdeu um de seus braços

⁶⁹ A linguagem dos trechos citados dos poemas de Santaninha foi atualizada, evitando o uso de notas de rodapé para explicar termos hoje em desuso.

Tomando o Curupaiti.

Vendo o bater do fuzil
E o troar do canhão,
Com [um] braço pegado em si
E o outro posto no chão,
A toda força gritava:
“Fogo, fogo, batalhão!” (MARIA, s.d., p. 4)

A passagem transcrita, aliás, é por demais significativa no sentido de mostrar que Santaninha não se apoiava apenas em informações arrancadas à leitura de periódicos ou de documentos oficiais: como escritor, não hesitava em preencher os vazios noticiosos com a imaginação, como se vê na passagem em que descreve, como exercício puro de sua inventividade, como teria sido o difícil processo de convencimento do militar pelo imperador. No final, percebe-se que essa “licença poética” visa, sobretudo, enaltecer ainda mais a grandeza tanto do imperador (que manifesta o desejo de ele próprio seguir para comandar os homens) como do marquês, que rejeita peremptoriamente o risco que correria o monarca, vindo a aceitar, mesmo adoentado, a missão que lhe era confiada.

Essa mesma preocupação do poeta de fazer de suas obras também um registro testemunhal dos fatos mais relevantes de seu entorno social se observa em outra obra de Santaninha: *A Seca do Ceará*, obra apresentada em 120 sextilhas, publicada nos últimos anos do Segundo Reinado (década de 80 do século XIX) e que, a despeito do título, trata dos efeitos devastadores da seca de 1877 em vários estados do Brasil.

No tocante ao drama dos sertanejos, o poeta é detalhista, esmiuçando aspectos dessa imensa tragédia, descrita muitas vezes com traços largos nos romances, exceção, logicamente, a obras como a *Fome*, de Rodolfo Teófilo (1863-1932). Com isso, somos levados a crer que muito do que Santaninha descreveu no cordel em questão foi fruto de suas próprias experiências como nordestino e como retirante. Somam-se a isso, as pesquisas que efetuou e os conhecimentos adquiridos em conversas com os mais velhos, o que lhe valeu um saber que lhe permitiu descrever várias secas além da de 1877, já na abertura do cordel, informando singularidades de cada uma delas.

Em relação ao senso crítico, convém ressaltar que essa é virtude que permite ao autor discutir a questão da seca para além de fatores meramente climáticos. Antes, o autor não hesita em apontar alguns desmandos governamentais e a ambição dos detentores do poder econômico como causa imediata da mazela da população. É o que se observa no trecho a seguir, no qual Santaninha, entre vários outros exemplos, acusa um certo procurador de desviar o dinheiro destinado à construção de uma igreja:

Também no campo da Cruz
Está se fazendo uma igreja,
Não à custa da nação,
É à custa da pobreza;
Dizem que o procurador
Está fazendo esperteza.

Mandou botar umas pedras
Agora nesta tormenta.
Por vinte e cinco mil réis,

Veja já quanto ele aumenta:
Não chegou pra alicerce,
E diz que gastou setenta. (MARIA, s.d., p. 25)

Uma última observação sobre o poema em análise diz respeito à centralidade que a religião ocupa na narrativa. E nesse aspecto, chama a atenção de imediato uma certa residualidade medieval na forma como o poeta expressa a relação entre a divindade e os homens, a julgar pela abertura do poema:

No ano setenta e sete,
Deus do céu Onipotente,
Estando do povo agravado
Pelas culpas tão somente,
Deu uma terrível seca
Para castigar os viventes. (MARIA, s.d., p. 20)

Também:

Deus é quem sabe de tudo,
O homem em nada imagina.
Quando ninguém esperava,
Pelas culpas, esta ruína,
Foi quando Deus das alturas
Baixou sua disciplina. (MARIA, s.d., p. 21)

Como se observa nos trechos citados, o poeta associa a incidência da seca como forma de punição divina aos pecados humanos, numa linha de pensamento que em nada fica a dever às explicações que os profetas medievais davam ao aparecimento das grandes epidemias e outras fatalidades naturais. A Peste Negra que dizimou um terço da população europeia no século XIV, por exemplo, foi interpretada como um castigo dos céus aos pecados humanos, como vemos aqui em um trecho do *Decamerão* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio (1313-1375):

Afirmo, portanto, que tínhamos atingido já o ano bem farto da Encarnação do Filho de Deus de 1348, quando, na mui excelsa cidade de Florença, cuja beleza supera a de qualquer outra da Itália, sobreveio a mortífera pestilência. Por iniciativa dos corpos superiores ou em razão de nossas iniquidades, **a peste atirada sobre os homens por justa cólera divina e para nossa exemplificação**, tivera início nas regiões orientais, há alguns anos. Tal praga ceifara, naquelas plagas, uma enorme quantidade de pessoas vivas. Incansável, fora de um lugar para outro; e estendera-se, de forma miserável, para o Ocidente. (BOCCACCIO, 1979, p. 11. Grifo nosso).

Prova de que a seca é sim uma punição dos céus é dada pelo poeta a partir de uma afirmação que depois se tornaria comum nos cordéis nordestinos: os tempos são de degradação dos costumes, de dissolução dos velhos valores em favor do desregramento e do pecado:

Hoje se vê a pobreza,
Uns gemendo, outros chorando,
Os pais deixando a seus filhos,
Os casados se apartando,
Os ricos ficando doidos
Por ver seus bens se acabando. (MARIA, s.d., p. 21)

Em função disso, tal como um profeta medieval reencarnado, o poeta se coloca como um porta-voz de Deus, exortando o povo a se arrepender. Assume, assim, a postura de tantos profetas sertanejos do período, de que é exemplo Antônio Conselheiro (1830-1897), contemporâneo e filho do mesmo Estado de Santaninha:

Alerta, povo, te lembra.
Acorda, não durmas mais.
Pede a Deus misericórdia,
Que as culpas são por demais.
Olha que o Deus dos viventes
Quer castigar os mortais.
(...)
A peste está entre nós,
A fome nos assolando.
A guerra, ninguém imagina,
Talvez esteja se aproximando.
Tudo isto são castigos
Que nosso pai nos está dando. (MARIA, s.d., p. 21)

Já em relação ao seu poema *Imposto do Vintém*, cabe resgatar de pronto o seguinte comentário de Yolanda Marcondes Portugal: “As peripécias do motim – bondes virados, trilhos arrancados, barricadas na Rua Uruguaiana – foram narradas pelo poeta Santaninha com toda graça da sua linguagem inculta e ingênuas” (PORTUGAL, 1945, p. 216-217).

A descrição dos combates de rua a que se refere a autora, ganham representações, como esta, em que Santaninha relata a preservação das marcas da violência nas ruas centrais do Rio de Janeiro:

Corria sangue na rua,
Que ainda coalhado tem
De ferimentos de ferro,
De pau e pedra também,
Que a chuva ainda não lavou
Pela causa do vintém.

Acudiram alguns ministros:
“Povo, vocês o que é que tem?”
O povo não lhes deu ouvidos,
Botou-lhes pedras também.
Foram dois apedrejados
Pela causa do vintém. (MARIA, s.d., p. 12-13)

Na sexta estrofe, aparece então pela primeira vez no poema a figura de José Lopes da Silva Trovão (1848-1925), médico e jornalista republicano que lidera um levante popular contra o tal imposto:

O Dr. Lopes Trovão
Fez algumas conferências,
Abrindo os olhos do povo,
Como homem de ciências,
Dizendo que aquele imposto
Era uma horrível imprudência.

Anunciou na *Gazeta*
Ao povo fazendo ver,
Que não pagasse o imposto

Porque não podia ser,
Que a pobreza trabalha
Só pra o Governo comer. (MARIA, s.d., p. 11-12)

Interessante a destacar na última estrofe é o ponto de vista crítico do narrador, coincidente com a perspectiva popular. Essa ideia, aliás, é logo depois reforçada pelo autor:

No primeiro de janeiro
De oitenta, notem bem,
Houve no Rio de Janeiro
Um roubo entre homens de bem,
Para não pagar ao Governo
O imposto do vintém. (MARIA, s.d., p. 12)

Justifica-se, assim, a aparente heroicização de Lopes Trovão, orador impávido e vibrante que veio a ficar conhecido como “o tribuno do povo”. Nesse processo, pelo menos no início, a personagem histórica aparece como figura destemida e como o grande condutor da resistência:

A vinte e oito de dezembro,
O Dr. Lopes Trovão
Foi com quatrocentos homens,
Todos sem armas na mão,
Falar com nosso Monarca,
E ele não deu-lhe atenção. (MARIA, s.d., p. 12)

Todavia, a independência de Santaninha não o poupa da ridicularização, advinda da “batida e retirada” quando os conflitos se tornaram mais agudos:

Quando houve o pega-pega
Nestas gentes pequeninas,
O Dr. Lopes Trovão
Correu com as pernas finas.
Foi ter mão na Praia Grande
Sem não molhar as botinas.

Nas ruas de outra banda,
Uma dona perguntou,
Vendo ele olhando pra cima:
“O que caça, Sr. doutor?”
“Eu estou caçando o letreiro
Da Rua do Ouvidor.”

A dona lhe respondeu:
“Só quem chegou de Fernandes!
Isto aqui é Niterói,
Se quer tomar café, ande.
Sr. Doutor, não está na Corte,
Nós estamos na Praia Grande.”

O doutor lhe respondeu:
“O quê? Dona, é possível?
Há pouco eu saí de casa
Oh! Que aviação terrível
Não me lembro que embarcasse
Acho isto impossível.” (MARIA, s.d., p. 14)

Como se observa nos poemas de Santaninha comentados até aqui um traço central da poética do autor é a “poesia-reportagem”, modalidade cordelística que se caracteriza por descrever, como um jornalista, fatos de repercussão social. Tal marca se observa em outras obras do autor, como é o caso do folheto sobre o Russinho, assim denominado o bandido que, em princípios da década de 80 do século XIX, assombrou a sociedade carioca. Essa condição de “poeta-repórter”, aliás, nos permite concluir que o poeta não viveu até o fim da década de 80 do século XIX, pois certamente teria escrito cordéis tratando da Abolição dos Escravos e da Proclamação da República, só para ficarmos nos dois fatos mais marcantes do fim daquele século.

Não obstante, a amplitude de suas temáticas levava-o também a se fixar em pequenos quadros sociais, de alcance reduzido e natureza quase (ou integralmente) anedótica. É o que se pode observar, por exemplo, em cordéis como *As moças chorando com pena do Carnaval ter se acabado* e *Os rapazes se maldizendo por terem ficado desempregados por causa do Carnaval*. Como estes, o gosto pelo prosaico impera no cordel *Célebre Chapéu de Sol*, cujo enredo gravita em torno de um episódio por demais trivial: o desaparecimento de um chapéu de sol do imperador D. Pedro II quando este saía em visita à Província do Paraná.

A leveza do tema é interessantemente reforçada pela abertura da narrativa, que reúne uma série de coisas improváveis para justificar a questão que será desenvolvida a seguir:

Tomara achar quem me diga
Como é que pode ser
Mulher parir sem estar prenha,
O sol de noite se ver,
Como se acha um guarda-sol
Sem nunca o dono perder. (MARIA, s.d., p. 17)

Por fim, julgamos igualmente importante destacarmos aqui aspectos da poética de Santaninha que não foram seguidos pelos poetas que se seguiram a ele, ou seja, não passaram para a tradição cordelística brasileira. Entre eles, estão:

a) o uso de rimas toantes. Exemplos: Acabar/Paraguai, Exercício/Serviço e Forte/Lopes (em *A Guerra do Paraguai*); Mulher/Boné/Quartel (em *Imposto do Vintém*); Dar/Carnaval e Turquia/Brilha (em *Célebre Chapéu de Sol*); Grande/Sangue, Fora/Bola e Milho/Desvio (em *A Seca no Ceará*);

b) o emprego de rimas calcadas na pura oralidade, muito comuns na chamada “poesia matuta”. Exemplos: Dominar/Lá, Melhor/Pó e Família/Queria (em *A Guerra do Paraguai*); Aqui/Sair e Vender/Por que (em *Imposto do Vintém*); Pó/Guarda-Sol (em *Célebre Chapéu de Sol*); Grande/Sangue, Fora/Bola e Milho/Desvio (em *A Seca no Ceará*);

c) a rima entre uma palavra no plural com outra no singular. Exemplos: Maranhão/Batalhões e Aflição/Irmãos (em *A Guerra do Paraguai*); Adivinhadores/Imperador (em *Célebre Chapéu de Sol*); Homens/Fome (em *A Seca no Ceará*);

d) a rima com da palavra com ela mesma. Exemplos: Terra/Terra (em *A Guerra do Paraguai*); É/É (em *A Seca no Ceará*);

e) a rima entre uma palavra de timbre aberto e uma de timbre fechado. Exemplo: Belo/Modelo (em *A Seca no Ceará*);

f) A repetição, em estrofes seguidas, de uma mesma terminação sonora. Exemplos: 13 estrofes em sequência (e depois outras 16) com palavras terminadas em “ÉM” (vintém, ninguém, trem, etc.) no cordel *O Imposto do Vintém*. Nesse pormenor, cabe lembrar aqui que o poeta seguia aqui velhos padrões dos cordéis do cego Balthazar Dias, da Ilha Madeira, que também costumava repetir a mesma rima em estrofes que se sucediam em suas obras.

Lidos à luz da época em que Santaninha publicou sua obra, esses problemas técnicos, que incluem também constantes “pés-quebrados” (ou seja, versos com mais ou menos de sete sílabas poéticas), são um testemunho claro das dificuldades enfrentadas pelo autor: produzindo longe de outros autores que lhe foram contemporâneos, com quem pudesse trocar experiências, e escrevendo numa época em que as regras de escrita do cordel ainda não estavam definidas, Santaninha nos legou um retrato fiel do que era produzir longe do grande polo de produção do cordel – o Nordeste. Por outro lado, compensando tudo isso, vimos aqui que a obra de Santaninha também demonstra habilidades indiscutíveis do autor, como a boa oração, o amplo conhecimento do assunto de que tratava e, sobretudo, um senso crítico admirável.

Considerações finais

Quando se examina a geração de poetas populares nordestinos nascidos ainda no século XIX ou nos primeiros anos da década de 1910, observa-se que muitos deles conseguiram superar as dificuldades econômicas que marcaram a sua infância, adolescência e até mesmo os primeiros anos da fase adulta. Leandro Gomes de Barros (1865-1918), João Martins de Athayde (1880-1953), José Bernardo da Silva (1901-1971) e Joaquim Batista de Sena (1912-1990), entre outros, possuíram tipografias. Francisco das Chagas Batista (1882-1930), possuiu uma casa publicadora, a Popular Editora.

Em torno da editora de Chagas Batista, a propósito, reuniu-se uma plêiade de poetas, os quais participaram da célebre antologia de poetas populares, a primeira do gênero, organizada e lançada por Chagas Batista em 1929 – *Cantadores e poetas populares*. É um momento em que os poetas trabalham unidos, mas de forma competitiva, ajudando a definir normas, estabelecer estratégias poético-narrativas, ao mesmo tempo em que descartam algumas fórmulas.

A essa fase, pensando junto com Ria Lemaire, poderíamos denominar de fase burguesa do cordel.

Trabalhando isolado e enfrentando dificuldades financeiras as mais diversas, Santaninha produziu uma obra única, na qual já estão muitas das marcas do cordel consagradas pela tradição (uso de sextilhas setissilábicas, com rima apenas nos versos pares – ABCBDB, por exemplo) e, ao mesmo tempo, utilizando fórmulas que não foram adotadas pela geração que se seguiu à dele.

Típico artista itinerante, sua vida foi marcada por viagens, radicando-se em diferentes lugares. Também importa destacar sua habilidade em harmonizar sua condição de músico com a de poeta. Não de se esquecer da sua marca como empreendedor, recorrendo aos jornais para anunciar suas apresentações musicais e para anunciar os pontos em que vendia seus cordéis. Por fim, mas não menos importante, um *show man* que sabia hipnotizar as plateias.

Por tudo isso, Santaninha precisa ser mais estudado. Além dos quatro cordéis mantidos na Biblioteca Nacional, novas obras devem ser procuradas e analisadas. É nesse sentido que avaliamos a importância do nosso *Santaninha, um poeta popular na capital do Império*, principalmente como ponto de partida para o preenchimento de lacunas na trajetória acidentada, mas ao mesmo tempo digna de aplauso, do pioneiro Santaninha.

Referências bibliográficas

BOCCACCIO, Giovanni. **Decamerão**. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril, 1979.

CALASANS, José. **Canudos na literatura de cordel**. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em: http://josecalasans.com/downloads/canudos_na_literatura_de_cordel/canudos_na_literatura_de_cordel.pdf. Acesso em: 11 nov. 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **O livro das velhas figuras, v. VIII**. Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte – EDUFRRN, Natal, 2002.

HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL. (Consulta aos periódicos **Corsário** – RJ, **Gazeta de Notícias** – RJ, **Jornal de Recife** – PE, **Jornal do Comércio** – RJ, **Libertador** – CE, **Monitor Campista** – Campos-RJ e **O Cearense** – CE)

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de Cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: **Graphos**. João Pessoa, Vol. 12, n.º2, dez./2010, p. 74-80.

MARIA, João Sant'Anna de. **Guerra do Paraguai. Imposto do vintém. O célebre chapéu de sol. A seca do Ceará**. Rio de Janeiro: Livraria do Povo. s.d.

MORAES FILHO, Mello. **Fatos e memórias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1904.

PORTUGAL, Yolanda Marcondes. A moeda na voz do povo. In: **Anais do Museu Histórico Nacional, vol. VI**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. p.197-252. Versão eletrônica do livro disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=11204&pesq=>. Acesso em: 11 nov. 2023.

RIO, João do. Os mercadores de livros e a leitura das ruas. In: **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 47-50 (A obra original é de 1910). Versão eletrônica do livro disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma_encant_ruas.pdf. Acesso em: 11 nov. 2023.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2. ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1977.

SCEVOLA. Coluna “Cousas e Lousas”. In: **O cearense**, edição de 21 de abril de 1866, p. 4. Texto disponível na hemeroteca da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709506&PagFis=0&Pesq=Santaninha> Acesso em: 11 nov. 2023.

STUDART, Barão de. **Dicionário biobibliográfico cearense, 3º volume**. Fortaleza: Minerva, 1915.

VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. **Santaninha, um poeta popular na capital do Império**. Fortaleza: IMEPH, 2017.



CHAVES, Vania Pinheiro. Antônio Carlos Magalhães e a história do Brasil nos cordéis de Jotacê Freitas. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 143-157. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.143157>

ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES E A HISTÓRIA DO BRASIL NOS CORDÉIS DE JOTACÊ FREITAS

ANTÔNIO CARLOS MAGALHÃES ET L'HISTOIRE DU BRÉSIL DANS LE "CORDEL" DE JOTACÊ FREITAS

Vania Pinheiro Chaves⁷⁰

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas (FLUL)

RESUMO: Este artigo tem como objeto de estudo oito folhetos de Jotacê Freitas. Com mais de uma centena de textos de diferentes subgêneros da literatura de cordel, o poeta baiano tem privilegiado escritos satíricos e críticos em que denuncia problemas sociais políticos e econômicos da atual sociedade brasileira. "Poeta-repórter", ele é atraído sobretudo por personalidades e acontecimentos relacionados com o seu Estado natal. Este artigo visa demonstrar que Jotacê dedicou especial atenção ao famoso político baiano Antônio Carlos Magalhães, cuja participação na vida pública estadual e nacional se estendeu por mais de cinquenta anos. A análise dos oito cordéis revela que ACM neles atua ora como protagonista, ora como personagem secundária, mas sempre como anti-herói. Mais fantasioso que os outros folhetos, *A entrada de ACM no Panteão dos Orixás* está como eles inserido na tradição das formas populares de compor e narrar, da linguagem coloquial, do estilo peculiar e altamente comunicativo. A análise demonstrou ainda que Jotacê Freitas faz parte do grupo de poetas que atualizou a literatura de cordel e abandonou a visão de mundo conservadora, a ideologia reacionária, dos cordelistas e cantadores nordestinos do passado.

Palavras-chave: Literatura de Cordel, folhetos de Jotacê Freitas, sátira, crítica social econômica e política.

RÉSUMÉ: L'objet d'étude de cet article sont huit "folhetos" de Jotacê Freitas. Avec plus d'une centaine de textes appartenant à différents sous-genres de la littérature de cordel, l'auteur, né à Bahia, a privilégié la création d'écrits satiriques et critiques où il dénonce les problèmes sociaux, politiques et économiques de la société brésilienne actuelle. "Poète-reporter", il est avant tout attiré par les personnalités et les événements liés à son pays d'origine. Cet article vise à démontrer qu'il a consacré une attention particulière au célèbre homme politique Antônio Carlos Magalhães, dont la participation à l'administration politique de l'état de Bahia e du Brésil a duré plus de cinquante ans. L'analyse des huit "folhetos" révèle qu'ACM agit tantôt comme protagoniste, tantôt comme personnage secondaire, mais toujours comme anti-héros. Plus fantaisiste que les autres poèmes, *A entrada de ACM no Panteão dos Orixás* s'inscrit, comme eux, dans la tradition des formes populaires de composition et de narration, du langage familier, d'un style particulier

⁷⁰ Doutora em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (área de especialização: Literatura Brasileira) em 1990.

et hautement communicatif. L'analyse démontre également que Jotacê fait partie du groupe de poètes populaires qui ont remis au goût du jour la littérature de cordel abandonnant la vision conservatrice du monde, l'idéologie réactionnaire, des "cordelistas" et des "cantadores nordestinos" du passé.

Mots-clés : Littérature de Cordel, cordel de Jotacê Freitas, satire, critique socio-économique et politique.

*Toda a minha obra parte da realidade e, se minha realidade é cômica
– se não fosse trágica, nada mais natural que eu brinque com isso.*
Jotacê Freitas⁷¹

Introdução

Como assinalou o escritor Orígenes Lessa (1903-1986), antigo responsável pelo Setor de Literatura de Cordel da Fundação Casa de Rui Barbosa e profundo conhecedor dos folhetos brasileiros,

O grande segredo da literatura de cordel talvez seja – e deve ser – a sua participação no mundo ao qual se dirige. O folheto popular não é uma literatura alienada ou de simples lazer. Consegue ser algo mais. É voz do povo em linguagem do povo. É veículo, interpretação e defesa de seus interesses, problemas, temores, protestos. Daí a sua espantosa sobrevivência numa luta desigual contra poderosos e sofisticados veículos de massa que disputam seu humilde mercado (LESSA, 1983, p. 1).

É exatamente nesse enquadramento que se situa a produção cordelística de Jotacê Freitas (ou apenas Jotacê), pseudônimo literário de José Carlos de Freitas, que nasceu em 1964, na cidade de Senhor do Bonfim (Bahia) e que, à semelhança dos heróis aventureiros da literatura popular, tem a existência marcada pela mudança e pela polivalência⁷². Autor de mais de uma centena de folhetos, ele compôs o primeiro – *A luta dos fiscais contra a danação dos feirantes* (1998) –, quando trabalhava como fiscal da Prefeitura, numa feira de Salvador⁷³. Nele são recriadas situações que o poeta presenciou e figuras que conhecia. «Voz do povo em linguagem do povo», o folheto narra acontecimentos marcantes do seu cotidiano, preanunciando a linha mestra da sua produção cordelística.

Com dois "romances" premiados – *Panvermina e Zabelê nas quebradas do Sertão* (Prêmio Nacional de Literatura de Cordel da Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2005⁷⁴) e *O rei cego e os filhos maus* (Prêmio Mais Cultura de Literatura de Cordel – Edição Patativa do Assaré, promovido pelo MinC, 2010) –, Jotacê tem produzido, a par com este tipo tradicional de histórias de amor e de aventuras, adaptações de contos e fábulas, folhetos com temáticas educativas, direcionados quer para crianças e jovens, quer para professores e encarregados de educação. Confessou, no entanto, preferir os escritos circunstanciais, noticiosos e satíricos,

⁷¹ Entrevista concedida a Edil Silva Costa (FREITAS, 2014, p. 109).

⁷² Comerciante, bancário, telexista, fiscal, jornalista, mamulengo, artista de rua, professor, animador cultural e folheteiro, José Carlos formou-se em Contabilidade, ingressou no curso de Letras que trocou pelo de Pedagogia. Poeta, autor e produtor de espetáculos teatrais, foi diretor da Comissão Baiana de Folclore e pesquisador no Programa de Estudos e Pesquisas de Literatura Popular (PEPLP) da UFBA, altura em que passou a compor folhetos profissionalmente, a realizar oficinas de cordel e a viajar por todo o estado da Bahia, para participar em festivais literários e feiras de livros.

⁷³ Na entrevista que lhe fiz, Jotacê me contou que compôs o folheto instado por colegas de trabalho a narrar em forma de cordel a sua atuação como fiscal na feira de São Joaquim (Salvador). Imprimiu-o artesanalmente, tendo obtido sucesso junto de colegas e feirantes. Data, contudo, do ano 2000, a sua profissionalização como cordelista.

⁷⁴ Entrevista por Edil Silva Costa, o autor declarou que esse prêmio impulsionou a sua carreira: "passei a ser mais respeitado e admirado por colegas que até então não conheciam minha poesia, o que resultou em participação em diversos eventos na capital e interior para divulgar, debater e ensinar a fazer o cordel" (FREITAS, 2014, p. 109).

o que transparece inclusive no título humorístico, irônico ou de duplo sentido de numerosos folhetos, tais como *O prefeito que arrancou o pau dos velhos* (2005) ou *Espanque um velho na rua mas não maltrate um cachorro* (2021).

Na entrevista que me concedeu, explicou que os seus cordéis se inspiram num fato real, a partir do qual ele “cria uma história ou simplesmente narra os fatos ao pé da letra”. Neles, são abordados acontecimentos políticos (*Heloísa Helena a senadora queimada?*, 2003), questões econômicas (*São 33 carrapatos sugando a população*, 2011), problemas sociais (*O professor que morreu na porta do IPS*, 2009; *Quem ‘bullyr’ com o colega pode ir pro internato*, 2010), assim como perfis de grandes vultos (*Jorge Amado não morreu*, 2001) ou de figuras ignóbeis (*Tem juiz se achando Deus mas nós sabemos que não!*, 2018). Não lhe sendo indiferentes ocorrências corriqueiras, com intervenientes anônimos ou de menor interesse (*O pastor que virou acarajé*, 2003; *O pincher miniatura que matou um pitbul*, 2006), Jotacê se mostra sobretudo atento aos acontecimentos mais importantes que, na altura, ocorreram no país e no mundo (*A Garota Guerreira contra Jaime Fiducão*, 2021⁷⁵; *A batalha entre o capitalismo selvagem e a fé cega do Oriente*, 2001). Tais folhetos se enquadram plenamente no subgênero dos assuntos da atualidade – seja ela local (*O carro preto que assustou Itapuã*, 2011), estadual (*A Bahia é campeã em matar mulher e gay*), regional (*Vão matar o Velho Chico para regar o sertão!*, 2005), nacional (*O Brasil está ficando terrivelmente terrível*, 2019) ou internacional (*Cordel pandêmico*, 2020).

Os folhetos de Jotacê Freitas têm contribuído preferencialmente para a divulgação e o debate de relevantes questões nacionais. Como apontou Reginaldo Carvalho, o cordelista “já foi aplaudido pelo movimento gay e ‘vaiado’ pelos entusiastas da Lei da palmada [...], o que demonstra a diversidade de seu público-leitor, espalhado em vários cantos do país”, comprovando também que ele “tem captado os sentimentos de parte significativa da sua comunidade, sublinhando-os” (CARVALHO, R., 2014, p. 9).

O próprio José Carlos de Freitas relembra numa entrevista que começou exercer sua vocação jornalística em periódicos da cidade onde nasceu, que continuou a fazer crítica social no teatro e que sua necessidade de contribuir para a mudança da sociedade contaminou sua poesia, mas que foi o cordel que “sacou” este desejo. Entendendo que a função social é elemento constitutivo da literatura de cordel no Brasil, pois, na altura em que ela surgiu, a escassez de outros meios de comunicação “levou o cordel a ser o porta voz da notícia” (CARVALHO, E., 2014, p. 113). Típicos, portanto, da literatura de cordel brasileira, os assuntos tratados por Jotacê exprimem-se, como se verá, em formas características da tradição popular do Nordeste, de que não estão, porém, ausentes inovações e traços eruditos, compatíveis com as ideias do poeta e seu conhecimento da cultura da elite.

2. Antônio Carlos Magalhães: personagem secundária, mas não tanto

⁷⁵ Sobre esse folheto, ver Vania Pinheiro Chaves. Tradição, inovação e atualidade no folheto *A garota guerreira contra Jaime Fiducão*, de Jotacê Freitas (CHAVES, 2023, p. 501-523).

Antônio Carlos Magalhães surge ainda como personagem secundária em três folhetos: *O apagão*, *A greve da polícia e o arrastão dos bandidos* e *O deputado baiano que surrou o presidente*. Sua curta presença nesses escritos não invalida a percepção de que nas “histórias” narradas, ele é o agente que despoleta ou soluciona o que acontece.

Editado a 4 de junho de 2001 e em conformidade com o seu título, ***O apagão*** trata da crise que afetou o fornecimento e distribuição de energia elétrica no Brasil, nos últimos anos do segundo mandato presidencial de Fernando Henrique Cardoso⁷⁶ (1999-2002). O poema começa pela indicação de que o então presidente, surpreendido pela gravidade do problema, acusa Antônio Carlos Magalhães de o ter ocultado:

Então chega o Presidente
Falando para a Nação
– Fui pegado de surpresa
Não sabia disso não
A culpa é de ACM
Que ocultou informação
(est. 4)

Contrariamente ao que é habitual nos folhetos de Jotacê Freitas, não há notícia de que o senador baiano tenha realmente sido responsável pelo apagão, o que indicia o particular interesse do cordelista em lhe atribuir papel da maior importância – e negativo – num dos graves problemas nacionais ocorridos no tempo em que ele atuava politicamente em Brasília. Na ótica do narrador, embora que ACM fosse senador pelo Estado da Bahia – não tendo portanto participação nas tarefas governamentais –, o seu poder ou a sua inação se manifestava também no campo do Executivo, pois, como se lê noutro folheto, “Mand[ava] até no Presidente / FHC” (*A queda de ACM perante a população*, est. 3, v. 5-6). De qualquer forma, a “culpa” atribuída a Antônio Carlos Magalhães por FHC – que visava com isto eximir-se da responsabilidade que de fato lhe cabia – não é refutada no folheto, no qual a crítica à incompetência da generalidade dos políticos se alastra por outras estrofes, entre as quais as seguintes:

Como pode um país
Ser entregue ao desmando
Logo após as ditaduras
Veio em seguida os Fernandos
Um roubou outro falhou
Por falta do seu comando
(est. 11)

Eu fico estupefato
Me sentindo um idiota
Eles roubam falham aprontam
Tenho que ser patriota
Pagando todas as contas
Sustentando essa patota
(est. 18)

⁷⁶ O apagão verificou-se entre 1 de julho de 2001 e 19 de fevereiro de 2002.

O apagão e o conseqüente racionamento da eletricidade são abordados de forma cômica e irônica por Jotacê, para quem “O país and[ou] pra trás”, apesar de estar “Cheio de tecnologia” e de “Se exhibi[r] pro mundo / Qual macaco em realejo” (est. 9). O próprio cordelista se apresenta como vítima desse retrocesso, satirizando as mudanças que isto provocou no seu cotidiano, tais como a necessidade de pôr de lado o micro-ondas, o computador e o *e-mail*, de adquirir um ferro a carvão, de trocar a geladeira e o *frizer* por um isopor. Seus problemas culminam num episódio caricato, em que o apagão o coloca em situação grotesca:

No meio da confusão
Tropeço em quase tudo
Outro dia meti o pé
Em algo mole no escuro
Quando olhei com a luz acesa
Era um penico sujo
(est. 15)

Datado de 14 de julho de 2001, ***A greve da polícia e o arrastão dos bandidos*** preannuncia no seu título os acontecimentos passados em Salvador dias antes de Jotacê Freitas os narrar e cuja responsabilidade é mais uma vez atribuída a Antônio Carlos Magalhães, que na altura não tinha intervenção direta na política baiana.

Deflagrado, de fato, no início de julho de 2001, o movimento reivindicatório por aumento dos salários levado a cabo pela PM de Salvador, a que aderiram outros órgãos e unidades de policiamento do interior do Estado, surpreendeu o cordelista para quem “A greve é um instrumento / De luta do trabalhador / [...] / Reivindicando direitos / Que a lei determinou” (est. 2, v. 1-2 e 5-6). O governador do Estado – César Borges⁷⁷ – não acolheu a solicitação dos grevistas, pois “Pra ele o salário mínimo / Era o suficiente” (est. 5, v. 1-2). A Secretária da Segurança Pública, por sua vez, fugiu ao seu dever e “Desapareceu do Fronte” (est. 6, v. 3). Como é típico da literatura de cordel, opõem-se os bons e os maus – neste caso encarnados, pela mesma ordem, nos rebelados e nos representantes do poder –, cujo confronto é descrito e criticado em numerosas estrofes.

A falta de policiamento na capital possibilitou a atuação de um terceiro grupo: o dos marginais que “foram pras ruas / Aprontar barbaridades” (est. 19, v. 3-4), contando-se entre seus crimes vários assaltos, a invasão dum “chopicenter” e duma escola, e o assassinato dum estudante. A “baderna” só teve fim, quando “Deputados e soldados / Com o governo se reunia / Tentando entrar em acordo” (est. 32, v. 3-5). Após a menção dos danos causados pelo acontecido (mortos, feridos, libertação de prisioneiros, revogação de demissões) e da ausência de resposta ao aumento pedido pelos PMs, o folheto termina insistindo na necessidade do completo esclarecimento e da resolução do problema:

⁷⁷ Filiado ao PFL, César Augusto Rabello Borges (Salvador, 1948), durante a gestão de Antônio Carlos Magalhães a frente do governo da Bahia, ocupou o cargo de Secretário de Recursos Hídricos. Por ele impulsionado foi eleito em 1994, vice-governador do mesmo Estado e, em 1998, governador, mas não concluiu o mandato, para em 2002 eleger-se senador pela Bahia.

Este impasse eu não sei
Como irá terminar
Mas o importante é saber
A que responsabilizar
Pelos atrocidades
Que estão a se passar
(est. 36)

Note-se, contudo, que o cordelista havia acusado, inicialmente e de forma mais ou menos enigmática, Antônio Carlos Magalhães de ser o responsável indireto pelo sucedido. Ao referir que os graves acontecimentos narrados se deram no governo de César Borges, Jotacê rebaixa o seu desempenho, ao dizer que ele era “De Ondina caseiro baixo” (est. 4, v. 2) – metáfora que aponta para o Palácio de Ondina, residência oficial dos governadores da Bahia – e o considera incapaz de controlar o Estado, culpabilizando, em última instância, ACM a quem o governador se submete:

Por não ser autônomo e macho
Prefere agir na surdina
Pois de ACM é capacho
(est. 4, v. 6).

Em *O deputado baiano que surrou o presidente*, datado de 3 de novembro de 2005, Jotacê Freitas aborda alguns acontecimentos que tiveram lugar em Brasília, no ano em o escreve e o país era governado por Luís Inácio Lula da Silva, a quem estende também a sua crítica. Em seu entender, Lula “Anda perdendo a moral / Com seu governo petista” (est. 2, v. 3-5), pois, apesar de ser considerado

Porta voz da honestidade
[...]
Ele e seus aliados
Tão com fama de ladrão
Trocaram o socialismo
Pela vil corrupção
(est. 3)

Dentre os acontecimentos históricos narrados de forma caricata, interessa abordar o episódio que dá título ao folheto, dado que é nele que ocorre a intervenção de Antônio Carlos Magalhães. Este episódio tem início com a ameaça de “Um deputado tucano” (est. 10, v. 1) – de fato o senador Arthur Virgílio Neto⁷⁸ – de “surrar” o Presidente, se algo de ruim acontecesse ao seu filho⁷⁹. Mas, sendo ele “O tucano velho esperto / Escapou do bafafá” (est. 15, v. 1-2), que prosseguiu com a intervenção de “Um deputado baiano” (est. 11, v. 1), cujo nome também não é mencionado na sua apresentação:

Um deputado baiano
Muito afoito e agitador
Que chegou lá no Planalto

⁷⁸ Eleito senador em 2002, Arthur Virgílio Neto (Manaus, 1945) se tornou, em 2003, líder da bancada do PSDB, partido que ajudara a fundar. Um dos críticos mais firmes do governo do presidente Lula, Arthur Virgílio é praticante das [artes marciais](#): faixa vermelha em jiu-jítsu e faixa preta em judô.

⁷⁹ Cf. *O Tempo*, 1 de novembro de 2005: “Brasília – Alterado, o líder do PSDB, senador Arthur Virgílio (AM), prometeu ontem dar ‘uma surra’ no presidente Luiz Inácio Lula da Silva se alguma coisa acontecer com sua família, que estaria sendo ameaçada por um policial supostamente contratado para levantar informações contra ele em Manaus”.

Com as bênçãos do avô
Comandante da Bahia
E ilustre senador.
(est. 11)

Todavia, a informação de que ele é neto do senador que “comanda” a Bahia, não deixa dúvidas de que se trata de Antônio Carlos Peixoto de Magalhães Neto⁸⁰, mais conhecido como ACM Neto. A menção que o próprio deputado faz ao “grampo no celular” corrobora a ligação familiar dos dois famosos políticos baianos. Valentão como o avô, ACM Neto anuncia que

Iria para o palácio
Para pegar o operário
E lhe daria uma surra
Lhe deixando em frangalhos
(est. 13, v. 3-6)

Tal anúncio leva o presidente Luís Inácio da Silva a ligar para Antônio Carlos Magalhães para lhe pedir que acalme o neto (est. 16). Este, porém, já avançara para o ataque, descrito, numa cena fantasiosa – como admite o próprio cordelista (est. 1, v. 6) –, mas bem ao gosto dos poetas e do público da literatura de cordel:

O deputado partiu
Pra cima do presidente
Deu-lhe um murro nas fuças
Que lhe arrancou um dente
Outro murro na barriga
E uma rasteira potente.
(est. 19)

No meio da briga, ACM apareceu, “Pegou netinho na orelha / E para um canto levou” (est. 22, v. 3-4). Considerando que ele ultrapassara os limites, o avô manda-o para a Bahia “Paga[r] umas promessas” (est. 24, v. 2), embora o agressor se tenha desculpado e alegue ter aprendido com ele “A não baixar a cabeça / Ser baiano brigador” (est. 25, v. 5-6). O senador pediu desculpas a Lula, mas “riu-se por dentro” (est. 30, v. 1) e “tudo acabou em pizza” (est. 31, v. 1).

Intuindo que Antônio Carlos Magalhães antevia o neto na presidência do Brasil, por acreditar que “ele leva nas veias / A herança do [s]eu dom” (est. 30, v. 5-6), Jotacê reitera o retrato que já noutros folhetos vinha esboçando do longevo e poderoso político baiano, bem como da política brasileira do tempo.

Merece ainda sucinta atenção o folheto intitulado ***Facada em deputado foi vingança de eleitora!***, datado de dezembro 2006, pois nele se projeta a sombra de Antônio Carlos Magalhães, que não teve intervenção no relato. Inspirado num episódio verídico, o folheto conta que “um deputado baiano” (est. 9,

⁸⁰ Antônio Carlos Peixoto de Magalhães Neto ([Salvador, 1979](#)), filho de [Antônio Carlos Magalhães Júnior](#) (diretor da [Rede Bahia](#)) e neto de [Antônio Carlos Magalhães](#), de quem se tornou herdeiro político, foi eleito em [2002, deputado federal](#) pelo PFL, reelegendo-se em 2006.

v. 4) – cujo nome é omitido, mas que é, de fato, ACM Neto – foi esfaqueado por uma “eleitora” que não havia recebido o Fundo de Garantia do Tempo de Serviço (FGTS) a que teria direito⁸¹.

A este acontecimento descrito objetiva e friamente pelo narrador, junta-se a informação igualmente sucinta das reações do pai do agredido, que sofre um infarto, e da mãe que o socorreu. O folheto estende-se um pouco mais na apresentação da agressora, dos seus motivos, ações e prisão. Tendo o ACM Neto, “bem antes da eleição”, prometido que resolveria o seu problema, “Pois ele tinha poder / Pra fazer e acontecer / E tudo ele faria” (est. 14, v. 5-7), nada fez. Então, a eleitora, que fora demitida por ter ameaçado derrubá-lo, “Pra vingar da enrolação” (est. 19, v. 1) o esfaqueou.

O cordelista justifica o acontecido e contesta a prisão da agressora, por considerar que ela “É uma mulher honrada / Surtou por decepção” (est. 23, v. 2-3), até porque o deputado está vivo e “só anda preocupado / Com o que diz ao eleitor” (est. 20, v. 5-7). Adotando ponto de vista idêntico ao manifesto noutros folhetos, sustenta que

Ela passou uma mensagem
Pra toda população
Não permitir que os políticos
Façam a corrupção
Usando a imunidade
Da parlamentaridade
Fez justiça com as mãos.
(est. 21)

Apela à adesão do público, Jotacê Freitas argumenta que a justiça do país é desleal pois “protege os homens vis / Todos eleitos por nós / Para serem nossa voz / Mas só olham seus covis” (est. 22, v. 4-7). Finaliza, portanto, como havia iniciado, pois num longo preâmbulo denunciara a par com a situação miserável do povo, a indiferença e a corrupção dos políticos:

O pobre aqui não tem vez
Vive como camelô
Vende fruta e bugiganga
DVD e até ioiô
Cata lata e papelão
E a prostituição
Pra mulher e gigolô.
(est. 2)

Muito assaltante de ônibus
E traficantes também
Foram pobres na infância

⁸¹ Dentre as numerosas notícias do acontecido, a que saiu na *Folha de São Paulo*, a 19 de dezembro de 2006 refere que “Dizendo-se revoltada com o aumento salarial dos deputados, a pensionista Rita de Cássia Sampaio de Souza, 45, utilizou uma peixeira de 40 centímetros para esfaquear o deputado federal Antônio Carlos Magalhães Neto (PFL), na tarde de ontem, em Salvador. [...] Presa em flagrante, Rita de Cássia disse que há um ano esteve no escritório de ACM Neto pedindo ajuda para a liberação de parte do seu FGTS que estaria retido em uma empresa prestadora de serviços para a Prefeitura de Ipiatú (353 km de Salvador). ‘O deputado não fez nada para liberar o meu dinheiro, mas apoia o aumento para os parlamentares, esta vergonha em um país de tantas vergonhas’, disse a pensionista, antes de ser levada para o Presídio Feminino de Salvador”.

Hoje estão se dando bem
Isso é no Brasil inteiro
Pois eu vi no jornaleiro
Só quem rouba obtém.
(est. 5)

Talvez o nosso país
Fosse até mais respeitado
Pois seu povo é corajoso
Trabalhador e honrado
Diferente dos políticos
Que não são nem autocríticos
Só corruptos e aloprados
(est. 8)

Aumentam o próprio salário
Chegando aos cem por cento
E por fora ainda recebem
Dinheiro pro complemento
Pra gasolina e os ternos
Funcionários quase eternos
Vivem do nosso sustento.
(est. 7)

A única marca da participação de Antônio Carlos Magalhães no folheto se resume no dizer “que [a atacante] é louca” (est. 18, v. 3), a que se segue bizarro comentário do narrador ao afirmar “Não vale[r] um palpite seu” (est. 18, v. 4), dado que ele avança contando que “Levaram a mulher presa / Porque tinham a certeza / De que ela enlouqueceu” (est. 18, v. 5-8). Esta discrepância – voluntária ou inconscientemente produzida no poema – não encontra justificção no que se passou na realidade, pois, num artigo de Luiz Francisco já citado, “O delegado Wilson Gomes, que autuou a acusada por tentativa de homicídio, di[sse] que Rita de Cássia apresentou ‘desequilíbrio emocional’ em seu depoimento” (Mulher esfaqueia ACM Neto e se diz revoltada com reajuste. *Folha de São Paulo*, 19 /XII / 2006). Informação semelhante consta no texto “Deputado ACM Neto sofre agressão a faca na Bahia”, datado de 18 de dezembro de 2006, localizado no portal de notícias da Globo na internet⁸²:

‘Foi uma mulher louca, que não merece comentários’, afirmou o senador Antonio Carlos Magalhães (PFL-BA), avô de ACM Neto, momentos antes de subir à tribuna do Senado, em Brasília, para discursar contra reportagem da revista *Isto É*, que afirma que o senador está em processo de declínio e ‘perde poder a cada dia’

Não se enganou, contudo, Jotacê ao defender a inimputabilidade da agressora. Entretanto, Rita de Cássia Sampaio de Souza não foi considerada inimputável no julgamento a que foi, de fato, submetida, tendo sido condenada à prisão.

⁸² <https://g1.globo.com/Noticias/Politica/0,,AA1391841-5601,00.html> Acessado a 18/ 1/ 2024

Considerações finais

A análise e comentário dos folhetos em que Jotacê Freitas dedicou significativa atenção a Antônio Carlos Magalhães demonstrou que o poeta ousou denunciar os deslises, abusos, arbitrariedades do famigerado político baiano, bem como o poder tirânico e quase absoluto por ele exercido no campo da administração estadual e no do governo da nação. Tal como João Carlos Teixeira Gomes que, em *Memórias das trevas* (2001), devassou o período anterior da vida de ACM, José Carlos de Freitas decidiu enfrentar os riscos inerentes ao que escreveu e publicou, por considerar que esta era a sua obrigação de artista e de cidadão.

Como ficou assinalado na introdução, o poeta baiano valeu-se sempre de formas típicas da literatura de cordel brasileira na composição dos seus folhetos. No que respeita à poética, os cordéis examinados mantêm a tradição dos folhetos nordestinos: estão compostos em redondilha maior organizadas em sextilhas, com exceção de “Facada em deputado foi vingança de eleitora!”, formado por estrofes de sete versos, e da primeira estância de “A queda de ACM perante a população”, também ela uma septilha, como os seguintes exemplos:

É isso caro leitor	Os nossos pontos turísticos
Que ocorre em Brasília	Provas vivas da história
Não pense que fantasio	Mapeiam toda a cidade
Ou faço só arrelia	Preservam nossa memória
Essa é a verdade dos fatos	Mas no fundo são cenários
Pois saiba se não sabia	Pros turistas milionários
(O deputado baiano..., est. 32)	Com pose e posse notória
	(Facada em deputado..., est. 1)

A um pequeno número de versos brancos, somam-se versos com rimas consoantes, toantes e imperfeitas. Em geral, tal “imperfeição” fica a dever-se ao intuito de reprodução de formas do falar popular. Por entender que o conceito de “cordel” é mais abrangente que a simples aplicação de formas e fórmulas, Jotacê assume divergir de seus pares mais tradicionalistas que pretendem que “a forma única seja mantida, valorizam apenas as rimas soantes e a escansão clássica sem respeito à prosódia individual” (FREITAS, 2014, p. 21). Defende, por isto, que o “cordel estropiado” ou “de pé quebrado”, isto é, “aquele que não mantém de forma regular a métrica, a estrofe e o esquema rímico” (FREITAS, 2014, p. 21), contribui para a renovação da literatura de cordel. O que põe em prática nas estrofes iniciais de “A queda de ACM perante a população”:

O que nin guém es pe ra va	a
Es tá pa ra a con te cer	B
O que man da va em tu do	C
Co me çou a fe ne cer	B
Su a i ma gem a rroi na da	A
Ca ra -de- pau las ca da	A
Foi mos tra da na T V	b
Co nhe ci do A C M	X
Co mo o rei da Ba hi a	A

A rro tou por mui to <u>tem</u> po	b
To da a su a hi po cri si a	A
Se di zen do ho mem ho <u>nes</u> to	b
Por ta -voz da hon ra ri a	A

Como se pode verificar, as duas estrofes transcritas não apresentam a uniformidade estrófica tradicional: a primeira é uma septilha, a segunda (e todas as que compõem o folheto), uma sextilha. Elas também não respeitam as regras da métrica e da escansão clássica: embora a redondilha maior seja preponderante, em conformidade com a linha mestra da literatura de folhetos, há versos com mais e com menos sílabas métricas, como é o caso do verso 6 da primeira estrofe. Acresce que elas não adotam o esquema rímico fixo e considerado típico por Márcia Abreu (2006): na sextilha ABCBDB, e na septilha ABCBDDB. No emprego das rimas há também grande variedade: aos versos brancos (“O que mandava em tudo”; “Conhecido ACM”), juntam-se outros de rimas consoante e toante (“arruinada”/“lascada”/“esperava”), de rimas imperfeitas (“tempo”/“honesto”) ou de extração popular (“acontecer”/“fenecer”/“TV”), em que só a vogal tônica **ê** é pronunciada).

Dentre os procedimentos da versificação do poema contam-se também os cavalgamentos ou *enjambements*, as rimas iniciais e internas, as assonâncias e aliterações:

“Antonio Carlos **Peixoto**
De Magalhães no brasão
 (A entrada de ACM no panteão, est. 1, v. 1-2)

Gerando seu próprio **meio**
Meio que vem e **meio que** vai
 (O apagão, est 6, v. 2 e 4-5)

“Escapou do **bafafá**
 Pois se houvesse um **fufufu**
 Seu **fi-o-fó** ia dançar”
 (O deputado baiano..., est. 15, v. 2-4)

Igualmente típica da literatura de folhetos nordestina, a linguagem dos folhetos analisados é de cariz popular, tanto na escolha lexical como na construção sintática. O discurso poético de Jotacê se caracteriza pela utilização de frases curtas e simples, pelo desacordo entre sujeito e predicado verbal, pelo incorreto emprego e colocação dos pronomes pessoais, pela quase ausência de pontuação. Conforme se lê a seguir.

“A avenida e o túnel / **Teria** nome de povo” (A farsa senadoresca..., est 18, v. 1.2)
 “**Ninguém nunca** mais viu **ela**” (A greve da polícia, est. 6, v. 4)
 Quando **o grampo lhe encrencou** (A entrada de ACM no panteão..., est. 12, v. 2)
Muito assaltante de ônibus / E traficantes também / Foram pobres na infância / Hoje estão se dando bem (Facada em deputado..., est. 5, v. 1-4)
 As evidências comprovam / Mas não conseguem provar / pois **tem bode expiatório** / **Em tudo que** é lugar (O deputado baiano..., est. 15, v. 2-4)

Para Jotacê Freitas, “Antropofagicamente todos os erros, barbarismos, cacofonias e redundâncias são úteis ao cordel e a toda literatura. Oswald de Andrade preconizou e Franklin Maxado confirmou” (FREITAS. 2014, p. 22).

Embora prevaleça o emprego do vocabulário coloquial-popular, o léxico dos folhetos é multifacetado, englobando brasileirismos⁸³, estrangeirismos, termos antigos, modernos, técnicos, eruditos ou grosseiros. Os últimos, confessadamente inspirados por Gregório de Matos e Cuíca de Santo Amaro, os principais modelos do poeta. A versatilidade estilística de Jotacê é comprovada pelos versos transcritos:

“Que achavam que ele era **bicha**” (*O grampo...*, est. 13, v. 6)
“**Embolando os pentelhos**” (*O apagão*, est. 6, v. 3)
“Falando em **embromês**” (*A farsa senadoresca...*, est 3, v. 1)
“Usando a imunidade / Da **parlamentaridade**” (*Facada em deputado...*, est. 21, v. 5-6)
“Os homens formavam **séquitos**” (*A entrada de ACM no panteão...*, est. 2, v. 4)
“Beberam até o **arrebol** // Lá no **campus** do Canela” (*A queda de ACM...* est.17, v. 6 e est. 26, v. 3)
“**Assoreando** os rios / Negando a **Ecologia**” (*O apagão*, est 5, v. 5-6)
“Que pessimismo é **estresse**” (*O deputado baiano...*, est 8, v. 4)
“Até meu **computador** / Tive que **desconectar** / Deixei de enviar **imeio**” (*O apagão*, est 13, v. 1-3)

À primeira vista referencial, a linguagem do cordelista revela numerosas e variadas figuras de estilo, tais como metáforas, comparações, hipálages, hipérboles, eufemismos, jogos de palavra, etc. À sua saborosa imagística, inspirada, por vezes, no universo nordestino, junta-se o emprego frequente da sátira ou da ironia:

“**Montou na grana** do povo / **Igualzinho a gavião**” (*O grampo...*, est. 5, v. 5-6)
“Que **vendem a mãe num leilão**” (*Facada em deputado...*, est. 6, v. 5)
“O velho com **dor de corno** // Da mulher **come até bosta**” (*O grampo...*, est 20, v. 2 e est 15, v. 6)
“A cassação de acm / **Findou em sarapatel**” (*A farsa senadoresca...*, est 7, v. 5-6)
Mas se for para **apagar** / Tudo **apago** pela lei [...] / Se encontrar o Presidente / Também **lhe apagarei**” (*O apagão*, est. 10, v. 1-2 e 5-6)
“Se envolveu em falcatruas / **Como todo bom político**” (*A entrada de ACM no panteão...*, est. 15, v. 3-4)

O poeta se apropria de fragmentos de textos que denotam seus conhecimentos bíblicos, históricos, científicos e literários. Dá-lhes, por vezes, sentido diverso ou mistura-os com formas de pensar e de exprimir-se do povo.

“Acm pagaria / Com a **morte** seus **pecados** / **Dependurado num poste** / **De cabeça para baixo**” (*A farsa senadoresca...*, est 15, v. 1-4)
“Voltando à **Idade Média** / Onde a **treva** ditou planos” (*O apagão*, est 3, v. 5-6)
“**O homem é fruto do meio** / **No meio o homem se faz**” (*O apagão*, est 6, v. 1-2)

⁸³ São todavia raros termos regionais, o que encontra justificção nas origens urbanas do poeta e no seu desinteresse em “fingir ser um poeta da terra”. Na entrevista que lhe fiz, Jotacê explicou: “Senhor do Bonfim, apesar de ser interior, caatinga, sertão, sempre foi centro comercial e político da região árida. Área urbana. Minha poesia está ligada à minha realidade e meus anseios. Escrevi muito pouco sobre a zona rural. Não tenho nenhum preconceito com quem escreve sobre o tema ou usa linguagem ‘roceira’, ‘caipira’, ‘de tabaréu’. Procuro ser fiel às minhas origens mas, a depender do enredo ou das personagens, uso regionalismos”.

“**Mundo mundo vasto mundo**’ / Que me venha a inspiração” (*A farsa senadoresca...*, est 13, v. 1-2)
“**O sertão não virou mar** / Como o profeta previa” (*O apagão*, est 5, v. 1-2)
“Minha Bahia querida / **Terra da promessa** / **Se plantar nem tudo nasce** / Mas **tudo que nasce é bão**” (*O grampo...*, est 1, v. 1-4)

A apresentação gráfica dos folhetos – formato, número de páginas, aproveitamento da contracapa, inclusão de xilogravuras, desenhos ou fotos na capa e no interior do poema – é a mais típica da literatura de cordel brasileira.

Ao concluir convém reiterar que, tal como os poetas populares que o antecederam, Jotacê Freitas dispõe de uma consciência formal legada pela tradição e dela se valeu para criar os seus cordéis. A temática dos folhetos analisados revela um cordelista atento aos atuais (e antigos) problemas sociais, econômicos e políticos do Brasil. Testemunha da História, ele não se limita a narrar acontecimentos do momento, apontando o caminho para a sua resolução. Semelhante a seus antecessores na consciência da sua condição de guia e das responsabilidades a ela inerentes, exalta a virtude e repudia a corrupção, o crime, mas deles difere pela instrução, valores e princípios, pois expressa visão própria e crítica. Não acatando a versão oficial do acontecido, assume ideias de reforma da sociedade próprias da esquerda.

Fontes

[Freitas], JOTACÊ. **O apagão**. Salvador: Editora Tapera, 2001.

NB: assinado “Jotacê / Salvador-BA / 4 junho 2001”

FREITAS, Jota. **O deputado baiano que surrou o presidente!**. Salvador: Editora Tapera, 2005.

NB: assinado “Jotacê Freitas – 3 de novembro de 2005”

FREITAS, Jotacê. **A entrada de ACM no panteão dos orixás**. Salvador: Editora Tapera, 2007.

NB: assinado “Jotacê Freitas / Salvador, 21 de julho de 2007”

FREITAS, Jotacê. **Facada em deputado foi vingança de eleitora**. Salvador: Editora Tapera, 2006.

NB: datado de “Salvador dezembro 2006”

FREITAS, Jotacê. **A farsa senadoresca pra proteger ACM**. Salvador: Editora Tapera, 2003.

NB: assinado “Jotacê Freitas – 752003 / Salvador bahia”

FREITAS, Jotacê. **O grampo que encrencou o senador**. Salvador: Editora Tapera, 2003.

NB: assinado “Jotacê Freitas – Salvador, 19 de fevereiro de 2003”

[Freitas] JOTACÊ. **A greve dos policiais e o arrastão dos bandidos**. Salvador: Editora Tapera, 2001.

NB: assinado “Jotacê – Salvador, 14 julho 2001”

[Freitas], JOTACÊ. **A queda de ACM perante a população**. Salvador: Editora Tapera, 2001.

NB: assinado “Jotacê / Salvador-BA / 18 maio 2001”

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. 2ª reimpressão. Campinas: Mercado de Letras/ALR, 2006.

CARVALHO, Emiliana. Um herdeiro dos menestréis. Entrevista. *Escrítica.com.br* In: Jotacê FREITAS, **Cordel político pedagógico**. Salvador Vento Leste, 2014, p. 111-116.

CARVALHO, Reginaldo. Prefácio. In: Jotacê FREITAS, **Cordel político pedagógico**. Salvador Vento Leste, 2014, p. 9-11.

CHAVES, Vania Pinheiro. Tradição, inovação e atualidade no folheto *A garota guerreira contra Jaime Fiducão*, de Jotacê Freitas. In: **Literatura de Cordel. Olhares Interdisciplinares**. Org. Ana Maria Paiva Morão e outros. Lisboa, Caleidoscópio, 2023, p. 501-523

COSTA, Edil Silva. Entrevista. In Jotacê FREITAS, **Cordel político pedagógico**. Salvador Vento Leste, 2014, p. 107-110.

FREITAS, Jotacê **A Bahia é campeã em matar mulher e gay**. Salvador: Edição do Autor, 2018.

[Freitas], JOTACÊ. **A batalha entre o capitalismo selvagem e a fé cega do Oriente**. Salvador: Editora Tapera, 2001.

FREITAS, Jotacê. **O Brasil está ficando terrivelmente terrível**. Salvador: Edição do Autor, 2019.

FREITAS, Jotacê. **O carro preto que assustou Itapuã**. Salvador, Edição do Autor, 2011.

FREITAS, Jotacê. **Cordel pandêmico**, Salvador: Edição do Autor, 2020.

FREITAS, Jotacê. **Cordel político pedagógico**. Salvador, Vento Leste, 2014.

FREITAS, Jotacê. **Espanque um velho na rua mas não maltrate um cachorro**. Salvador, Edição do Autor, 2021.

FREITAS, Jotacê. **A Garota Guerreira contra Jaime Fiducão**. Salvador: Oficina de Cordel, 2021.

FREITAS, Jotacê. **Heloísa Helena, a senadora queimada?**. Salvador: Editora Tapera, 2003.

[Freitas], JOTACÊ. **Jorge Amado não morreu**. Salvador: Editora Tapera, 2001.

[Freitas], JOTACÊ. **A luta dos fiscais contra a danação dos feirantes**. Salvador: Edição do Autor, 1998.

FREITAS, Jotacê. **Panvermina e Zabelê nas quebradas do Sertão**. Salvador: Fundação Cultural Estado da Bahia, 2005.

FREITAS, Jotacê. **O pastor que virou acarajé**. Salvador: Editora Tapera, 2003.

FREITAS, Jotacê. **O pincher miniatura que matou um pitbul**. Salvador: Editora Tapera, 2006.

FREITAS, Jotacê. **O prefeito que arrancou o pau dos velhos**. Salvador: Editora Tapera, 2005.

FREITAS, Jotacê. **O professor que morreu na porta do IPS**. In: **Cordel político pedagógico**. Salvador/Ba: Vento Leste, 2014, p. 71-74.

FREITAS, Jotacê. **Quem 'bullyr' com o colega pode ir pro internato**. In: **Cordel político pedagógico**. Salvador/Ba: Vento Leste, 2014, p. 50-52

FREITAS, Jotacê **O rei cego e os filhos maus**. Salvador: Ed. Vento Leste, 2010.

FREITAS, Jotacê. **São 33 carrapatos sugando a população**. In: **Cordel político pedagógico**. Salvador/Ba: Vento Leste, 2014, p. 70-71.

FREITAS, Jotacê. **Tem juiz se achando Deus mas nós sabemos que não!**. Salvador, Edição do Autor, 2018.

FREITAS, Jotacê. **Vão matar o Velho Chico para regar o sertão!**. Salvador: Editora Tapera, 2005

GOMES, José Carlos Teixeira. **Memórias das trevas. Uma devassa na vida de Antônio Carlos Magalhães**. São Paulo: Geração Editorial, 2001.

LESSA, Orígenes. Nota introdutória. In: LESSA, Orígenes; SILVA, Vera Lúcia de Luna e Silva [Orgs.]. **O cordel e os dismantelos do mundo**. Antologia 1. Nova série. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 1-14.

SANTOS, Olga de Jesus. O povo conta a História. In: **O Cordel: testemunha da História do Brasil**. Antologia 2. Nova série. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987, p. 5-23.

SENNA, Homero. Apresentação. In: **O Cordel: testemunha da História do Brasil**. Antologia 2. Nova série. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987, p. 3-4.

SILVA, Vera Lúcia de Luna e. A linguagem dos folhetos In: LESSA, Orígenes; SILVA, Vera Lúcia de Luna e Silva [Orgs.]. **O cordel e os dismantelos do mundo**. Antologia 1. Nova série. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1983, p. 15-32.



SILVA, Rodrigo dos Santos Dantas da. O imaginário no folheto capixaba: O vampiro lobisomem de Jacaraípe, de Clério Borges. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 158-167. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.158167>

O IMAGINÁRIO NO FOLHETO CAPIXABA: O VAMPIRO LOBISOMEM DE JACARAÍPE, DE CLÉRIO BORGES

THE IMAGERY IN THE ESPÍRITO SANTO LEAFLET: *O VAMPIRO LOBISOMEM DE JACARAÍPE*, BY CLÉRIO BORGES

Rodrigo dos Santos Dantas da Silva⁸⁴

Resumo: Buscou-se, no artigo em tela, analisar o cordel capixaba *O vampiro lobisomem de Jacaraípe* (2005), de Clério Borges, poeta e trovador do Espírito Santo, a partir da ótica dos estudos que envolvem a Teoria do Imaginário, de Durand (2012), a qual foi, inicialmente, destrinchada por Pitta (2017) no Brasil. O folheto em questão trata de uma lenda, datada de 1915, de um vampiro-lobisomem que aterrorizava o litoral espírito-santense de Jacaraípe, no município de Serra/ES, na Grande Vitória. Apesar da base desse folheto ser uma lenda, sabe-se que, o imaginário, em uma dada cultura, está distante dos domínios do inexistente e oriundo de vivências tão concretas quanto à vida, pois ela é transfigurativo (e ativo), moldado, geralmente, por tecituras que são históricas (PITTA, 2017). Percebe-se que o imaginário, no cordel de Borges, se desencadeia com elementos nictomórficos e com a presença de uma heroína. Ademais, almeja-se na análise exposta evidenciar a literatura de cordel produzida no Espírito Santo.

Palavras-chave: Teoria do Imaginário; Vampiro lobisomem de Jacaraípe; Cordel capixaba; Literatura produzida no Espírito Santo.

Abstract: The aim of this article is to analyse the capixaba cordel *The vampire-lobisomem of Jacaraípe* (2005), by Clério Borges, poet and troubadour from Espírito Santo, from the perspective of studies involving the Theory of the Imaginary, of Durand (2012), which was initially dismantled by Pitta (2017) in Brazil. The leaflet in question deals with a legend, dating back to 1915 of a vampire-werewolf that terrorized the Espírito Santo coast of Jacaraípe, in the municipality of Serra/ES, in Greater Vitória. Despite the basis of this leaflet being a legend, it is known that the imaginary, in a given

⁸⁴ Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), Mestre em Letras pelo Instituto Federal do Espírito Santo (Ifes-Campus Vitória), professor de língua portuguesa pela PMVV-ES e Sedu-ES. Integrante do grupo de pesquisa Itinerários Interdisciplinares em Estudos sobre o Imaginário, Linguagens e Culturas (ITESI), da Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: dyghusoueu@gmail.com.

culture, is far from the domains of the non-existent and comes from experiences as concrete as life, as it is transfigurative (and active), shaped, generally, through fabrics that are historical (PITTA, 2017). It is clear that the imaginary, in Borges' cordel, is triggered by nictomorphic elements and the presence of a heroine. Furthermore, the aim of the analysis presented is to highlight the cordel literature produced in Espírito Santo.

Keywords: Imaginary Theory; werewolf vampire of Jacaraípe; Cordel capixaba; Literature produced in Espírito Santo.

Primeiras considerações

As reflexões/ análises aqui presentes visam observar o cordel capixaba *O vampiro lobisomem de Jacaraípe* (1989; 2005; 2022) como um material discursivo-enunciativo em que o imaginário é motivado pela língua e pelas funções sociais (DURAND, 2012) de uma materialidade regional: o balneário de Jacaraípe, no município de Serra, no estado do Espírito Santo. O referido folheto foi produzido pelo historiador, poeta e trovador espírito-santense Clério Borges, o qual foi fundador e primeiro Presidente do CTC – Clube dos Trovadores Capixabas, entidade cultural fundada em 1º de julho de 1980⁸⁵. O folheto em questão trata de uma lenda, datada de 1915, de um vampiro lobisomem que aterrorizava esse litoral espírito-santense.

Clério Borges de Sant' Anna, autor ainda vivo de nosso estado, consoante à apresentação da segunda edição de seu folheto, nasceu em 15 de setembro de 1950, no município de Vila Velha, na região metropolitana do Espírito Santo, publicou contos infantis no jornal *A gazetinha* e foi jornalista nos jornais *A tribuna* e *Intervalo*. Além de poeta e trovador, lecionou em diferentes colégios da Grande Vitória, atuante na cultura municipal da cidade em que reside, Serra, considera-se cidadão serrano e escreveu o livro *História da Serra* (2003) e ainda é acadêmico, titular e correspondente, em diversas academias de letras e entidades culturais capixabas, brasileiras e até no exterior.

O balneário de Jacaraípe é localizado em Serra, fica a 27 km da capital Vitória e é repleto de lendas – lendas são narrativas curtas, fantasiosas que são transmitidas oralmente pelas gerações e visam explicar fatos misteriosos, sobrenaturais em diálogo com recortes da realidade. Em Serra, além da lenda do vampiro lobisomem, existem outras como a do boi graúna, a da Maria quebra-galho, do Índio tapuio e a da pata maldita – as quais vêm contribuindo em outras produções para o projeto literário que tem sido produzido no Espírito Santo. Não usaremos a expressão folclore em nosso artigo, devido ser uma terminologia problemática⁸⁶, para se referir ao folheto aqui em análise. Em nossa concepção, a literatura de cordel é um tipo de literatura de caráter popular.

O gênero do discurso literário cordel, no Brasil, é comumente lido e compartilhado no Nordeste, haja vista que ele chegou em nosso país, primeiramente, em Salvador. Todavia, desde a primeira Era Vargas, devido à urbanização de São Paulo, esses enunciados da literatura popular foram disseminados por todas as regiões do país (SILVA, 2023), ademais é um patrimônio imaterial cultural nacional, desde 2018, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o IPHAN. Por isso, neste artigo, nos dispusemos a analisar as

⁸⁵ Informações disponíveis no site do autor, vide referências.

⁸⁶ Algumas narrativas folclóricas reforçam estereótipos negativos de sujeitos subalternizados, por isso acreditamos que literatura de cunho popular dialoga melhor com as narrativas em verso oriundas dos folhetos de cordel.

condições de produção e circulação de um dos cordéis produzidos no Espírito Santo, *O vampiro lobisomem de Jacaraípe*: na edição aqui em tela, é do extinto Clube dos Trovadores Capixabas (CTC), do ano de 2005, e tem 8 páginas, acreditamos que esse seja o único folheto produzido por Clério Borges, apesar de ter tido outras edições – uma de 1983 e outra de 2021.

Relevante é nosso aporte teórico sobre os estudos acerca do Imaginário, que veem a cultura como um trajeto antropológico (PITTA, 2017), assim vemos que um folheto de cordel é um enunciado/ resultado cultural que traz marcas sociais, que vem situado histórico e ideologicamente. O cordel de Clério Borges traz símbolos oriundos do dizer, do “boca a boca”, do imaginário popular capixaba, por isso, para entendê-lo, holisticamente, trazemos as vozes de Pitta (2017), que se ancora em Durand (2012) que analisou o popular e o imaginário em narrativas de diferentes sociedades.

O vampiro lobisomem de Jacaraípe e o cordel capixaba

No Espírito Santo temos vários autores que se debruçaram sobre o gênero do discurso literário cordel, dentre eles Adilson Vilaça, Teodorico Boa Morte, Kátia Bóbbio, Aélcio de Bruim, Roberto Vasco, Paulino Leite, dentre outros; sendo um tipo de enunciado literário que pode estar presente em diferentes suportes: folhetos, livros, as redes sociais (assim como a literatura de cordel nordestina contemporânea). Acreditamos que o cordel chegou no estado do Espírito Santo após os primórdios da urbanização de São Paulo, na primeira Era Vargas, quando os nordestinos iam para esse estado buscando qualidade de vida. E do perímetro paulista, o cordel migrou para outros estados da região Sudeste e para outras regiões do Brasil. Acerca do cordel capixaba vemos que: “[...] não seguem à risca as métricas nordestinas tradicionais [...] ademais, as práticas de recitação de poesias em cordel no Espírito Santo são escassas” (SILVA, 2023, p. 192). Além disso, como nas regiões Norte e Nordeste do país, o cordel capixaba pode trazer diversos núcleos temáticos, tais como: sujeitos que fizeram história em nosso estado, política, questões cotidianas, problemas ambientais, histórias, adaptações e lendas.

Tratando-se do corpus deste artigo, *O vampiro lobisomem de Jacaraípe* é um folheto do canela-verde⁸⁷ Clério Borges, que atualmente mora no município de Serra, e traz em versos uma lenda presente no imaginário popular dos sujeitos que moram ou transitam pelo balneário de Jacaraípe, em Serra, cidade onde o autor reside. Borges traz uma voz poética, quase que autobiográfica, pois coloca em versos aquilo que ouvia, quando criança, de sua mãe. Vejamos:

Minha mãe contou-me tudo
Como o caso foi passado.
Porque muitas peripécias
Do lobisomem malvado
Ela bem testemunhou
Para o caso ser narrado (BORGES, 2005, p. 03).

⁸⁷ Canela-verde é o sujeito natural do município de Vila Velha, na região da Grande Vitória/ES.

Vemos que esse caso, de 1915, foi ouvido e narrado por sua mãe, que o contou a história do vampiro lobisomem, o qual era chamado de Vieira. O eu lírico ainda traz comparações do antes e depois dos processos de reassentamento do referido balneário: “Jacaraípe de hoje/ Não tinha a mesma beleza/ Como se vê, atualmente” (BORGES, 2005, p. 01). Ressaltamos, novamente, que esse, até o fechamento deste artigo, foi o único cordel escrito por Borges encontrado por nós, ele que é trovador, fundador e presidente da Academia de Letras e Artes de Poetas Trovadores, antigo Clube de Trovadores Capixabas. Todavia, como já foi posto anteriormente, esse folheto de Clério Borges teve três edições: 1983, 2005 e 2021.



Figura 1- Edições de *O vampiro-lobisomem de Jacaraípe*.⁸⁸

Podemos notar que as capas das edições acompanharam o passar do tempo e a ascensão da tecnologia: a primeira sendo mimeografada; a segunda, apesar de colorida em azul, branco e vermelho, traz uma impressão simples; e a última já traz uma impressão digital. É sabido que ao ler um folheto, a relação existente entre texto e imagem de capa deve ser levada em consideração, haja vista que as capas de um folheto nos servem como um prolepse (SANTOS, 2021). A imagem da capa suscita no leitor, enquanto artifício de recepção, que a narrativa em versos que será lida é envolvida pelos meandros do terror/ horror. Na edição que trazemos ao nosso trabalho, Rodolfo Coelho Cavalcante, Eno Teodoro Wanke e Rosimery Rodrigues Lima tecem elogios ao estilo composicional de Borges ao que tange seu trabalho de metrificacão e a sua responsabilidade com a cultura popular do Espírito Santo.

Segundo a voz poética do folheto, o vampiro lobisomem rondava Jacaraípe antes de sua urbanizaçã, quando no balneário “Vivia-se entre os matos/ E o povo só andava a pé” (BORGES, 2005, p. 02), e o monstro capixaba assustava os transeuntes por trás do cemitério e era o comentário na “boca do povo”, porque ele

⁸⁸ Arquivo do próprio autor (2022).

bebia sangue das pessoas. E ainda de acordo com o eu lírico, não era uma história que circulava só em Serra, mas “A história se espalhava/ Até a Grande Vitória”. Alguns lugares do supracitado município são expostos no cordel, como Esplanada e Nova Almeida, além de algumas variações linguísticas capixabas em voga naquele período: visagem, que significa assombração; paragem, o mesmo que parada; clavinote, que é uma arma de fogo, tal como uma espingarda; e cabra para se referir aos sujeitos de sexo masculino. Ainda de acordo com a voz poética, esse monstro era tão temido que em Jacaraípe “Sua gente tão sofrida/ Dormia pelas malocas/ Com a alma constrangida” (BORGES, 2005, p.05).

De acordo com a lenda tecida em cordel, foi Dona Chiquinha do Brejo que chegou a Jacaraípe disposta a derrotar o vampiro lobisomem:

Dizia ela que tinha
O poder da oração
Do Senhor São Cipriano
A quem tinha devoção
Que o rabo do vampiro
Ela traria na mão (BORGES, 2005, p. 05).

Além de Dona Chiquinha do Brejo e do vampiro lobisomem, o Vieira, outras personagens estão presentes no cordel de Clério Borges, como João Pitomba, Zé da Plantação e Zé da do Brega, este último que vendeu fumo grosso para que Dona Chiquinha colocasse em sua espingarda e derrotasse Vieira. Segundo a história contada no folheto, ela derrota o vampiro lobisomem não só com o fumo, mas rapé, coragem e fé. A velha senhora, mesmo amedrontada, derramou o torrado nas narinas do monstro que quando espirrou, o bicho sumiu e apareceu em seu lugar caixão de ouro, por isso, Chiquinha do Brejo some de Jacaraípe levando o ouro e no lugar onde o vampiro lobisomem vivia, pairou “Uma catinga de enxofre/ De alcatrão e de breu” (BORGES, 2005, p. 08).

Ao lermos o cordel de Clério Borges, notamos uma narrativa em que a arquitetônica respeita o estilo de sextilhas, ademais, temos um texto de cunho popular envolvido por comparações, metáforas e um misticismo religioso (de fé católica, ainda vigente no município de Serra, haja vista a fincada do mastro de São Benedito, a qual ocorre, tradicionalmente e há anos no mês de dezembro); percebemos assim, que a imagem do vampiro lobisomem está vinculada à retórica discursiva que não se aparta do contexto regional, religioso, político e cultural da região de Jacaraípe do período de 1900; ou seja, um arquétipo do imaginário regional e uma representação (quase) monumental das práticas socioculturais daquele contexto, em que Jacaraípe ainda era cercada de matas.

Ao pensarmos na literatura produzida no Espírito Santo, a partir de nosso substrato de análise, percebemos que é o imaginário uma fonte extremamente relevante de sentido, representação e discurso ao explorar arquétipos e símbolos de uma dada realidade (DURAND, 2012), os quais reverberam no tempo, aproximando leitores e leitoras a essas narrativas, provocando uma recepção crítica de questionamento/ envolvimento a um determinado contexto cultural antes não acessados por esses sujeitos.

O imaginário no cordel de Clério Borges

Durand (2012) propõe em sua teoria que o imaginário humano segue uma estrutura antropológica universal, refletindo certas constantes simbólicas que são compartilhadas através das culturas. Ele buscou identificar padrões e arquétipos subjacentes que se manifestam em mitos, lendas, rituais e símbolos. Dessa forma, vemos que o imaginário no folheto de Borges demarca um enunciado que vem demarcado regional e historicamente, quando o autor propõe cristalizar uma lenda popular compartilhada oralmente, envolta de uma mística religiosa e oriunda dos movimentos socioculturais daquele contexto de Jacaraípe. E assim ocorre em todos os folhetos de cordel, independentemente, de seu contexto de produção e da recepção de seus leitores:

Trata-se de uma fonte inesgotável, sendo reeditada, reiventada e que insiste em perdurar. São temas míticos, lendários, sobrenatural, aventuras, revoluções, heróis, festas populares ou religiosas, credices populares, entre outros, que escapam tão somente às especulações racionais. Entretanto, não podem ser mensurados apenas pelo valor irreal. Do contrário, cria uma atmosfera real, representativa, repleta de múltiplas e emblemáticas representações que englobam o imaginário no cordel (KARLO-GOMES, 2021, p. 209).

Assim, vemos que os aspectos figurativos presentes em *O vampiro lobisomem de Jacaraípe* situam-se, a partir de uma arquitetura regional e popular, no gênero fantástico, em que vida e morte, a partir de um maniqueísmo de antítese, potencializa uma configuração heróica do imaginário, em que temos uma heroína mulher, Dona Chiquinha do Brejo, que poderia aqui ser entendida, inclusive, como uma falsa heroína, a qual se debruça na fé e ao estar diante de um caixão de ouro dali desaparece. Dessa forma, podemos notar que o imaginário, em uma dada cultura, está distante dos domínios do inexistente e oriundo de vivências tão concretas quanto à vida, pois ela é transfigurativo (e ativo), moldado, geralmente, por tecituras que são históricas (PITTA, 2017).

Vemos que as imagens expostas no folheto de Clério Borges trazem as representações imaginárias do contexto do balneário capixaba de Jacaraípe, a partir das contações de histórias da mãe do autor/ eu lírico, as quais têm como orientação fundamental as sensibilidades, os sentimentos e as emoções de uma cultura regional, conjuntando experiências individuais e coletivas (PITTA, 2017) do povo espírito-santense da região do município de Serra. A personagem principal, o vampiro lobisomem de Jacaraípe, se constitui ainda em meio a uma atmosfera de trevas como, inclusive, uma face do tempo, a noite – sendo ela um símbolo nictomórfico:

No folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terríficas: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. Esta imaginação das trevas nefastas parece ser um dado fundamental, opondo-se à imaginação da luz e do dia. As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo, e entre quase todos os primitivos como entre os indo-europeus ousernitas "conta-se o tempo por noites e não por dias" (DURAND, 2012, p. 91-92).

Nesse sentido, de que é nas horas da noite que os monstros se manifestam, percebemos essa característica em outros cordéis brasileiros, tais como *A terrível história da perna cabeluda: prenúncios da*

besta-fera (1989), do poeta cordelista Guaiapuan Vieira, e *O Casamento do cabeça-de-cuida* (2003), do cordelista Pedro Costa. É na noite que o vampiro lobisomem Vieira que “pisava igualmente um gato/ macio na noite escura” (BORGES, 2005, p. 04) estava pronto para aterrorizar e aprontar as suas peripécias. Percebemos ainda que, o contexto sociológico é que vai moldando os arquétipos e símbolos capixabas, mesmo que de forma sútil, no folheto de Borges, haja vista que o eu lírico do autor faz comparações do balneário de Jacaraípe desde quando o ambiente ainda “Jacaraípe de ontem/Não tinha a mesma beleza/ Como se vê atualmente” (BORGES, 2005, p. 02).

Apesar de pontuarmos, pelos postulados de Durand (2012) e Pitta (2017), que o meio de produção do texto, em nosso substrato o cordel de Clério Borges, tece os símbolos e arquétipos presentes na produção literária, temos que ter a consciência de que a Teoria do Imaginário está para além de um aporte teórico de caráter determinista e que muito menos é uma condição apenas da literatura, enquanto ciência, mas de outras perspectivas científicas também, como a geografia, a economia, as mídias (PITTA, 2017). Os cordéis são emprenhados por um contexto histórico-social (e ideológico) e esses, como o de Borges que tratam das lendas, do universo mítico são fontes inesgotáveis, em que o imaginário é ressignificado a cada leitura – da mesma forma que o causo contado pela mãe do autor/ voz poética é ressignificado, quando concretizado em um folheto de cordel:

Convém, nesse sentido, ressaltar, o imaginário não simplesmente como ficção, como irrealidade. O imaginário é real: uma fonte que alimenta nossa atividade significativa ao mesmo tempo em que dela se apropria. O imaginário ultrapassa as subjetividades e compõe um universo coletivo. Nesse sentido, é o que Michel Maffesoli constitui como estado de espírito de um grupo, de um país, de uma Estado-nação, de uma comunidade (MAFFESOLI, 2001, p. 76). O imaginário individual corresponde ao imaginário coletivo quando apresenta tanto o onírico, o mítico, a fantasia, o viés afetivo, o irreal; mas também o raciocínio e o aceitável (KARLO-GOMES, 2021, p. 209).

Por esse viés, no folheto *O vampiro lobisomem de Jacaraípe*, notamos valores axiológicos que transcendem a contação apenas e que colocam em tela não só as questões oníricas, mas aquilo que permeia o “boca-a-boca” dos sujeitos do município de Serra/ES. É um folheto que vem a contribuir para o perdurar de uma contação popular da comunidade capixaba, a qual colocada em um suporte, o folheto, contribui, assim, para a constituição de uma memória de caráter popular espírito-santense e também onírica desse povo, por trazer uma consciência regional.

Para além do arquétipo monstruoso do vampiro lobisomem, temos também que discurrir análises sobre a heroína desse folheto: Dona Chiquinha do Brejo, que saiu da Tábua Lascada para derrotar uma potência noturna em Jacaraípe. Desde as tradições germânicas até as indo-europeias, os heróis que matam monstros são inumeráveis (DURAND, 2012), aqui também há uma representação coletiva dessa heroína, que, possivelmente, vem aspirando os desejos, anseios e necessidades dos capixabas de Serra nos anos 1900. Em diferentes culturas, pela leitura de Durand (2012), vemos que os heróis compartilham, normalmente, particularidades comuns: a coragem, a determinação e, às vezes, o sacrifício. E em Dona Chiquinha do Brejo

notamos ainda a fé, pois ela tinha “[...] O poder da oração/ Do Senhor São Cipriano/ A quem tinha devoção” (BORGES, 2005, p. 05).

Tratando-se da Teoria do Imaginário de Durand, o herói não é envolvido só por coragem, mas ele pode inspirar e mobilizar outros sujeitos, para o leitor/ leitora de *O vampiro lobisomem de Jacaraípe*, Dona Chiquinha do Brejo pode ser compreendida como um arquétipo de um comportamento, de uma identidade. Depreendemos que o símbolo do herói (no nosso caso, da heroína) está presente em diversos mitos, contos (e cordéis) e trazem em si um modelo universal, dentro de um imaginário coletivo: Durand (2012), analisou heróis presentes em diferentes culturas: gregos, germânicos, de Catalunha, dentre outros. Podemos dizer assim que a figura do herói permeia comunidades tradicionais, antigas e modernas; e que esses padrões de coragem envolvem também a psique humana e constituem um imaginário dos sujeitos sociais, mobilizando assim uma potência coletiva, devido ao seu papel estimulante (PITTA, 2017).

É válido ressaltar que na literatura de cordel o imaginário dedica-se a uma questão fundamental de produção e ressignificação das narrativas populares embasadas nos mitos brasileiros, que podem oferecer modelos de comportamento e identidade nos símbolos dos heróis e dos vilões, sejam nas aventuras/ romances/ ABCs⁸⁹ ou em produções que exploram a vida de pessoas que se transformaram em mártires da história por conta de suas condutas. Ademais, notamos que o cordel é um enunciado literário que mantém vivo o imaginário popular, porque reflete o onírico e os anseios de uma dada comunidade, além disso, funciona como um instrumento de memória, pois preserva/ transmite/ tradicionaliza o que foi vivido em um determinado espaço e tempo.

Clério Borges em *O vampiro lobisomem de Jacaraípe* alia alguns aspectos da cultura da cidade de Serra, por meio de uma narrativa popular, com a arquitetura de um folheto de cordel. O que nos faz perceber a potência das literaturas oriundas do saber do povo, não apenas elemento estético solidificado em um livreto, mas um empenhado linguístico e artístico-literário em que esses arquétipos cristalizados se reverberam e se ressignificam por meio da recepção de seus leitores (CHARTIER, 1990). Clério Borges, ao se aventurar pela literatura de cordel de caráter capixaba, proporciona ao seu leitor vozes sociais que enaltecem o Espírito Santo culturalmente, que muitas vezes em nosso estado não alcançam/ alcançaram lugares de saber formal e como não é um gênero do discurso literário comum no Espírito Santo, é uma obra que tira a literatura de cordel capixaba desse lugar de marginalidade periférica (SILVA, 2023). Por essas questões, vemos a literatura de cordel, independentemente de seu contexto de produção, como um evento dialógico-enunciativo e historicizável.

O universo do cordel brasileiro, e isso inclui também as produções oriundas do Espírito Santo, traz personagens históricos, mitológicos, do dia a dia, simbólicos os quais são envolvidos por memórias coletivas e individuais que constituem arquétipos, que, para Durand (2012) são padrões/ modelos básicos os quais

⁸⁹ Um cordel do tipo ABC se constitui em 24 estrofes, em que cada uma delas começa com as 23 letras do alfabeto antigo (vogais e consoantes, de A a Z) e a 24ª estrofe conclui essa produção.

constituem o inconsciente coletivo de uma comunidade e podem permear mitos, religiões, contos de fada, cordéis – enfim, as manifestações provindas de uma determinada cultura. Tratando-se do cordel de Borges, provavelmente, o vampiro lobisomen Vieira não só influenciou a psique do capixaba do município da Serra, como influencia/ influenciava a forma que os sujeitos dessa cidade e de suas adjacências observavam o seu mundo. Dessa forma, os arquétipos vêm se manifestando por meio de fantasias e se revelam a partir de imagens simbólicas (JUNG apud KARLO-GOMES, 2021).

Apontamentos para discussão

Ao término de nossa exposição, destacamos alguns aspectos acerca da Teoria do Imaginário no cordel produzido por Clério Borges: é um enunciado literário envolvido por um contexto de produção sociocultural e onírica que evoca arquétipos e símbolos da mítica capixaba, especificamente, do balneário de Jacaraípe, em Serra, no Espírito Santo. E mesmo a literatura de cordel tendo uma potência imensurável no Norte e Nordeste do Brasil, ao nos debruçamos no cordel de Borges, vemos uma narrativa em versos produzida em sextilhas e com elementos estéticos (comparações, metáforas, antíteses, misticismo religioso), o que ratifica que há literatura de cordel em todas as regiões do país.

O vampiro lobisomen de Jacaraípe é um cordel que se atualizou no tempo, no que tange a arte da capa, tendo sua primeira edição em 1989 e a última, em 2021 – se adequando à recepção de seus possíveis leitores após os anos 2000. Clério Borges, inclusive, não só com esse folheto, mas também com sua produção de trovas, demonstra ter afeto e responsabilidade pela cultura popular do Espírito Santo. É uma lírica que refrata modelos simbólicos de uma lenda capixaba: constantes que têm se perdurado no tempo e em nossa cultura, nessa transposição de uma lenda de experiência oral para um texto escrito.

Percebemos, em nosso estudo, que o imaginário no cordel de Borges se dá em uma constante nictomórfica, ou seja, que se refere aos seres da noite e, em nosso substrato, o vampiro lobisomen Vieira, que na noite rondava em toda a Jacaraípe. Também, não podemos deixar de citar a relevante presença da heroína da história, Dona Chiquinha do Brejo, ela que por conta de sua coragem e fé, derramou torrado nas narinas do monstro e “O bicho se escafedeu (BORGES, 2005, p. 08)” – vemos que os heróis e heroínas perpassam o imaginário de diversas sociedades e culturas, das canônicas às populares. O folheto posto em tela tem uma função muito importante na imaginação simbólica espírito-santense – que PITTA (2017), ancorada em seus estudos em Durand, categoriza como reequilíbrio social: “trata-se do equilíbrio sócio-histórico de uma sociedade” (PITTA, 2017, p. 38).

Diferentemente de uma seção de considerações finais, nos propomos aqui à inconclusão e a abertura de significados outros acerca do cordel capixaba *O vampiro lobisomen de Jacaraípe*, enfim, apontamentos para discussões, possibilidades de diálogo e/ ou refutação. Como expomos, anteriormente, o cordel produzido no Espírito Santo, ainda não possui um espaço consistente em diferentes espaços de saber, como

em escolas da educação básica ou na crítica literária no contexto acadêmico. Analisar o cordel de Borges é uma ampliação de outros estudos envolvendo o cordel capixaba e suas implicações no nosso imaginário, em nossa cultura. Estudar o cordel capixaba, privilegia o Espírito Santo nesse vasto contexto de pesquisa da literatura popular e, conseqüentemente, da literatura de cordel.

Referências

BORGES, Clério José. **O vampiro lobisomem de Jacaraípe** [Folheto de cordel]. 2. ed. Serra: Clube dos Trovadores Capixabas, [2005]. 8p.

BORGES, Clério José. **Acadêmico Clério José Borges ajudando a fundar academia de Letras e Artes**. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/7309548> >. Acesso em: 26 dez. 2023.

CHARTIER, Roger. *Textos e edições: a literatura de cordel*. In: CHARTIER, Roger. **A História Cultural – entre práticas e representações**, Lisboa: DIFEL, 1990.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. Trad. Helder Godinho. 4ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

KARLO-GOMES, Geam. *O imaginário no cordel “Antônio Conselheiro: o profeta do Sertão”*. In: ARAÚJO, Peterson Martins; BRANDÃO, Maria Aparecida Ventura; SANTOS, Simão Pedro dos.; SILVA, Josivaldo Custódio da (Orgs.). **Tessituras do cordel brasileiro: múltiplos olhares**. João Pessoa: Ideia, 2021 – p. 207-220.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. 2ª Ed. Curitiba: CRV, 2017.

SANTOS, Gilvan de Melo. *O imaginário do cangaço em Cordel*. In: ARAÚJO, Peterson Martins; BRANDÃO, Maria Aparecida Ventura; SANTOS, Simão Pedro dos.; SILVA, Josivaldo Custódio da (Orgs.). **Tessituras do cordel brasileiro: múltiplos olhares**. João Pessoa: Ideia, 2021 – p. 221-236.

SILVA, R. S. D. Cordel com tempero capixaba. **Jangada: Crítica | Literatura | Artes**, ano 10, nº 20, 2023. p. 173 –193. Disponível em: < <https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/463> >. Acesso em: 26 dez. 2023.



BORSATO, Fabiane Renata. Marcas e procedimentos da poesia popular na obra de João Cabral de Melo Neto. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 168-184. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.168184>

MARCAS E PROCEDIMENTOS DA POESIA POPULAR NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MARKS AND PROCEDURES OF POPULAR POETRY IN THE WORK OF JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Fabiane Renata Borsato⁹⁰

Resumo: João Cabral de Melo Neto construiu um projeto de poesia que não desvincula o exercício do poema das formas de expressão da realidade social e dos modos de vida da sua comunidade. O poeta evitou falar de si e de sua individualidade para dar lugar a histórias populares de personagens locais e às necessidades da comunidade com que se identificou. É objetivo deste trabalho compreender a identificação que Cabral apresenta com a poesia popular por meio da análise de traços, formas e procedimentos dessa poesia, presentes em sua obra. Foram realizadas descrições, comentários e análises de alguns aspectos de poemas de João Cabral em que é percebida a retomada de procedimentos da poesia popular, tais como estrutura estrófica, métrica e rímica; presença de sinalefa; natureza narrativa e dramática dos versos. Para fundamentar este estudo, foram consultadas obras de críticos da poesia de Cabral, como João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Ángel Crespo, Antonio Carlos Secchin e estudos sobre poesia popular de Segismundo Spina e João Miguel Manzóllilo Sautchuk.

Palavras-chave: Poesia popular; João Cabral de Melo Neto; antilirismo; poesia de cordel; cantoria de repente.

Abstract: João Cabral de Melo Neto built a poetry project that does not separate the exercise of the poem from the forms of expression of social reality and the ways of life of his community. The poet avoided talking about himself and his individuality to give way to popular stories of local characters and the needs of the community with which he identified. The objective of this work is to understand the identification that Cabral presents with popular poetry through the analysis of traits, forms and procedures of this poetry present in his work. Descriptions, comments and analyzes of some aspects of João Cabral's poems were made, in which the resumption of popular poetry procedures is perceived, such as strophic, metric and rhymic structure; presence of synalepha; narrative and dramatic nature of the

⁹⁰ Docente do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas e do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, Campus de Araraquara. Pesquisadora colaboradora do ILCML – Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. O presente trabalho foi realizado com o apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil, sendo parte do projeto de pesquisa *As construções rítmicas nos diferentes modos de leitura de poemas*, selecionado pela Chamada CNPq/MCTI Nº 10/2023, conforme processo: 402406/2023-0.

verses. To support this study, works by critics of Cabral's poetry were consulted, such as João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Ángel Crespo, Antonio Carlos Secchin and studies on popular poetry by Segismundo Spina and João Miguel Manzóllilo Sautchuk.

Keywords: Popular poetry; João Cabral de Melo Neto; antilyricism; cordel poetry; *repente* singing.

O poeta João Cabral de Melo Neto defendeu um projeto poético e ético dentro e fora de suas obras. Além de produzir poemas de teor manifestamente engajado na denúncia das injustiças sociais e dos conflitos políticos do nordeste brasileiro e da Espanha franquista, incentivou outros artistas à participação neste projeto. Em 1947, quando foi removido para o Consulado Geral de Barcelona, adquiriu uma máquina tipográfica para imprimir obras de jovens poetas catalães e de escritores brasileiros, estimulando a produção e a divulgação dessas obras. A pesquisadora Bordons relata que, na função de cônsul, Cabral facilitou o acesso desses artistas catalães às ideias marxistas: “Según Puig (1980, p. 15), durante los años 1949 y 1950 el grupo Dau al Set se politizó gracias a Cabral, el cual les dejó leer números de la revista del partido comunista francés *La pensée* y otros textos comunistas.” (BORDONS, 2022, p. 36). Pode-se afirmar, inclusive, que Cabral foi responsável pela mudança estética e ética por que passou o então jovem poeta catalão Joan Brossa, ao alertá-lo sobre a necessidade de criação de uma poesia que se aproximasse da realidade humana. Após o contato com Cabral, Brossa abandonou:

(...) las imágenes hipnagógicas y el surrealismo para irse acercando a los hombres en els *Romancets del Dragolí* y llegar a *Dau al set*. Y en este camino y por la misma manera de ser de Brossa, según Cabral, se veía ya que llegaría el momento que esta retórica explotaría y eliminaría todo lo que tenía de superficial para ir hacia una auténtica comunicación con los demás. (BORDONS, 2022, p. 39)

Algumas dessas concepções artísticas de Cabral foram registradas no ensaio “Poesia e composição”, de 1952. Nele, há menção a momentos literários em que a criação poética esteve subordinada à comunicação com o leitor e a falar de temas comuns aos homens:

Nessas épocas, a espontaneidade ganha novo sentido. Não é mais uma facilidade extraordinária de indivíduo eleito. É o sinal de uma enorme identificação com a realidade. [...] o que se valoriza é o coletivo que se revela através daquela voz individual. Como na poesia popular, funde-se o que é de um autor e o que ele encontrou em alguma parte. A criação inegavelmente é individual e dificilmente poderia ser coletiva. Mas é individual como Lope de Vega escrevendo seu teatro e seu "romancero", de aldeia em aldeia de Espanha, em viagem com seus comediantes e profundamente identificado com seu público. [...] no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânimes que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige. (MELO NETO, 1999, p. 736-737)

Da leitura completa deste ensaio proferido na Biblioteca de São Paulo, percebe-se o empenho do poeta na criação de um projeto de poesia que possua ancoragem na realidade social e adesão à poesia em que o poeta não aparece na obra, evitando falar de si e de sua individualidade para dar lugar a mitos, lendas, à linguagem e às necessidades da comunidade com que se identifica. Assim como no ensaio “Poesia e

composição”, a obra *Na madrugada das formas poéticas*, lançada em 1982, por Segismundo Spina, afirma o caráter empenhado da poesia popular como expressão dos sentimentos da coletividade (SPINA, 2002, p. 15-16), sendo esse um importante elemento de diferenciação da poesia da modernidade, caracterizada por um sujeito lírico que fala de si e de sua interioridade. Spina afirma que a poesia popular é antilírica “no sentido de que, conheçamos ou não a pessoa do poeta, exprime os sentimentos da coletividade, e não a individualidade do poeta.” (SPINA, 2002, p. 15-16). Com sua riqueza expressiva, a poesia chamada popular, primitiva, natural, oral, ingênua promove a comunhão da coletividade, sendo isso uma questão importante para o poeta João Cabral que valoriza o “coletivo que se revela através daquela voz individual.” (MELO NETO, 1999, p. 736), situando a sua poesia nesse universo de uma tradição que não desvincula o exercício do poema das formas de expressão da realidade social e dos modos de vida da sua comunidade.

É objetivo deste trabalho compreender a identificação que Cabral apresenta com a poesia popular por meio da análise de traços, formas e processos dessa poesia presentes em sua obra. Serão realizadas descrições, comentários e análises de alguns aspectos de poemas de João Cabral em que há a retomada de procedimentos da poesia popular, tais como estrutura estrófica, métrica e rímica; presença de sinalefa; natureza narrativa e dramática dos versos.

Antilirismo e imitação

A primeira marca que aproxima a poética de Cabral da poesia dos povos primevos é seu antilirismo, descrito por Nunes (1971) como “atitude criadora, centrada na retração ascética do Eu lírico” (p. 138). No poema “Alguns toureiros”, o antilirismo de Cabral adquire equivalência com a forma de tourear de Manolete, de quem o eu poético admira a capacidade de trabalhar com método e cálculo, evitando transparecer em seu gestual qualquer tipo de emoção. Manolete é “o que à tragédia deu número,/ à vertigem, geometria,/ decimais à emoção/ e ao susto, peso e medida,” (MELO NETO, 2020, p. 158). Ao apresentar o apuro artístico do toureiro, Cabral revela suas escolhas estéticas e seu antilirismo, rechaçando a poesia do Romantismo pelo aspecto confessional dos poemas, e criticando a poesia moderna que, como expõe Combe, oferece ênfase ao sujeito lírico e:

procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. [...] É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjetiva” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, [...] A Estética de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjetividade” lírica. (COMBE, 2009-2010, p. 114).

A poesia lírica como expressão dos sentimentos pessoais e da interioridade do poeta é evitada por Cabral. Quando Combe menciona que a “subjetividade lírica, por natureza introvertida, é essencialmente narcisista.” (2009-2010, p. 115) compreendemos o motivo da adesão de Cabral à poesia épica e dramática que, em lugar de falar de si, volta-se para o outro e para as coisas do mundo. Para não “poetizar seu poema”,

Cabral adota alguns fundamentos da poesia popular, como os metros curtos de seis a oito sílabas do cordel, da cantoria de repente e do romanceiro espanhol; a quadra praticada pelos trovadores; o antilirismo épico. Segundo Benedito Nunes, essas formas foram:

Segregadas, depois do romantismo, e inutilizadas quase na lírica moderna, a quando da estratificação da arte rural na sociedade urbana da era industrial, essas formas de verso e de estrofe, afeiçoadas, pelo lado de sua subsistência anônima, de índole folclórica, à sensibilidade mediana, adquiriram uma certa impessoalidade, que pode transmitir-se à dicção que as utilize. (1971, p. 154)

Nessa busca pela impessoalidade do sujeito poético, Cabral foi favorecido pelo contexto passado, especialmente aquele compreendido entre meados do século XIX e princípio do XX, marcado pelo interesse de escritores e pesquisadores por literatura de expressão popular. Tal interesse possibilitou o lançamento de antologias de contos e poemas populares, expedições para conhecimento e divulgação das várias artes e da cultura popular⁹¹. Na década de 1940, o poeta João Cabral encontra o caminho aberto pelas experimentações e estudos prévios, realizados pelos primeiros modernistas.

Ángel Crespo afirma, em um trabalho produzido em 1962, publicado na Revista de Cultura Brasileña, que o projeto modernista brasileiro previa a incorporação da linguagem popular à literatura “cultura”, bem como a edição pelo e para o povo de sua literatura. Foi um momento propício à publicação de boa parte do romanceiro popular brasileiro e conseqüente crescimento da produção da literatura de cordel e de uma escola de xilógrafos que, para Crespo (1962), pode ser considerada “una de las manifestaciones artísticas populares más puras e importantes del Brasil contemporáneo.” (p. 124). Pode-se pensar que como conseqüência deste *status quo* da década de 1950, o poeta João Cabral voltou-se para a cultura popular do romanceiro espanhol, do folheto de cordel, do povo cigano e das touradas, sem deixar de tratar da arte de outros escritores e pintores, presentes desde os primeiros livros.

Há, no projeto poético de João Cabral, o desejo de comunicação e de participação do leitor e a adoção da necessária reflexão sobre a constituição da poesia popular e de suas relações com a chamada poesia “cultura”. Para isso, o poeta adota “a imitação da forma”, questão analisada e problematizada por João Alexandre Barbosa na obra que recebe título homônimo ao do procedimento. Barbosa afirma que:

(...) na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento para a linguagem (...), foi literalmente aprendendo com os objetos uma forma de imitar a realidade. Para dizer tudo: a sua é antes uma imitação da forma do que de conteúdos dados pelo real. (BARBOSA, 1975, p. 153).

A imitação como fundamento da poesia fora mencionada por Aristóteles em sua *Poética*. Ele notou que poemas dos povos primevos buscavam imitar fenômenos naturais, seres vivos, espíritos e emoções que

⁹¹ Em 1885, Sílvio Romero organizou e publicou pela Nova livraria internacional de Lisboa, a obra *Contos populares do Brasil*, uma reunião de contos classificados como de origem europeia, africana e tupi. Na Espanha, Antonio Machado Álvarez publicou uma *Coleção de cantares flamencos* (1881) e outras obras do folclore espanhol. No século XX, Mário de Andrade organizou a sua *Missão de Pesquisas Folclóricas* que gerou milhares de documentos sobre a tradição popular do Norte e do Nordeste do Brasil. Um panorama internacional dessa situação pode ser consultado em MATOS, Cláudia Neiva de. Popular. In: JOBIM, José Luís. **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 307-339.

o mundo “desperta[va] na alma do homem primitivo.” (SPINA, 2002, p. 32). Muitos séculos depois, João Cabral busca retratar a dinâmica sócio-política das comunidades com que teve contato e, para isso, empreende um percurso de aprendizagem das coisas e de uma linguagem capaz de representá-las:

(...) a linguagem da poesia, instrumento “conquistado” por João Cabral pelo exercício de toda a sua obra, é submetida à indagação problematizante de seus termos no espaço do texto, vindo a transformar-se na poesia da linguagem. Quer dizer: o texto poético, sem ausentar-se de um compromisso com a imitação da realidade, dá conta desta na medida em que torna espessa a mediação entre ela e o texto, o espaço textual, pela operação da linguagem. (BARBOSA, 1975, p. 220)

Na próxima seção, descreveremos alguns procedimentos empregados por Cabral e presentes na poesia de tradição popular.

A literatura de cordel

Nos poemas de João Cabral, dois gêneros artísticos de expressão popular foram predominantemente tematizados: a literatura de cordel e a arte flamenca. Focaremos no poema de cordel por fazer parte da cultura nordestina brasileira e, conseqüentemente, da formação inicial do poeta pernambucano.

Os folhetos de cordel aparecem no conhecido poema “Descoberta da literatura”, de *A escola das facas* (1980). Nele, o eu-poético menciona um episódio da infância relacionado à leitura dos folhetos para os cassacos do engenho familiar. Para além do tema, interessa descrever a estrutura sintática similar à empregada em poemas de cordel. “Descoberta da literatura” é um poema de uma só estrofe, mas elas está subdividida em duas quadras, seguidas de uma quadra e meia, uma outra quadra, mais duas quadras e meia, uma última quadra e o arremate de uma décima que pode ser subdividida sintaticamente em dístico e oitava, totalizando quarenta e quatro versos em que quadras, oitavas e décimas, estruturas estróficas comumente presentes na literatura de cordel, são retomadas e demarcadas pela presença da pontuação final. Todos os versos apresentam a métrica da redondilha maior e predomínio da rima consoante. Há um processo de emulação da forma empregada nos poemas de cordel e o desafio da rima em –ante(s) encontra-se nos versos pares do poema:

E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que o lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante, (MELO NETO, 2020, p. 529)

Embora em número bastante reduzido, Cabral também adota no poema a rima anômala, aproximando toantemente os termos *romance*, *lances*, *grande* e *caçanje*. Isso promovem uma mudança do

padrão consoante da rima –ante(s), ruptura não prevista na poesia de cordel, cuja regra rímica está fixada na coincidência completa de todos os sons. Por outro lado, a rima anômala foi empregada no período medieval, quando a rima consoante apresentou “critérios más amplios que los que se impondrán a partir del siglo XVI.” (Domínguez Caparrós, 1999, p. 309). Vê-se que neste poema Cabral dialoga com a literatura de cordel, ao retomar estruturas estrófica e rímica praticadas pelos cordelistas, e também liberta a sua rima da monotonia consonante e remonta à época medieval, quando a poesia não estava sob as exigências da rima perfeita.

Em outro poema da mesma obra, “Tio e sobrinho” (MELO NETO, 2020, p. 517-519), há menção aos gêneros cordel e romanceiro espanhol como leituras de formação do sobrinho-menino. Todos os versos das seis seções do poema possuem sete sílabas métricas e sinalefas inusitadas para a manutenção da regularidade métrica. Vejamos a presença das sinalefas na primeira seção do poema:

Versos ⁹²	1	2	3	4	5	6	7	8
1	On	<u>de a</u>	Ma	ta	bem	pen	<u>tea</u>	da
2	do	tró	Pi	<u>co a</u>	çu	ca	rei	re,
3	o	tio-	A	fim,	mais	a	fim	
4	<u>que ou</u>	tros	De	san	<u>gue e</u>	de	tex	te,
5	da	<u>va ao</u>	So	bri	nho	me	ni	ne
6	a	ten	Ção	<u>que a um</u>	ho	mem	ve	he:
7	con	ta	Va	<u>lhe o</u>	Ca	ri	ri,	
8	a	Bar	Ba	<u>lha, o</u>	Ju	a	zei	re
9	a	guer	Ra	des	te	<u>com o</u>	Cra	te,
10	mu	ni	Ci	pal,	be	<u>co a</u>	be	ce,
11	o	seu	<u>Cea</u>	rá,	seu	Re	ci	fe,
12	<u>de on</u>	de	Não	e	<u>ra, aon</u>	de	ve	ie-

Destacam-se as sinalefas dos versos 6, 9 e 12. A primeira pode ser classificada como obstrucionista e violenta porque situada em posição imediatamente anterior a uma sílaba tônica, além de ser composta por um grupo de três sílabas, assim como ocorre na sinalefa do verso 12, sendo considerados versos imperfeitos (Domínguez Caparrós, 1999, p. 400). No verso 9 há a contração da preposição e do artigo. O emprego da sinalefa, ainda segundo Domínguez Caparrós (1999, p. 399), debilita a fronteira acústica dos termos, valoriza a unidade melódica do verso e concentra seu conteúdo conceitual. Mais uma vez, João Cabral assume a

⁹² 1. Onde a Mata bem penteada/ do trópico açucareiro,/ o tio-afim, mais afim/ que outros de sangue e de texto,/ dava ao sobrinho menino/ atenção que a um homem velho:/ contava-lhe o Cariri,/ a Barbalha, o Juazeiro,/ a guerra deste com o Crato,/ municipal, beco a beco,/ o seu Ceará, seu Recife,/ de onde não era, aonde veio. (MELO NETO, 2020, p. 517)

regularidade métrica dos poemas populares, mas a subverte prosodicamente, concentrando a atenção do leitor nas sinalefas que favorecem a indecisão rítmica e desafiam o leitor à escolha da forma impressa ou falada do poema, num embate entre a gramática da língua e as demandas prosódicas.

E Cabral não restringe as marcas da literatura de cordel e do *romance* espanhol aos poemas comentados. No livro *Crime na calle Relator*, de 1987, há uma série de poemas sobre histórias privadas de cunho anedótico que se aproximam dos temas de causos narrados nos folhetos, com sujeitos líricos que alcançam certo controle do mirabolante por meio de recursos como a narração em terceira pessoa, a instauração de premissas e teses, e o emprego da ironia.

O jocoso poema “As infundiosas” - narrado por um amigo de três *cantaoras* de flamenco, cujas mães eram irmãs e se reuniam para exaltar as qualidades das filhas e de seus maridos, acrescentando mentiras aos fatos, com o intuito de vangloriar-se -, registra o gosto popular pela invenção e fabricação de histórias imaginadas e desejadas.

O poema homônimo “Crime na calle Relator” instaura a voz de uma menina de dezesseis anos, enunciativa em primeira pessoa, que quer provar a sua inocência por meio de um relato argumentativo sobre o episódio da morte da avó, havendo ancoragem espacial num bairro da cidade de Sevilha e no suposto crime praticado pela neta de dezesseis anos.

Também retrato da cultura cigana espanhola é o poema “Numa Sexta-Feira Santa”, em que Pepa, de modo subversivo, louva por *siguiriyas* ao Cristo cigano, o que quase lhe rende uma detenção não fosse a presença de um extraterritorial (muito próximo de um alter ego do diplomata João Cabral) que consegue a liberação de Pepa e imprime um final feliz à narrativa, com direito a assistir a uma apresentação privada de flamenco.

O leitor da obra *Crime na calle Relator* perceberá que Cabral frequenta alguns temas da literatura de cordel com suas “historias de amor, dramas folletinescos, anécdotas de palurdos que visitan la gran ciudad, sátiras políticas y sociales, crímenes, robos y raptos, desafíos, peleas (Peleja do cego Aderaldo con Zé Pretinho do Tucum) y valentones.” (Crespo, 1962, p. 128-129). São narrativas privadas e públicas, relatadas sob a égide do humor e da ironia, que compõem o imaginário das obras cabralinas e expressam um conjunto de crenças e formas de vida do povo. O traço circunstancial da poesia dos povos primevos aparece, por exemplo, no poema “Funeral na Inglaterra”, em que o cônsul desavisado pisa o canteiro em que estão as cinzas do morto. O desenrolar do cerimonial recebe uma boa dose de prosaico e de insignificância pela relação impessoal que o sujeito poético possui com o morto. Cabral dá o tom do acontecimento diário aos seus poemas narrativos, num gesto de preservação da memória do lido e do vivido.

O cerceamento do objeto para dar a ver as potencialidades da linguagem poética

Além da imitação da forma e da narratividade, João Cabral adota o procedimento de discussão de imagens e temas, identificado por Benedito Nunes, Ángel Crespo, Costa Lima e outros críticos da poesia do

autor. Ángel Crespo, na Introdução ao livro *A la medida de la mano*, de 1994, afirma que na obra *O cão sem plumas*, Cabral desenvolve um pensamento:

(...) calculadamente progresivo, pues las imágenes, que en un principio parecen acumularse para expresar una única impresión subjetiva, van siendo dejadas y tomadas de nuevo a lo largo de la composición, enlazándose las unas con las otras e iluminando los diferentes aspectos del tema. (CRESPO, 1994, p. 16-17)

Recurso similar é empregado por repentistas quando desafiados a criar versos sobre um mesmo mote e mobilizar uma sequência de imagens de campos semânticos diversos que, às vezes, serão retomados por um dos cantadores.

Para compreensão da questão, comentaremos a apresentação da dupla de cantadores Edmilson Ferreira e Antônio Lisboa no Festival de São Paulo, em 23 de junho de 2022. A dupla foi desafiada a improvisar sobre o mote *É muito inconveniente*. Ambos os cantadores assumiram o tom humorístico, respeitaram a regra de emprego da sextilha por se tratar do baião de início da apresentação e, de modo geral, mobilizaram uma moral conhecida e denunciaram o seu descumprimento, abordando vícios e excessos humanos em dezoito estrofes, das quais transcrevemos⁹³ as seis primeiras sextilhas:

AL⁹⁴
É muito inconveniente
negar a nota fiscal
fazer um culto evangélico
no sábado de Carnaval
e assim tocar a buzina
na porta de um hospital

EF
Cagar lá no funeral
Beber excessivamente
arrotar depois que come
soltar pum onde tem gente
pode ser fisiológico
mas não é conveniente

AL
se passar por inocente
do pecado se esquivando
fazer autopromoção
pedir silêncio gritando
e julgar festival com palmas
com dois palhaços cantando

EF
entrar em casa xingando
trabalhar sem ferramenta

⁹³ Trata-se de uma transcrição aproximada que não preserva as alterações fonéticas próprias do regime oral da apresentação do cantador.

⁹⁴ A sigla AL refere-se a estrofes improvisadas por Antônio Lisboa e EF por Edmilson Ferreira.

Dirigir a cento e vinte
 Onde o limite é sessenta
 Ir à praia de nudismo
 Com esposa ciumenta

AL
 Sorrir mascando pimenta
 Pra mostrar que tem decência
 perguntar qual a idade
 julgar sem ter consciência
 sentar no colo do bispo
 é muita inconveniência

EF
 Não pensa na consequência
 Quem cospe em piso encerado
 conversa alto na missa
 Baixo demais no mercado
 Vende pirata dos outros
 compra supérfluo fiado
 (FERREIRA e LISBOA, 2022)

Encontram-se nos versos de Lisboa termos como *Culto evangélico*, *Sábado de Carnaval* (estrofe 1); *pecado* (estrofe 3); *bispo* (estrofe 5); *pronunciar palavrão* (estrofe 7); *cultuar Papai Noel* (estrofe 9); *pagar promessa* (estrofe 11); etc. O fio temático predominante em suas estrofes/motes é o religioso. Edmilson Ferreira interliga suas estrofes com dois temas: escatológico (cagar, arrotar, soltar pum, cuspir, tirar catota, remela, tirar cera de ouvido) e sexual (nudismo, motel, intimidade com mulher comprometida). No enlace de imagens, a dupla dá mostras de seu repertório lexical e cultural, e de seu domínio técnico das regras de versificação, promovendo desdobramentos sintáticos do mote, ora sob a estrutura do dístico, ora do monóstico.

A primeira estrofe, proferida por Lisboa, apresenta a organização sintático-semântica do dístico, acentuação nas sílabas 2, 4 e 7 e contração da proparoxítora “sábado”:

*É muito inconveniente negar a nota fiscal,
 fazer um culto evangélico no sábado de Carnaval.
 E assim tocar a buzina na porta de um hospital.⁹⁵*

versos	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas
1	É	Mui	to in	con	ve	ni	en	2-4-7
2	ne	Gar	A	no	ta	fis	cal	2-4-7
3	fa	Zer	Um	cul	to e	van	gé	2-4-7

⁹⁵ Os versos da sextilha foram reorganizados de acordo com a sintaxe estabelecida pelos poetas. Foram consideradas a completude sintática, as relações de coordenação e subordinação e a pontuação dos versos.

4	no	Sá	Bdo	de	car	na	val	2-4-7
5	e as	Sim	To	car	a	bu	zi	2-4-7
6	na	Por	Ta	de um	hos	pi	tal	2-4-7

Edmilson Ferreira conjuga monósticos e dísticos, adotando orações coordenadas assindéticas, com predomínio acentual nas sílabas 3 e 7:

*Cagar lá no funeral,
 beber excessivamente.
 Arrostar depois que come,
 soltar pum onde tem gente.
 Pode ser fisiológico, mas não é conveniente.*

versos	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas
1	ca	gar	Lá	no	fu	Ne	ral	3-7
2	be	ber	Ex	ces	si	Va	men	2-5-7
3	ar	ro	Tar	de	pois	que	co	3-7
4	sol	tar	Pum	on	de	tem	gen	3-7
5	po	de	Ser	fi	si	O	ló	3-7
6	mas	não	É	con	ve	Ni	en	3-7

Uma análise detida do baião criado pelos dois cantadores confirmará que os repentistas adotam, com certa frequência, o dístico e nele conseguem apresentar uma imagem ou cena para, no dístico seguinte, abrir um novo campo semântico que com os demais se interliga devido à decisão de condução do mote adotada por cada cantador, podendo girar em torno do cumprimento ou descumprimento de regras e convenções sociais; das astúcias e loquacidade dos artistas; da autodepreciação ou do autoelogio; dos problemas sociais; de questões morais, políticas e religiosas; etc. O tratamento dado aos temas promoverá a identificação ou o rechaço do público que compartilha ou não da moral apresentada pela dupla de poetas cantadores. A preocupação com a plateia é fundamento da cantoria do repente: “O desfecho, ou a queda, é o clímax da estrofe, é o momento em que o repentista costuma surpreender os ouvintes.” (SAUTCHUK, 2009, p. 61).

João Cabral, por sua vez, situa o tema no centro de suas preocupações estéticas, e não o revela imediatamente, mas constrói um clima de tensão, numa sintaxe aberta, cujos períodos podem ser concluídos em dezenas de versos, muitas vezes interpolados e marcados por hipérbatos, para que o leitor participe do processo gradativo de iluminação temática. Ao cerceá-lo e abordá-lo de diferentes planos e ângulos, o poeta

alcança-lhe a essência, o seu núcleo. E Crespo corrobora tal prática ao afirmar que Cabral dialoga com o romance tradicional castelhano e alcança um estilo pessoal de apresentação da realidade ao valorizar:

(...) cada uno de los aspectos que descubre y aísla en ella, con lo que llega a insinuar una sintaxis poética que se asemeja, de un lado, al montaje cinematográfico – capaz de producir cierta obsesión mediante la sucesión de varios planos de un mismo objeto – y de otro a las artes pictóricas, que basan su eficacia en la relación de los diversos términos del cuadro. (CRESPO, 1994, p. 18-19)

A sucessão de plano e abordagens do mesmo tema é procedimento comum tanto na poesia de Cabral, quanto nos baiões improvisados dos repentistas. E para além do procedimento de discussão de temas e imagens, Costa Lima anuncia a proximidade métrica e rímica da poesia de Cabral e da poesia popular. Na primeira estrofe do poema *O rio*, Costa Lima identifica certa regularidade métrica no predomínio de hexassílabos e na presença de rimas entre versos pares, mas depois, o poema assume outras medidas de verso e rimas toantes, marcas do romance narrativo espanhol:

Até à quinta estrofe, ainda seguimos aquela regularidade das rimas dos versos pares. Mesmo essa depois some. Como no caso espanhol citado, o autor não sujeita a narrativa a um molde fixo. Daí a impressão de pobreza e monotonia que os versos podem comunicar a leitor preso a certas convenções poéticas. (COSTA LIMA, 1995, p. 260)

A viagem do rio Capibaribe rumo ao mar do Recife é também uma viagem de formação e compreensão da diversidade de fatores que alimentam a estrutura político-social da região nordestina e das potencialidades da poesia para expressá-la. Para isso, Cabral não adota um padrão formal fixo, mas prefere empregar os vários metros do romance espanhol, praticar rimas toantes e consoantes e oferecer a cadência da prosa ao discurso do rio. Assim como Ángel Crespo, Costa Lima reconhece, no processo de criação de Cabral, uma reiteração constante de uma mesma premissa, para dela extrair outros “nexos que tivessem escapado atrás ou que só pudessem ser descobertos depois da *lavagem* passada, até que à brancura da página estade o que não pode mais ser lavado.” (COSTA LIMA, 1995, p. 264). E o crítico identifica neste procedimento o emprego de termos dissonantes, dessemelhantes quanto ao nível de concreção e ao campo semântico, fato que exigiria um trabalho formal progressivo que chegaria a um distanciamento tão grande do ponto de partida que obrigaria ao regresso: “Combinação essa de diretrizes antagônicas – para adiante e para trás – que possibilitará ao poema, mais do que acossar uma afirmação, atingir o núcleo de certa realidade.” (COSTA LIMA, 1995, p. 264). Exemplo disso é o poema “Paisagem pelo telefone”, da obra *Quaderna* (1956-1959). Nele, o sujeito poético descreve a luz irradiada pela voz que fala ao telefone, abordando primeiramente a sala em que a voz está situada e projetando os versos pela janela afora, rumo às imagens praianas (velas, jangadas, muros caiados). Em dado momento, a progressão das imagens exige a regressão mencionada por Costa Lima, a fim de que reafirmar a representação da luminosidade da voz: “sim, como o sol sobre a cal/ seis estrofes mais acima,/ a água clara não te acende:/ libera a luz que já tinhas.”

(MELO NETO, 2020, p. 230). A memória da sexta estrofe é evocada a paisagem ao telefone faz-se mais intensa e iluminada por este processo de progressão e regressão na apresentação da imagem.

Este procedimento também ocorre no estiramento e na contração métrica dos versos cabralinos. Na fala do Severino-retirante de *Morte e vida Severina*, Cabral adota a cadência da prosa e a associa a uma métrica regular da redondilha maior empregada na poesia de tradição popular nordestina. Mas a poesia de Cabral possui a sua singularidade e, se emprega o metro regular, também o subverte ao promover expansões e retrações métricas, fazendo seus versos variarem de cinco a oito sílabas. Conforme bem notou Costa Lima na análise dos cantos das rezadeiras de *Morte e vida Severina*, Cabral dispõe-se a realizar uma paródia que atinge o nível semântico do canto das rezadeiras e o nível rímico do poema:

A excelência ensina ao defunto o truque de como enganar os demônios. Mas por tal ensino as rezadeiras enganam morto e a si mesmas, pois “esquecem” que o morto não tem mesmo por que enganar a quem seja. Pois não é cordão, cera e vela o que ele leva, pois leva apenas uma soma de não. (...) A paródia estabelece uma dissonância quer dentro da história, na profanação à bela fórmula das cantadeiras, quer dentro da encenação, pela possibilidade oferecida ao público de não se empolgar com os belos versos da reza. Ainda ao nível da linguagem, é-nos dado ver como essa dissonância funciona. Enquanto os dois versos finais da reza seguem rima formada por palavras da mesma categoria gramatical – Conceição, privação – a rima da paródia é do tipo que Jakobson chama de não-gramatical, ou seja, formada por palavras de categorias diversas – advérbio e substantivo, adjetivo, verbo. (COSTA LIMA, 1995, p. 269).

Por um lado, o poeta adere ao ritmo e à estrutura das canções de carpideiras que orientam o morto em sua passagem para o outro plano, “cujos segmentos rítmicos devem repetir-se como se repetem os soluços durante todo o tempo da lamentação.” (SPINA, 2002, p. 46). No caso das excelências, há o predomínio de versos de dois acentos e células métricas quaternárias nos cinco primeiros versos, fazendo equilibrar células binárias e ternárias nos três versos seguintes:

	Versos	Tônicas	Células métricas
1	- Finado Severino,	2,6	2-4
2	quando passares em Jordão	4,8	4-4
3	e os demônios te atalharem	3,7	3-4
4	perguntando o que é que levas...	3,7	3-4
5	- Dize que levas cera,	4,6	4-2
6	capuz e cordão	2,5	2-3
7	mais a Virgem da Conceição.	3,6,8	3-3-2
8	- Finado Severino,	2,6	2-4
9	etc...		

(MELO NETO, 2020, p.176-177)

O verso cinco apresenta uma inversão acentual quando comparado com os anteriores. A célula quaternária assume a abertura do verso justamente no momento em que o coro, por meio do emprego do verbo imperativo, orienta o morto para uma passagem exitosa rumo ao plano dos mortos. Depois dele, os versos adquirem a cadência rítmica da réplica, numa alternância de células binárias e ternárias. Por outro lado, com o emprego do recurso da paródia, Cabral combate qualquer otimismo em relação à “imigração” de Severino-defunto para o outro plano e, conseqüentemente, de Severino-retirante para o Recife.

- Dize que levas somente coisas de não: fome, sede, privação.
- *Finado Severino,*
etc...
- Dize que coisas de não, ocas, leves: como o caixão, que ainda deves.
- *Uma excelência*
dizendo que a hora é hora.
- *Ajunta os carregadores,*
que o corpo quer ir embora. (MELO NETO, 2020, p. 177)

Os versos mantêm o domínio de dois acentos tônicos e a primeira voz está ritmicamente marcada pela cadência quaternária nos sete primeiros versos, dando lugar à ambigüidade acentual na enumeração *fome, sede, privação* que pode apresentar três ou quatro acentos:

verso	1	2	3	4	5	6	7	Sílabas acentuadas	Células métricas
3	fo	me,	se	de,	pri	Va	ção	1,3,7	1-2-4
3	fo	me,	se	de,	pri	Va	ção	1,3,5,7	1-2-2-2

A resposta da ladainha, grafada em itálico, dá-se por meio de células binárias e ternárias distribuídas em três acentos, sendo que a célula ternária interpola as binárias, parecendo simular o lamento das carpideiras, uma vez que “o poder religioso da oração consiste justamente na repetição;” (SPINA, 2002, p. 47):

1	2	3	4	5	6	7	8	acentos	Células métricas
U	ma ex	ce	lên	<i>cia</i>				1-4	1,3
di	zen	do	que a	ho	ra é	ho	<i>ra</i>	2-5-7	2,3,2
A	jun	ta os	car	re	ga	do	<i>res</i>	2-5-7	2,3,2
que o	cor	po	quer	ir	em	bo	<i>ra</i>	2-5-7	2,3,2

Convém recordar que o próprio João Cabral reconheceu o potencial estético do diálogo entre arte popular e “cultura” quando, em 1966, afirmou que “nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a essa mistura de popular e erudito, que vem das fontes.” (MELO NETO, 2020, p. 844). Essas “fontes” foram assumidas mais explicitamente por Cabral em 1956, quando lançou uma coletânea de suas obras e a intitulou *Duas águas*, classificando sua poesia em poemas para leitura em voz alta e de maior comunicabilidade, quando “o receptor seria mais ouvinte do que leitor” (SECCHIN, 2014, p. 416) e poemas “que exigiriam leitura e releitura, na demanda de um contato silencioso com o texto.” (SECCHIN, 2014, p. 416). Entretanto, na leitura do crítico Secchin, não podemos ler a água da comunicabilidade como um momento de concessão ao fácil porque as duas águas apresentam uma contundente clareza, e nenhuma delas propõe charadas ou mensagens escondidas, sendo que ambas apresentam criterioso processo de composição. O poema dramático *Auto do frade* pode bem demonstrar isso, especialmente na fala da gente nas calçadas que observa o frei a caminho da forca e passa a descrevê-lo com traços de leveza, limpeza, clareza, geometria, calma e lucidez, marcas de toda a poesia de Cabral:

-Ei-lo chega, como se nada,
como se não fosse o condenado.
-Ei-lo que vem lavado e leve,
como ia ao Convento do Carmo.
-Quando ia ditar sua geometria.
-Ou fosse à redação do diário.
-Agora vai levado à forca.
-Diziam que ensinava o diabo.
-Na sua boca tudo é claro,
como é claro o dois e dois quatro.
-Ei-lo que vem descendo a escada,
degrau a degrau. Como vem calmo.
-Crê no mundo, e quis consertá-lo.
-E ainda crê, já condenado?
-Sabe que não o consertará.
-Mas que virão para imitá-lo. (MELO NETO, 2020, p. 548)

Ou ainda na última quadra do poema “A porta”, da obra *Pedra do sono*, que apresenta os versos 2 e 3 interpolados pela moldura dos parênteses explicativos: “Houve porém outro alguém/ (deste só a cabeça/ e o número da casa)/ que se esqueceu entre o véu e o assalto.” (MELO NETO, 2020, p. 41).

Vê-se que o léxico empregado pelo poeta é acessível, não há hermetismo nos versos, mas o trabalho com a sintaxe é bastante elaborado e, em alguns poemas, conforme Secchin, o “poeta abre período no primeiro verso e, às vezes, só irá concluí-lo no 32. [...] solicita leitura que se disponha a percorrer, lentamente, as muitas angulações de um olhar deslizante em meandros sintáticos, numa discursividade oposta à ideia de texto como *flash* ou instantâneo.” (SECCHIN, 2014, p. 417). A sintaxe de Cabral está apta a apresentar e discutir o tema e as imagens mobilizadas no poema. A combinação de palavras em versos de sintaxe interpolada, elíptica e desdobrada revela a complexidade daquilo de que fala o poema. Trata-se do que João Alexandre Barbosa chamou de “imitação da forma”. E Cabral tem sempre isso em mente. Ciente de que a

realidade é inapreensível, busca a linguagem que esteja de acordo com a sua complexidade. Ele não menospreza seus temas, por isso a forma da linguagem lhe é tão fundamental e motivo de um constante aprender a frequentá-la. Sua poesia é marcada pelo emprego da métrica inusual com versos octossílabos, eneassílabos e hendecassílabos de acentuação tônica variada; pela dominância da rima toante; pela composição de poemas dramáticos e narrativos, aproximando-se da poesia religiosa em *Morte e vida Severina* e da literatura de cordel em poemas como *O rio* e as pequenas narrativas de *Crime na calle Relator*. E, embora tenha declarado que o verso livre é “uma aquisição fabulosa” (MELO NETO, 2020, p. 845), nunca temeu a regularidade métrica.

No quesito estrófico, a obra de Cabral tem o predomínio das quadras que, segundo o autor, apresentam uma estrutura equilibrada em todos os seus lados e ângulos. Mas Spina oferece-nos uma explicação fundamentada na tradição da poesia popular. Segundo ele, os povos primevos organizavam seus poemas de acordo com a numerologia mágica. O número quatro era considerado o governador do mundo. (2002, p. 103). A “estrofe de quatro versos é uma forma preferida em todos os casos da poesia popular.” (SPINA, 2002, p. 109) e os trovadores também a empregaram, sendo as estrofes de oito versos, inúmeras vezes, o resultado do encontro de duas quadras. Além da oitava, as sextilhas também se aproximam da quadra quando “denominadas “verso e meia” (entendendo-se por “verso” a quadra).” (SPINA, 2002, p. 109). Em termos estróficos, a quadra é mais um elemento de aproximação cabralina da poesia popular.

Quanto ao dístico, ele é apontado como resultado do *enjambement* e da presença do paralelismo na poesia primitiva: “O dístico e a quadra são, portanto, as formas matrizes do raciocínio poético dos trovadores populares.” (SPINA, 2002, p. 110). Cabral emprega dísticos e quadras em seu processo de discussão das imagens e dos temas do poema. O livro *Serial* (1961) é todo estruturado em quadras, algumas delas sintaticamente organizadas em dísticos: “Onde o Goitá vai mais parado/ e onde nunca passa nada;/ onde o Goitá vai tão parado/ que nem mesmo ele rio passa,⁹⁶” (MELO NETO, 2020, p. 321) ou “Comarcas-cheiro, onde o carro/ corre familiarizado:/ onde a brisa e a gasolina/ se confundem na alma limpa.⁹⁷” (MELO NETO, 2020, p. 300). Segundo Sautchuck, a divisão das estrofes em frases, especialmente em dísticos, está presente tanto na literatura de cordel, quanto no repente. “No que diz respeito à técnica do improviso, o pensamento em dísticos facilita a montagem das estrofes, pois, numa sextilha, por exemplo, é mais rápido e seguro articular três ideias, ao invés de seis.” (SAUTCHUCK, 2010, p. 172), sendo encontrada na tradição da poesia de improviso ibero-americana e trovadoresca medieval, conforme expõe Spina:

Nem a poesia popular saiu da poesia de arte, nem esta saiu daquela. Os dois tipos coexistem no tempo e no espaço desde que coexistem as classes sociais. [...] O que se verifica entre uma e outra forma de poesia é um fenômeno de capilaridade, de contínua e mútua osmose de processos técnicos formais, (SPINA, 2002, p. 75)

⁹⁶ Fragmento do poema “Pescadores pernambucos”, da obra *Serial*.

⁹⁷ Fragmento do poema “O automobilista infundioso”, da obra *Serial*.

A obra poética de João Cabral apresenta equilíbrio entre composição e comunicação; preocupação com o leitor; consciência da funcionalidade das regras, das rimas, da estrutura estrófica, e de que procedimentos da poesia popular de traço narrativo-poético-anedótico são viáveis para o seu antilirismo. Como poeta modernista, Cabral adotou o direito de criar a sua própria norma e não ignorar a tradição poética e as suas conquistas. Identificado com a mitologia e a linguagem da coletividade nordestina, consciente de que emular e recriar formas e procedimentos da poesia de tradição popular dariam consistência ao seu projeto poético, João Cabral escolheu a humanidade para núcleo temático de sua poesia e nem mesmo “De um avião”, seu eu-poético deixou de ver e dar a ver o que “ficou mais oculto:/ o homem, que é o núcleo/ do núcleo de seu núcleo. (MELO NETO, 2020, p. 236).

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- BORDONS, Glòria. La huella de la poética de João Cabral de Melo en la poesía de Joan Brossa. In: **I Caderno do EIP 2021/202**: I Encontro Internacional de Poesia – 100+1 anos de João Cabral de Melo Neto. Araraquara, 2022, p. 31-61. Disponível em: <https://www.encontrodepoesia.com.br/i-caderno-do-eip-2021-2022/> . Acesso em: 22 fev. 2024.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p. 112-128, dezembro/fevereiro 2009-2010.
- CRESPO, Ángel. Sobre los grabados populares del nordeste del Brasil. **Revista de Cultura Brasileña 2**. Madrid: Gráficas Benzal, 1962, p. 122-135.
- CRESPO, Ángel. Introducción. In: MELO NETO, João Cabral de. **A la medida de la mano**. Introducción, selección y traducción de Ángel Crespo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p.9-30.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. **Diccionario de métrica española**. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- FERREIRA, Edmilson e LISBOA, Antônio. Mote em sete sílabas *É muito inconveniente*. Festival de São Paulo. SP, 23 de junho de 2022.
- LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição. In: _____. **Obra completa**. Org. Marly Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 721-737.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Organização Antonio Carlos Secchin e Edneia R. Ribeiro. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Coleção Poetas modernos do Brasil. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética cantada**: investigação das habilidades do repentista nordestino. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 35. Brasília, janeiro-junho de 2010, p. 167-182.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollilo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 F. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SECCHIN, Antonio Carlos. Do fonema ao livro. In: _____. **João Cabral**: uma fala só lâmina. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 415-425.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê editorial, 2002.



ALMEIDA, Maria do Socorro Pereira de. São José do Egito, um enclave poético no sertão do Pajeú. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 185-206. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.185206>

SÃO JOSÉ DO EGITO, UM ENCLAVE POÉTICO NO SERTÃO DO PAJEÚ

SÃO JOSE DO EGITO, A POETICAL ENCLAVE IN THE PAJEÚ BAVKWOODS

Maria do Socorro Pereira de Almeida (UFRPE)⁹⁸

RESUMO: São José do Egito, uma das cidades que formam o sertão do Pajeú, no Estado de Pernambuco, é conhecida como “berço imortal da poesia”; toda população vive em consonância com a essência poética, a começar pelas escolas, cujo currículo valoriza o cotidiano sertanejo através da poesia popular, uma maneira de reconhecer e dar motricidade à cultura que está em todos os cantos do município. Na urbe, é notório o aquarelamento da paisagem, belas representações, em muros, lojas, monumentos espalhados pela cidade, becos e alguns outros cantos e recantos dedicados às expressões poéticas. Diante desse contexto, pretende-se mostrar um pouco desse escondedouro poético brasileiro a partir de autores e autoras egipcenses. Ao longo da pesquisa, observou-se que a poesia vive em berço esplêndido e é protagonista na vida da cidade.

Palavras-chave: Poesia; Sertão do Pajeú; Identidade cultural.

ABSTRACT: São José do Egito, one of the cities that compose the Pajeú Backwoods, in the state of Pernambuco, is known as the "immortal birthplace of poetry", the entire population lives in consonance with this poetical essence, starting with the schools, whose curriculums value the country lifestyle through popular poetry, a way of acknowledging and giving movement to a culture that is in every corner of the city. In town, watercoloring is notorious in the landscape, with beautiful representations on walls, stores, monuments around the city, alleys and other places and elements dedicated to the poetical expressions. In face of this context, this paper aims to show a little of this brazilian poetical hideout, through authors from São José do Egito. Throughout the research, we observed that poetry lives in a splendid cradle and is the protagonist of the city life.

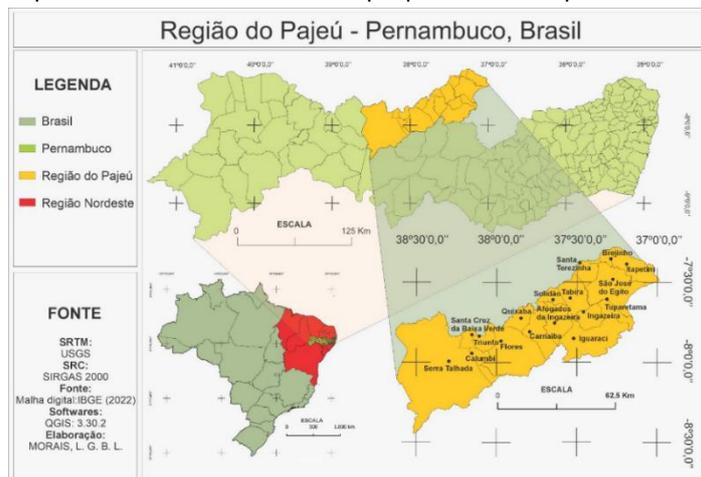
Keywords: poetry; Pajeú Backwoods; cultural identity

⁹⁸ Doutora em literatura e cultura. Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco na Unidade Acadêmica de Serra Talhada - UAST. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ecologia humana e gestão socioambiental PPGECOH/UNEB, campus Juazeiro. Pesquisadora do Grupo de pesquisa em Linguagem e Educação GEPL, na UFRPE/UAST. Coordena o grupo de pesquisa Literatura, Estudos culturais e socioambientais (GPLECS) UFRPE. Atual presidente da Associação brasileira de Ecologia Humana (SABEH). E-mail socorroalmeidalettras@gmail.com

1. Introdução – lenda e história do Pajeú

Localizada no Nordeste do País, a região denominada de Sertão do Pajeú é uma microrregião que está inserida na mesorregião do Sertão Pernambucano e na região semiárida do Estado. Abrange 17 municípios: Afogados da Ingazeira, Brejinho, Calumbi, Carnaíba, Flores, Igaraci, Ingazeira, Itapetim, Quixaba, Santa Cruz da Baixa Verde, Santa Terezinha, São José do Egito, Serra Talhada, Solidão, Tabira, Triunfo e Tuparetama (Fig. 1).

Fig. 1 - Mapa de Pernambuco com destaque para os municípios do sertão do Pajeú



O nome da região foi dado a partir do rio chamado pelos indígenas de *Payaú*, ou “rio do pajé”. O rio nasce no município de Brejinho, nas cercanias da Serra do Balanço, área limítrofe entre os Estados de Pernambuco/Paraíba e deságua na barragem de Itaparica no Rio São Francisco cujo nome para indígenas é rio *Opará*. Além do famoso pajé que habitou a região, um velho Frade também andou por lá e encontrou uma furna entre as pedras onde abrigava os fiéis. Dessa forma, o lugar ganhou o nome de *Piaga-Hu* (Casa do sacerdote), no nome do rio que também é o nome do lugar; a partícula Hu foi acrescentada ao nome Pajé, considerando apenas o som da vogal U e, assim, ficou a denominação toponímica que tem até hoje: Pajeú.

O rio Pajeú é um dos afluentes do São Francisco e é lembrado por Luiz Gonzaga: “Riacho do Navio/ Corre pro Pajeú/ O rio Pajeú vai despejar/ No São Francisco/ O rio São Francisco Vai bater no mei do mar” [...]. Assim como o velho Lua, muitos poetas cantam e encantam a região com a poesia que flui como as águas do rio. Desta região, extremamente rica poeticamente, destacar-se-á o município de São José do Egito, pela centralidade poético-cultural. A cidade é conhecida como berço imortal da “poesia popular” que é disciplina oficializada nas escolas públicas da cidade. Reza a lenda que há centenas de anos, uma viola foi enterrada no leito do Rio Pajeú. Desde então, quem bebeu daquela água se nutriu de essência poética. A lenda foi a forma que o povo encontrou para explicar tanto talento para a poesia naquele lugar.

O poeta Manuel Bandeira, ao conhecer a região, disse no poema “*Cantadores do nordeste*”: “[...] *Sai dali convencido/ Que não sou poeta não;/ Que poeta é quem inventa/ Em boa improvisação/ Como faz Dimas Batista/ E Otacilio seu irmão;/ Como faz qualquer violeiro/Bom cantador do Sertão,/ A todos os quais humilde/Mando minha saudação*” (2012, p. 83). Este poema está no livro *Estrela da tarde*, de Manuel Bandeira. Entre as cidades que estão à margem do rio Pajeú, São José do Egito ganha a alcunha de berço porque a poesia se encontra estampada em cada canto da cidade (Fig.2) .

Fig. 2 – foto de São José do Egito



Fonte: arquivo da autora

Há famílias em que todos são poetas. Para alguns estudiosos, a região foi formada por três dinastias de poetas, a primeira representada por **Antônio Marinho**, a segunda por **Rogaciano Leite** e a terceira por **Lourival Batista**, o famoso Louro do Pajeú. Esses homens, juntamente com outros poetas como João Batista de Siqueira (Cancão), uma lenda da poesia pajeusense, ajudaram a disseminar as sementes da poesia sertaneja. Gilmar Leite, natural de São José do Egito (PE), professor na Universidade Federal da Paraíba, escreveu sobre “a lenda do nome do rio Pajeú”:

Sobre a margem do rio tão lendário
Um pajé com feitiços curandeiros
Com as ervas tratava os guerreiros
Demonstrando um poder imaginário.

O pajé era um homem solidário
Benzedor de valor e grande brio
Feito as águas divinas do seu rio
Que escorria nas margens pedregosas
Dando curvas de formas engenhosas
Que o seu leito ficava todo esguio.

Quando alguém procurava a fantasia
Para entrar em contato com o além
O pajé conduzia como quem
Não voltasse do mundo da magia
Da cabana se ouvia a sinfonia
Da orquestra das águas entre as rochas

Recebendo o clarão em grandes tochas
Que chegava dos ósculos lunares
Pra tocar com fulgores velhos lares
Feito o beijo dos lábios das cabrochas.

A cabana do mestre feiteiro
Que ficava na margem tão curvada
Tanto era um ponto de chegada,
E a ida do fluxo bem maneiro.
Sempre havia a presença do guerreiro
Com seu corpo veloz e quase nu
Mergulhando onde a curva faz um “U”
Sem saber do futuro encantado
Onde iria surgir outro reinado
Pra brilhar no lendário Pajeú
(LEITE, 2009, p. 2)

Em versos de um martelo agalopado, o autor narra a lenda e aponta a presença do indígena “Sempre havia a presença do guerreiro/ Com seu corpo veloz e quase nu” [...] como habitante do lugar. Vemos que, embora desrespeitados os seus direitos de crença e de vida, de terem suas práticas ancestrais massacradas pela estrutura hegemônica do capitalismo, em muitos escritos históricos ou literários, os povos indígenas se

fazem presentes como originários. Eles se sentem abençoados pelos rios assim como tentam protegê-los, envidando esforços para conservá-los como fontes divinas de vida em convívio de irmandade.

Do mesmo modo, o poema mostra o hibridismo religioso que está no cerne da cultura brasileira, vemos a mescla das crenças ancestrais dos indígenas, o uso da magia e a inserção do cristianismo, ideias que comungam com o pensamento dos pesquisadores Silva Raposo (2015) e Luciano Teixeira (2018) uma vez que, para eles, a região é formada por uma diversidade de povos e comunidades tradicionais, uma construção cultural em que o caldeamento de raças e de etnias se expressam pelas danças e músicas, pela poesia e pelos hábitos alimentares, em meio às características geográficas. Assim, o poema mostra que nossas raízes culturais estão fincadas na diversidade e por isso mesmo, todas as representações, advindo do cerne interétnico devem ser respeitadas, legitimadas e socialmente reconhecidas.

Começaremos nossas observações panorâmicas pela poesia escrita na perspectiva masculina e depois pela feminina. Não há uma intenção de separação, é apenas uma maneira de dar melhor fluência ao texto e de observar que as vozes consideradas como poesia foi primeiro a masculina, as mulheres tiveram que esperar, resistir e lutar muito para terem um lugar reconhecido na seara poética. Assim, o sentido é acompanhar o fluxo da história.

2. Raízes poéticas de São José do Egito

Antônio Marinho do Nascimento, Poeta popular, repentista, também conhecido como a "Águia do Sertão", nasceu a 05 de abril de 1887, no município de São José do Egito e morreu na mesma cidade, em 29 de setembro de 1940. Viajou por todo Nordeste fazendo cantorias (Fig. 3).

Fig. 3 - Foto de Antônio Marinho



Fonte: blog Cordéis herdados do meu avô <https://maladeromances.blogspot.com/2017/01>.

A maioria dos versos do poeta não foram registrados, ficaram na memória do povo. Tinha como características principais, as respostas cômicas a seus oponentes e espantosa rapidez no improviso, dentre os seus poemas citamos:

O PAÍS É UMA ROSEIRA

O País é uma roseira,
A pobreza é a raiz;
No trabalho é a primeira
Na sorte a mais infeliz...
A haste, a escadaria
Por onde a aristocracia
Sobe os degraus a vontade;
Deputados, senadores,
Desta roseira são flores
Sem responsabilidade

A raiz desta roseira
Está no estrume enterrada;
Ali passa a vida inteira
Do mundo não goza nada;
As rosas estão em cima,
Arejadas pelo clima,
Cada qual quer ser mais bela
Mais garbosa, mais feliz,
Esquecidas da raiz
Que vivem à custa dela
Espinhos por guarnição

Ainda a roseira tem;
Eis os soldados que são
Guardas dos grandes também;
Negam ao pobre o que é propício,
Sujeito ao sacrifício,
Cumpridor do seu dever
Mas, por não ter ideal,
Termina no lamaçal
Uma vida sem viver...

Em seu silêncio profundo,
O pobre é quem está de pé;
Passando a vida no mundo
Sem saber o mundo onde é.
Lá solitário, sozinho,
Foi a base do caminho
Por onde o grande passou,
Esquecido, em bom lugar,
Em cima, sem perguntar
Quem para ali o levou.

Os votos da população,
O candidato a rogar...
A rosa esmola, por graça,
Água para não murchar;
Porém depois de votados
São para cima levados,
Ali ficam como quem
Subiu passo a passo, a esmo,
Conduzidos por si mesmo
Não devem nada a ninguém.

Proprietários da sede
Os grandes quando não são,
Estão como a rosa que pede
Água pra vegetação;
Depois de bem irrigada,
De flores bem enfeitada,
Deu-lhe o inverno a ação;
Adorna num apogeu,
Esquece de quem lhe deu,
Água quando era verão.

(MARINHO, 2017, p. 1)

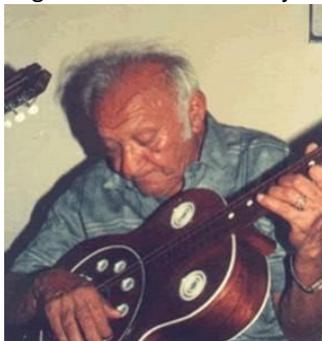
Uma das características marcantes de Marinho é o olhar inquisidor, crítico, e a linguagem marcante no sentido de ampliar o olhar do leitor em relação aos desmantelos e desmandos políticos e sociocapitalistas que comandam tudo e oprimem por meio do abuso de poder. O poeta usa em suas décimas, a metáfora da roseira para mostrar o país desde as raízes até a “rosa”⁹⁹ que parece não ter consciência sobre a realidade ou simplesmente a ignora em benefício próprio e conforme interesses individuais: A raiz desta roseira/Está no estrume enterrada;/Ali passa a vida inteira/Do mundo não goza nada;/As rosas estão em cima, /Arejadas pelo clima [...] (Marinho, 2017, p. 01). O poeta conheceu as dificuldades da vida sertaneja, a invisibilidade de grupos sociais excluídos; a segregação de culturas ricas e valiosas como a poesia popular. Assim, a poesia de Marinho inspirou muitos dos seus seguidores, inclusive o bisneto, Antônio Marinho, de quem falaremos adiante. Marinho tem uma “voz” marcante e com um veio político-social muito forte, ele se fez palavra para aqueles que sofrem as injustiças sociais, palavra que até hoje ecoa, pois, a sua poesia continua atualíssima.

Na viagem às raízes do berço da poesia, encontramos Lourival Batista Patriota (Fig. 4) também conhecido como Louro do Pajeú. Nasceu em São José do Egito, 6 de janeiro de 1915 — e faleceu em 5 de

⁹⁹ Pessoas egoístas, Inconscientes da realidade, alienadas entre outros.

dezembro de 1992 na mesma cidade. Considerado o rei do trocadilho, irmão de outros dois repentistas famosos (Dimas e Otacílio Batista) e genro do poeta Antônio Marinho, foi um dos grandes parceiros do paraibano Pinto do Monteiro. Sempre viveu da arte de repentista e cantador. Apresentou-se em várias partes do Brasil.

Fig. 4 - Foto. Louro do Pajeú



Fonte: <https://averdade.org.br/2015/07/lourival-batista-um-certo-louro-do-pajeu/>

As pelepas entre ele e Pinto do Monteiro se tornaram verdadeiras antologias e patrimônios da cultura nordestina. Por mais de 30 anos Lourival e Pinto do Monteiro percorreram os sítios no interior, cantando sempre de improviso, na sacada das casas a convite de um admirador(a) ou no coreto das praças. A cantoria era paga com doações dos que assistiam e depositavam dinheiro em uma bandeja. Lourival era um homem de vida simples, não tinha apego ao dinheiro e às coisas materiais. Sempre doava comida e dinheiro aos pobres, mendigos e “loucos” da cidade que, frequentemente, almoçavam na casa dele. Cantando sobre a pobreza e o valor do cantador, Louro disse: *“É muito triste ser pobre;/ para mim é um mal perene.../ trocando o ‘p’ pelo ‘n’,/ é muito alegre ser nobre;/ sendo ‘c’, é cobre / cobre, figurado, é ouro / botando o ‘t’, fica touro / como a carne e vendo a pele / o ‘t’, sem o traço, é ‘l’ / termino só sendo Louro!”*

É visível, no estilo do poeta, uma linguagem sarcástica e mordaz enquanto brinca com as palavras. É dono de um ludismo linguístico, tem um estilo leve e brincante, porém sem perder a perspectiva crítica. Suas cantorias atraíam um grande público porque, além da crítica, tinha um senso de humor que cativava o ouvinte. Certa vez, falando sobre a família, já que era casado com Helena, filha do poeta Antonio Marinho, ele cantou: *“Eu me casei com Helena / Filha de um colega teu; /E uma oitava de filhos /Lá em casa apareceu /São dez, noves fora, um /Quem anda fora sou eu.”* Fica claro que Louro primava pela alegria da poesia e achava mote em tudo que via e ouvia. Entre os poemas de Louro há, também, conexões com a perspectiva religiosa:

Homenagem à virgem Maria

Tu, ó Virgem soberana,
és Rainha universal,
casta, meiga e divinal,
fruto de Joaquim e Ana,
imaculada e humana,
remédio de nosso pranto,
estrela que e todo canto

mostra o mais puro brilho
Filha do Pai, Mãe de Filho,
Esposa do Espírito Santo.

Pura tu és entre as puras,
grandes mistérios encerras,
exemplo de santas terras,

enviada das alturas,
consolo nas amarguras,
alegria de nosso canto,
a sombra que faz teu manto,
cobre príncipe e maltrapilho.
Filha do Pai, Mãe do Filho,
Esposa do Espírito Santo.

Tu surgiste do primeiro
poder perfeito e profundo,

Pra seres mãe do segundo,
foste esposa do terceiro.
De Ti nasceu o Cordeiro
na gruta em pobre recanto,
e os animais por encanto
não te causaram empecilho.
Filha do Pai, Mãe do Filho,
Esposa do Espírito Santo.
(BATISTA, 1992, p. 9)

As décimas trazem uma homenagem à virgem Maria e revela a forma como a fé cristã católica apresenta a figura da Mãe de Jesus. O poeta abre espaço para o catolicismo popular muito forte no Nordeste e a figura emblemática de Maria como a intercessora dos fracos e oprimidos. Abaixo, alguns motes pagos pelo autor sempre com leveza e bom humor:

(Louro, "pagando" mote D=Cf. Urbano Lima).

Senti das paixões abalos
E desesperos medonhos
Sonhos, sonhos e mais sonhos
Sem jamais realizá-los
Na frente senti os halos
Das auras da juventude
Mas nunca tive a virtude
De dormir entre dois seios
Não amores sonhei-os
Mas possuí-los não pude.

(Louro "pagando" o mote do poeta Raimundo Asfora. D=Cf. Urbano Lima)

Sua vida inda está boa
A minha é que está ruim
A sua está no princípio
A minha está bem no rim
Estou perto de estar longe
De quem está perto de mim

(BATISTA, 2004, p. 1)

Ainda no caminho da poesia egípcia, Rogaciano Leite (Fig. 5) é um nome muito importante. Nasceu em 01 de julho de 1920, na Fazenda Cacimba Nova, em São José do Egito - PE. Saiu de casa aos 15 anos para distribuir sua poesia pelo Brasil. Formou-se em Letras Clássicas em 1949. Além de brilhante poeta e jornalista, foi locutor, radialista, repórter, cronista, cantor, compositor, promotor de eventos, pesquisador e escritor.

Fig. 5 - foto do poeta Rogaciano Leite



Fonte: <https://www.nossapoesia.com/autor/rogaciano-leite/>

Poeta versátil em todos os estilos a que se propôs poetar, um excelente improvisador. Faleceu no Rio de Janeiro, no dia 07/10/1969, vítima de infarto. Fez várias matérias jornalísticas, chamando atenção para os problemas sociais, foi vencedor de três prêmios ESSO de jornalismo. O livro mais conhecido é *Carne e Alma*. Rogaciano é autor de várias composições musicais a exemplo de “Cabelos Cor de Prata”, “Recado”, “Cantar e Sorrir”, “A Volta de Maringá” e promoveu Congressos de Cantadores por todo país. O nome dele ressoa em praças, ruas, avenidas, escolas, centros culturais, academias de cordéis, cantorias e rimas de poetas. É reconhecido como jornalista, como acadêmico, e pela memória daqueles que tiveram a oportunidade de conhecê-lo. Tem uma estátua de corpo inteiro na praça Rogaciano Leite, em São José do Egito (PE). Entre seus poemas cita-se:

Aos Críticos

Senhores críticos, basta!
Deixa-me passar sem pejo,
Que o trovador sertanejo
Vai seu “pinho” dedilhar...
Eu sou da terra onde as almas
São todas de cantadores:
— Sou do Pajeú das Flores —
Tenho razão de cantar!

Não sou um Manuel Bandeira,
Drummond, nem Jorge de Lima;
Não espereis obra-prima
Deste matuto plebeu!...
Eles cantam suas praias,
Palácios de porcelana,
Eu canto a roça, a cabana,
Canto o sertão... que ele é meu!

Pede, ó lira inexpressiva,
(Antes que o tempo te empoeire)
Piedade a Gilberto Freyre,
Lins do Rêgo e Álvaro Lins!
Carpeaux! Rachel! Milliet!
Ó donos de suplementos!
Tolerai, por uns momentos,
Cem folhas de versos ruins!
[...]
Finalmente, este volume
De tão fraca ressonância
Tanto tem risos da infância
Quanto guerra, fome e amor...
Numa palavra, senhores,
O livro que vos entrego
É como saco de cego:
— Tem feijão de toda cor!
(LEITE, 1950, p. 1)

Os quadros de Rogaciano Leite mostram o ufanismo e orgulho do poeta pajeusense que foi gerado na terra fertilizada pela poesia e que se alimentou do embevecimento plácido de sua verve poética. O poeta se amiúda perante os mestres ao tempo em que expressa sua genialidade. Defende seu espaço e sua essência enquanto pede para que a crítica literária deixe de lado a arrogância e o preconceito, para ver o que realmente contém o canto e encanto poético. Diz que a poesia não tem naturalidade ou academia, tem verso e reverso dos que nasceram com o dom de expressar, por meio de versos, as belezas e as adversidades, o momento e a história, o externo e o intrínseco. Mostra que a poesia não tem hierarquia, tem valor.

Continuando a trajetória poética, encontramos Gregório Filó (Fig. 6) que nasceu em 13 de fevereiro de 1944, no sítio Cachoeira, São José do Egito. É considerado andarilho e um versejador de olhar crítico no que condiz aos aspectos políticos. O poeta é filho do agricultor e poeta José Filomeno e de Teresa Maria de Jesus e os filhos de Gregório também são versejadores.

Fig. 6 - Foto de Gragório Filó



Fonte:

[https://www.bing.com/images/search?q=greg%
938A422&form=IQFRBA&first=1&disoverlay=1](https://www.bing.com/images/search?q=greg%c3%b3rio+fil%c3%b3&id=320A7224326F2042AFB63AC09EE06C32B938A422&form=IQFRBA&first=1&disoverlay=1)

Filó tenta explicar, didaticamente, o fenômeno poético que caracteriza e engrandece as regiões do Pajeú, de Pernambuco e do Cariri paraibano, lançando teorias, explicando as origens, citando os grandes nomes do passado e do presente. É um poeta que busca preservar a história e a cultura sertanejas e valorizar a arte poética egipiciense:

O poeta

É o vate um divagador eterno
Fazer crônicas da vida é o seu negócio
Sonha amor se solstício a equinócio
Primavera, verão, outono, inverno
Único ser que consegue ser moderno
Antiquado, irreal e verdadeiro
Mesmo sendo das artes pioneiro
Muitas vezes não sai o anonimato
"O poeta não pinta autorretrato
Canta o riso e a dor do mundo inteiro"

Um ator que interpreta fato e sonho
E enfatiza o que escreve e o que diz
Sendo mote de amor, canta feliz
Vindo um tema de dor, glosa tristonho.
Do assunto vibrante ao enfadonho
Não se nega a rimar todo um roteiro
Não se empolga se ganha um bom dinheiro
Nem se zanga se tudo sai barato
"O poeta não pinta autorretrato
Canta o riso e a dor do mundo inteiro".
(FILÓ, 2019, p.1)

Por meio de um meta-poema em forma de martelo, Gragório Filó apresenta a arte, o valor, o desprendimento do poeta das coisas materiais. Mostra que a poesia não é egoísta e que o bom poeta não se rende à ilusória fama passageira. As ideias de Filó remetem ao pensamento de Silva quando diz que a arte popular: "É aquela literatura que exprime, de modo espontâneo e natural, na sua profunda genuinidade, o espírito nacional de um povo, tal como aparece modelado na particularidade das suas crenças, dos seus valores tradicionais e do seu viver histórico" (SILVA, 1988, p. 116-117). O poeta dá de si ao momento criativo, ri e chora, aceita os motes com dedicação e entrega o melhor de si para não perder a rima. Filó é cantador e a fertilidade que dá vida a sua arte nasce tal qual a terra de onde brota versos e versejadores.

3. As novas gerações

A poesia de homens e mulheres das novas gerações ecoam Brasil afora, a poesia popular ocupa cada vez mais espaço e o sertão do Pajeú mostra, com garra, orgulho e por muitas vias de comunicação, a poesia que flui da terra, do ar, das águas do rio e do coração de todos que habitam esse chão. Antônio Marinho do Nascimento (Fig. 7) é diretor de Cultura Popular do Minc. Foi gerado por uma família de poetas, nasceu em 15 de julho de 1987, em São José do Egito e carrega um nome de envergadura, é bisneto de Antônio Marinho, neto de Lourival Batista (Louro do Pajeú), e filho de Zeto e Bia Marinho, poetas e cantadores do cancionero nordestino. Antônio Marinho traz, no sangue, no coração e no talento, a poesia impregnada de versatilidade e beleza. Fez o primeiro recital aos três anos, aos seis escreveu o primeiro poema e aos 16 lançou o primeiro livro. Ele é músico, cantor, poeta e palestrante e já apresentou seus argumentos poéticos e culturais para muitos públicos Brasil afora.

Fig. 7 - Foto de Antônio Marinho do Nascimento



Fonte: http://antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/Antonio_Marinho_do_Nascimento.html

Em 2015, Marinho participou do Pernambouc Quartet, projeto com turnês (2015 e 2017) na França e recebeu o OCCORA, importante prêmio musical Europeu. Atuou no cinema e na televisão, como entrevistador, produtor e ator. É vocalista de um grupo musical, poeta declamador, pesquisador, compositor. É presidente do Instituto Lourival Batista, entidade destinada à salvaguarda da obra do seu avô e à realização de ações culturais na cidade de São José do Egito.

Ariano Suassuna, ministro das relações exteriores do meu reino

Nas fronteiras além do meu Nordeste
Somos madeira que ninguém destrói
Nem serra corta, nem o cupim rói
Esta cultura de "cabras da peste"
É preciso porém que alguém proteste
E defenda este canto sobre-humano
Decretando um "estado" soberano
Onde o pinho é o símbolo ARMORIAL
Garantindo a meu povo um pedestal
E pra isso nós temos Ariano.

(MARINHO, 2003, p.1)

Decreto batendo o martelo...

Meus senhores de letras e de anéis
Por favor me escutem um minuto
E observem um momento este matuto
La da terra das feiras de cordéis
Onde a voz dos poetas menestréis
Tem a luz do improviso sobre-humano
Canta a dor, a tristeza, o desengano
Mas também canta o belo, a alegria
Canta a noite com a lua, o sol com o dia
Nos dez pés de martelo alagoano

São José do Egito é sem igual
Terra mágica que encanta o pajeú

No sertão que inspirou Zezé Lulu
E o frequente trocar de Lourival
De Canção é a terra original
E de Job o poeta mais humano
Que no pé-de-parede mano a mano
Foram todos uns grandes campeões
De um duelo ilustrado de emoções
Nos dez pés de martelo alagoano

Um decreto por nos foi assinado
Onde diz que quem nasce neste chão

Se não escreve ou improvisa algum quadrão
Tem que ter pelo menos decorado
Algum verso que foi improvisado
Por Marinho que foi nosso decano
Ou saber algo de Rogaciano
Pra se um dia um amor for pelos ares
Tomar uma dizendo "SE VOLTARES"
Nos dez pés de martelo alagoano
(MARINHO, 2003, p.1)

No primeiro poema, o autor defende a arte sertaneja e aproveita a deixa para homenagear aquele que foi um dos maiores defensores da arte popular: Ariano Suassuna, criador do movimento armorial. No segundo poema, em um belíssimo martelo alagoano, há uma saudação aos poetas sertanejos, em particular os agipcienses, os grandes nomes que deixaram seu legado na história da arte popular do sertão e em nome dos quais, o autor pede licença para impunhar sua bandeira.

Continuando a história, um dos grandes nomes da jovem poesia egipciense é o poeta Vinícius Gregório (Fig 8). Seu estilo apresenta características problematizadoras do espaço político-social. Escreve em variadas formas, sonetos (sua forma preferida), sextilhas, sete pés entre outras. *Alma Impressa*, segundo livro do autor, é uma compilação dos versos prediletos que ele escreveu nos últimos 13 anos, direcionando cada parte da obra para um determinado tema: "A minha inspiração é diversa, eu não tenho tema preferido, eu sempre falo do que eu tenho vontade de falar. Quando resolvi reunir meus versos priorizei dividi-los, a intenção foi fazer de cada capítulo um novo livro" (Gregório, 2018, s/p). Uma das partes do livro é dedicada a poetas que o inspiraram: "Eu tenho uma grande admiração por todos que citei. São pessoas que, eu me sinto necessidade de homenagear em algum momento da minha vida, como é o caso de Dedé Monteiro" (Gregório, 2018, s/p).

Fig. 8 - Foto de Vinícius Gregório



Fonte: <https://www.bing.com/images/search?q=vin%3adcius+greg%3b3rio+poeta+do+paje%3%ba&id>

Entre a variedade temática, uma das características do jovem poeta é o meta-poema, a exemplo de "Cacimba de versos" em que compara a cacimba – símbolo de esperança e de vida para os sertanejos que cavam a terra para que de suas profundezas brote a água – com a cacimba de poesia, pois, quanto

mais profundo o poeta for dentro de si, mais autêntico e belo será o seu verso. Assim como a água brota do das profundezas da terra, a poesia brota do cerne da alma:

Cacimba de versos

A cacimba, pra mim, é o que descreve
A esperança que no sertão deságua.
(quanto mais cava a terra mais vem água,
Quanto mais tira a água, a água “revê”)
No sertão, quem tem uma vive leve
Por saber que estão, nela, submersos
Sofrimentos dos climas tão perversos
E as mazelas da falta da garoa...
Se cacimba com água já é boa
Imagine uma dela só de versos.

Então cave bem fundo nesta mina,
Passe as folhas sem medo até o fim,
Pois a mina de versos que há em mim,
Vem de veia poética nordestina...
Quando um dia notar sua rotina
Cada vez de alegria mais escassa,
Não se iluda com goles de cachaça.
Contra a dor que, por vezes, nos estampa
Venha aqui na cacimba e abra a tampa,
Beba um gole de versos, que ela passa!
(GREGÓRIO, 2016, p. 36)

Vinícius não se furta ao contexto político-social do país nem de apontar as desigualdades e injustiças geradas pela má distribuição de renda que atende aos interesses capitalistas. O poema “Puxador de carroça” (abaixo) mostra essas perspectivas, através do personagem José, ao tempo em que chama atenção para os milhares de ‘José’s’ que estão espalhados e invisibilizados pelo Brasil e, particularmente, no Nordeste brasileiro.

Puxador de carroça

Lá vem José, puxando aquela joça
De sofrimento e muito papelão...
Os pés descalços, duros como chão,
E seu suor nas rugas que se empoçam
Solto na rua e preso na carroça
Feita de ferro quente como brasa
Zé é mais um pássaro sem asa
Neto do acaso, primo do atraso
Irmão da dor e filho do descaso
Pai do inocente que tem fome em casa!

Mas lá vem Zé, driblando o seu tormento
Na contramão da via e do progresso,
Mais um dos muitos que não tem sucesso
Não tem descanso por um só momento.
Um ser humano que virou “jumento”
E tira o pão do lixo da cidade...
Zé que tem sonho e luta com vontade,
Zé da favela, Zé deste Brasil,
Que trata assim, de forma tão viril
Os filhos seus de maior necessidade.

[...] Mas Zé seguiu e logo mais à frente,
Ficou feliz, viu muito papelão,
Encheu seu carro e foi na contramão...
E lá vai Zé, feliz e reluzente,
Um caminhão que vinha displicente,
Bateu em Zé, que então chorou de dor,
Em pouco tempo a dor virou topor,
Fechou os olhos, deu adeus à vida,
Pois desta vez foi forte esta batida...
E lá vai Zé pros braços do senhor

Mas quem pensou que Zé vai se acabar,
Já se enganou, pois Zé deixou, de herança,
Uma carroça ao filho “inda” criança,
Que como o pai, vai ter que trabalhar...
Por ironia, o filho vai levar
O mesmo nome e a mesma condição.
Outro José na eterna sucessão,
Na mesma vida, na mesma carroça...
E lá vai Zé puxando aquela joça
De sofrimento e muito papelão...
(GREGÓRIO, 2016, p. 38)

Em perspectiva político-social, o poema traz as agruras de muitos “netos do acaso e filhos do descaso”. Aponta para única herança que pessoas como Zé deixam para seus filhos, uma triste vida de labuta em que esses herdeiros vão ter que lutar muito para tentar mudar a realidade e o destino que lhes é imposto. Assim, o poema mostra que o José representa os Fabianos, os joões da Silva, os Severinos, o

José drummondiano¹⁰⁰ que ainda estão espalhados por aí nas periferias, centro urbanos e nos interiores dos estados, protagonizando a vida e a “morte severina”.

4. Vozes das mulheres egipcenses

A poesia no sertão do Pajeú também tem rosto, voz e versos femininos e tem a influência de mulheres que deixaram seu legado, mesmo numa época em que o machismo na poesia popular era predominante e silenciava a voz de mulheres cujo talento era excepcional. Severina Branca, Mocinha de Passira, Celeste Vidal, Clene Valadares, Luzia Batista, Dulce Lima, Rafaelzinha são apenas alguns nomes da poesia feminina do Pajeú que abriram espaço nas alas masculinas da poesia. Podemos observar um exemplo da experiência de vida e do extraordinário talento de Severina Branca (Fig. 9), um dos nomes exaltados pelas poetas mais jovens do Pajeú.

Fig. 9 - foto de Severina Branca



Fonte: Severina Branca em criação de Mariana de Matos - <https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/vem-ver-o-vento-que-e-o-verso-das-poetas-do-pajeu>

Nas mesas de glosas, o nome de Severina Branca ecoa, sua história de vida assemelha-se a um conto de romancero. Antes de descobrir as alegrias e possibilidades da vida, ela descobriu a cara feia e seca de uma vida sem possibilidades que a levou à prostituição. Severina usa o mote de sua vida para versejar, além de expressar um lado poético em cumplicidade com os outros seres da natureza. Uma mulher valente que lutou para resistir ao vazio de uma vivência inóspita a que foi levada e que foi cantada e superada pelo dom da poesia que transbordava de si, que ia além do seu corpo “manchado” pela hipocrisia de uma sociedade desigual e cruel. A poetisa teve uma “vida severina” e se tornou um nome lendário e uma expressão poética de alto valor no sertão do Pajeú:

Se eu pudesse não via
um canário na prisão
É de cortar coração
quando ele canta mêo dia
Quando é de noite ele chia
sentindo o cheiro das pranta

¹⁰⁰ Nos referimos às obras *Vidas Secas* (romance de Graciliano Ramos), *Luto pela Família Silva* (crônica de Rubem Braga), *Morte e vida severina* (poema de João Cabral de Melo Neto) e ao poema “José” (Carlos Drummond Andrade).

Tempera sua garganta
canta sem tá com vontade
E pra matar a saudade
um passarim preso canta
(BRANCA, 2019, em *Mundo Novo*)

Severina canta a vida triste do pássaro preso ao tempo em que se percebe a cumplicidade do eu poético com a ave triste e que cumpre a sina da solidão, da prisão, uma vez que, no caso humano, pode-se estar preso mesmo estando em “liberdade”, já que a sociedade tem várias artimanhas de aprisionamento de um ser. A vida de Severina a prendeu em um lado considerado como o submundo no qual a sociedade coloca invisibilizados, ocultados, silenciados, rejeitados. Desse lugar de fala é que soa a voz de uma poeta que deixa o seu grito de liberdade, a capacidade e beleza dos seus versos e o exemplo de insubordinação e resistência.

Natural de São José do Egito, a jovem poetisa Mariana Teles (Fig. 10) é filha do Patrono do Repente e da Cantoria de Viola em Pernambuco, Valdir Teles. Ela usa a poesia para enaltecer a cultura sertaneja: “Meus versos reúnem costumes de um povo... que nasceu na sobra de um Sertão valente”(2015, p.2). E reforça: “Nasci no Sertão do Pajeú, lugar onde a poesia jorra com muita facilidade, lugar em que os Poetas do Repente cospem versos com uma precisão incrível” (2015, p. 2).

Fig. 10 – Foto Mariana Teles



Fonte: <https://www.folhape.com.br/cultura/video-a-poesia-popular-e-feminina-de-mariana-teles/47851/#:~:text=Mariana%20Teles%2>

Toca a brisa da noite no portão
O cabelo se assanha com o vento
O balanço da rede em movimento
E um rádio tocando uma canção
A saudade arranhando um coração
E a dúvida de um sempre, ou nunca mais
Uma lágrima caindo e o vento faz
Se espalhar pela face entristecida
Eu na rua buscando achar saída
Pra tristeza que a tua falta traz.

Faço um verso, misturo com aguardente
Um cinzeiro com as cinzas do veneno
Numa noite sem lua me enveneno
Por não ter o clarão do céu presente
O espelho espelhando em minha frente
A metade de um todo que foi nosso amor

Eu procuro não ver, mas tem um troço
Pra abrir os meus olhos quando fecho
Sem ter sono, inquieta me remexo
Que dormir sem você, sei que não posso.

Vem o vento, tocar-me bem mais forte
O relógio passando sem medida
Ao meu lado, um copo de bebida
Refletindo o futuro: que é a morte ...
Nele afogo o desgosto, já que a sorte
Resolveu repartir nossa união
Te guiando pra outra direção
E deixando meus olhos sem os teus...
De lembrança, restou o teu adeus
E a saudade entupindo o coração.
(TELES, 2015, p. 2)

A voz feminina ecoa como um alento de luz, calor e sentimento. Dos versos de Teles reluz a incompletude da saudade, o desassossego da solidão e o vazio do olhar sem a presença do ser amado. As décimas de Teles espalham versos cúmplices do infortúnio do amor findado. Ela fecha a última décima, aludindo, fenomenologicamente, à saudade no sentido do que causa a dor da ausência e a sensação de um eu em agonia. É a primariedade da expressão ainda em composição da sensação de uma saudade.

No universo feminino da poesia, contamos com Bia Marinho (Fig. 11) e a geografia íntima:

Fig. 11 - Foto de Bia Marinho



Fonte: <https://ritmomelodia.mus.br/entrevistas/bia-marinho/>

Filha mais nova de Louro do Pajeú, Bia Marinho também canta sua geografia íntima e diz: “Não seria jamais a cantora que sou, se não fosse de onde sou. Canto o dia a dia. O palco é apenas a tradução das amizades, do repente. Da poesia de Louro” (2021, p. 1). Bia se casou com o músico Zeto, falecido em 2002, fato que fez com que ela se reinventasse musicalmente. “Antes, eu achava que poesia era apenas ritmada e metrificada. Zeto trouxe a poesia de Fernando Pessoa e Alberto da Cunha Melo para minha vida” (2021, p. 1).

Para ela, o fato de ter nascido em uma família de poetas que “vivem para e de poesia” foi sorte e sina: “oportunidade de ter minha base reforçada e fortalecida para saber enfrentar os preconceitos”. Ela observa, ainda, que muitas mulheres dos anos 1940, 1950 e 1960 foram desencorajadas a mostrar sua arte. “Então, acredito que muitas não tinham estrutura emocional para enfrentar tanto peso. Sem deixar de registrar, claro, que tivemos muitas poetisas guerreiras, destemidas, que sempre fizeram de sua arte arma e com ela derrubaram muitas barreiras.” Quanto à poesia, Bia diz:

Eu escrevo mais dentro dos estilos do repente, mas também dou uma passeada por outros terreiros. O verso (linha) da minha poesia tem o tamanho necessário para que o recado seja dado. Eu tanto escrevo em sextilhas, sétimas, décimas, decassílabos, soneto, poesia livre ... como, no meu caso de intérprete, também canto forró, frevo, eu amo interpretar uma canção, uma cantiga brejeira. Canto tudo que me alcança a alma.” (MARINHO, 2021, p. 1)

Entre os poemas de Bia, podemos citar os versos a seguir:

A Cura

Uma chuva de saudade me molhou
Uma onda de lembranças me tocou
Eu me deitei na praia do passado
E vi ao meu lado o teu corpo rei
Tentei tocar teu corpo ali deitado
Tinha sonhado, então acordei

Venha sonhar esse sonho comigo
Traz teu corpo abrigo
Pra eu me sentir bem
(MARINHO, 2021, p. 1)

Vem saciar a sede desse fogo
Vem jogar meu jogo
Diz pra mim que vem

Tô te esperando, vem trazer a cura
Pra minha loucura que é essa paixão
Quero de novo ter prazer contigo
Traz teu corpo abrigo pro meu coração

Poema com características subversivas de versos insubordinados com métrica diversificada. Mostra a saudade do convívio com alguém e a dor que resiste. Uma dor que atinge o corpo e a mente e que faz o eu poético, em confissão, pedir de volta esse amor. A poesia de Bia é voz resistente daquelas que estão acostumadas às lutas e labutas das adversidades e das surpresas do destino. Bia canta e encanta, empresta sua voz à expressão da música e da poesia, foi parida pela poesia e geradora de poetas a exemplo de Antônio Marinho Nascimento. A sua alma nutrida pela essência do Pajeú e animada pelo talento familiar dá-lhe unicidade e, ao mesmo tempo, um verso liberto das amarras patriarcais e das convenções conservadoras.

Nessa seara poética, também contamos com Francisca Araújo - Improviso é coisa de mulher (Fig. 12).

Fig. 12 - Foto de Francisca Araújo



Fonte: <https://apoesc.blogspot.com/2017/10/belissimos-sonetos-de-francisca-araujo.html>

Em uma reunião de poetas, embora atualmente já se veja mudanças, ainda é rara a presença feminina. Em um desses eventos estavam sentados quatro poetas, um coordenador e apenas uma poeta, Francisca Araújo, uma jovem escritora, cantora e glosadora de talento extraordinário. Na mesa de glosas que tinha como modalidade a poesia oral de improviso, fez-se, como de praxe, o momento do silêncio para a comunicação do mote (dois versos que devem fechar o poema de todos os glosadores, geralmente composto por 10 versos) no caso em apreço, o mote passado é “A balança da justiça/ nunca pesa o que devia”. Há alguns minutos para que o poeta se familiarizar com o mote e montar a estratégia poética.

Nesse momento, Francisca, em profundo silêncio, escava-se para encontrar os versos. Por fim, pronta para declamar, fica de pé, segura o microfone e declama:

Por hora condena e prende
Sem dar direito à defesa
E para o rumo da incerteza
Tem muitas vezes que perde
Com isso por certo ofende
A nossa democracia
Usando de covardia
Finda tornando-se omissa
A balança da justiça
Nunca pesa o que devia
(ARAÚJO, 2020, p.1)

Francisca fez o primeiro poema aos 14 anos, ela pouco conhecia sobre regras métricas e estruturas de estrofes. Ela é dos poucos casos em que não há poetas na família, se fez autodidata da poesia, estudou e uniu o conhecimento adquirido ao talento que lhe era latente. Francisca Araújo toca o projeto *Clube de Cordel*, um clube de literatura popular que objetiva diminuir a discrepância entre a literatura dita clássica e a literatura popular. A décima apresentada mostra o olhar atento ao mundo de injustiças e de justiças feitas de modo parcial e, muitas vezes, sem escrúpulos, pois a balança da justiça, na verdade, tem sempre um lado mais pesado.

Uma voz bastante conhecida atualmente, no Pajeú, é a de Isabelly Moreira (Fig. 13), chamada carinhosamente de Belinha, é poeta e declamadora.

Fig. 12 - Foto de Isabelly Moreira



Fonte: <https://www.bing.com/search?q=poetisa+Isabelli+moreira&gs=n&form=QBRE&sp=-1&ghc=1&lq=0&pq=poetisa+isabelli+moreira&sc=10->

Nascida em São José do Egito, ela diz que “mais importante do que fazer poesia, é saber ouvir a poesia” (Moreira, 2020, p.1). Ela é integrante do projeto *As severinas* que já existe há dez anos e diz: “Nós, aqui no Pajeú, aprendemos desde cedo a aplaudir os nossos, a ler os nossos, a abraçar os nossos poetas na rua” (2020, p.1). Ela fala do poder de construir uma narrativa própria, da importância do respeito e da construção de memória dos povos, dos problemas estruturais relacionados aos habitantes da periferia e do interior, e da inferiorização da cultura “popular”. É Formada em Direito e chama atenção de mulheres para a vida e para a arte. Reconhece a importância de manter-se conectada às raízes da poesia do Pajeú.

Isabelly alimenta a si e às poetas ao seu redor com um afiado discurso feminista, é uma das vozes fortes e enfáticas da nova geração de poetas e ajuda na derrubada dos blocos formados ao redor da poesia feminina, como se vê nos versos a seguir:

Nós mulheres morremos todo dia
Pelas mãos de maridos, namorados.
O jornal sanguinário anuncia:
Mortes, mortas, destinos desgraçados.
Uma ossada encontrada num terreno;
Um pulmão perfurado leva um dreno;
Na cintura: uma faca dele, nela;
Os sinais de defesa em cada mão,
Ironia cruel da criação
Quando a fêmea fratura uma costela
Justo nela? Do elo em criatura!

Sim. O barro que faz é o que enterra
E o homem que beija é o que tortura
E que tenta explicar da vez que erra
Joga a culpa pra ela e para o ciúme
Culpar vítima aqui virou costume.
Sinto nojo da frase de um carrasco
Que vomita jargão de um bem eterno
E o que foi paraíso vira inferno
Se a palavra do amor se torna asco.
(MOREIRA, 2023)

“Belinha”, como é carinhosamente chamada, diz que é preciso “Fazer da poesia um amplificador da voz feminina, é poder afirmar que a arte também é política e que as poetisas avançam nesse contexto” (2020, p. 105). Vemos que o poema acima traz um grito por justiça e pelo direito da mulher de ser, de estar e de viver. Uma mulher não é propriedade de ninguém, pois o matrimônio simboliza uma união, uma cumplicidade e não uma certidão de propriedade. Portanto, é necessário educar as crianças para que não se gerem novos assassinos de mulheres por acharem que elas não têm direito a escolher o modo de viver. A poetisa se faz voz dos direitos da mulher de ser e de estar no mundo.

Anaíra Mahin e Clene (Figs. 14 e 15) também fazem parte do arcabouço poético do lugar:

Fig. 14 - foto de Anaíra Mahin



Fig. 15 - Clene



Fontes:

Observatório Literário: Anaíra Mahin

Clenice Vieira teve forte atuação em movimentos políticos nos anos 1970 - Foto: Acervo familiar/Divulgação

De São José do Egito, graduada em Ciências Sociais, também em Artes Cênicas e Plásticas, além ser arteterapeuta, Anaíra é poeta, palhaça, compõe músicas e pinta. Por isso não é fácil enquadrá-la em uma linha de arte, é mais fácil compreendê-la como um multitalento e/ou quando conhecemos a história de Clene, sua mãe, de quem ela fala:

Essa escrita libertária dela, e toda a experiência e narrativas que me deixou nessa vida, não tem como não ser. Desse modo também as influências dela me chegaram, sejam as da poesia popular, nas quais São Jose do Egito se fazia e se faz permear, mas também as referências mundiais, com o crivo do olhar feminista, africanista, ecológico, enfim, das bandeiras que ela empunhava. Fui me encontrando em algumas literaturas e muita coisa me emociona, principalmente as escritas por mulheres; mas têm muitos homens sabedores também, que chegam a arrancar esse choro transcendente. Tem muita gente boa viva e próxima, compondo, escrevendo, glosando, cantando. (ANAÍRA apud VASCONCELOS, 2020, p. 2)

Anaíra é considerada multiartista por tantos talentos que expressa, é tributária de grande valor para cultura nordestina. É poeta de insubmissos versos, quebra com as tradições e contradições do conservadorismo opressor, especialmente no sentido machista, seara em que a poesia popular ficou limitada por tanto tempo. Alguns aspectos do estilo de Anaíra podem ser vistos no poema a seguir:

ovo ovo ovo
vale de ovos
vivos ovos
maturando dentro

uivos, calos
meus cavalos
segurá-los
mastigando fenos

leites leites leites
humanos azeites
penas e deleites
gomas e unguentos
gentes gentes gentes
buliçosas gentes
novas e crescentes
procurando centros

chuvas e serenos
pejos obscenos
porcos lameados

natureza bruta
bolsa rota enxuta
rotas esgarçadas
(ANAÍRA, 2016, p. 14)

Em meio a repetições, anáforas, aliterações em redondilha menor, o poema vai se desenvolvendo e envolvendo o leitor, brincando e dançando como se a geração, nascimento e vida fossem um jogo de eventos naturais e, ao mesmo tempo, lúdico. A metáfora de tudo que se torna vida humana.

De acordo com Vasconcelos (2020), Maria Clenice Viana Valadares, nasceu em 1946, poeta, professora, capoeirista, artista, ativista, membro-fundadora do PT em Pernambuco e integrante do movimento de Mulheres de Pernambuco, dentre outras atividades. Durante a ditadura militar foi exilada e passou por 32 países. “Ela contava que, na ditadura, vivia com medo de ser exposta. Tinha uma mecha branca no cabelo que cortava, e pintava para não ser reconhecida”, relata Anaíra. Nesse contexto, Vasconcelos completa:

Ela era realmente a pessoa mais sabida que eu já conheci, falava um bocado de línguas. Lia vários livros ao mesmo tempo. Aqui em casa, já no fim da vida, leu um monte de livro que eu nunca tinha lido. Era muito leitora, escreveu comentários nos livros que lia. Os livros pelos quais ela passou ficaram marcados, porque ela deixava as opiniões escritas, não se continha, nada passava batido para ela”, rememora a filha. Clene faleceu em 2019 que seu primeiro livro publicado, organizado por Anaíra e um grupo de amigas, “Ela contava muito das andanças e da dimensão política dos exílios que viveu e a escrita dela traz isso. No entanto, por esse anonimato que entendia necessário e pelos fluxos geográficos, grande parte dessa obra se perdeu (VASCONCELOS, 2020, p.1)

Anaíra e Clene são poetas que destoam da tradição da poesia rimada e metrificada, como várias outras da região, também mergulham em versos livres e bebem de influências diversas, numa liberdade subversiva da tradição: “Nos cordéis que faço, sempre misturo sextilhas, décimas, oitavas, sétimas, para que tenham mais nuances no texto. Normalmente são textos que coloco em cena. Eu acho que é boa essa mistura e acho que cada vez mais isso vem ocorrendo” (ANAÍRA apud VASCONCELOS, 2020, p.1).

5. Considerações finais

Falar da poesia no Sertão do Pajeú não é uma tarefa fácil uma vez que a poesia pulula em todos os espaços e famílias compostas, em sua maioria, de poetas. Sendo assim, fizemos um recorte nesse quadro poético para falar de São José do Egito. No entanto, é importante observar que em virtude da extensão do trabalho não foi possível falar de todos e muito menos açambarcar obras tão primorosas. Sendo assim, procuramos destacar alguns nomes que fizeram e fazem parte da história poética da cidade e provocar o leitor a beber mais dessas fontes.

É possível observar que o sertão do Pajeú é uma terra poeticamente fértil, que a diversidade cultural de suas raízes contribuiu para a grandeza de talentos que até hoje preservam a história da região. Ressaltamos que depois de longa caminhada no tempo, hoje é possível presenciar mesas com poetas homens e mulheres que se unem em prol de um bem maior, a poesia. Nesse contexto, a cidade de São José do Egito é grande contribuinte por ter gerado e ainda gerar, no Estado de Pernambuco e no Brasil, grandes versejadores e versejadoras.

Ao longo da pesquisa, vê-se que, embora a poesia popular tenha ficado tanto tempo presa em versos patriarcais masculinos, as vozes femininas ecoam sertão afora com talento e grandeza. Diante do exposto, assinalamos que o assunto não é findo, apenas ensaiado e que podemos, a qualquer momento, voltar com mais afinco para nos rendermos e falarmos da “deusa dos sentimentos” mais profundamente.

Referências

ARAÚJO, Francisca. **A balança da justiça nunca pesa o que devia**. Disponível em: [https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/podem-as-poetas-e-poetisas-do-sertao-falarr\(2020\)](https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/podem-as-poetas-e-poetisas-do-sertao-falarr(2020))

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da tarde**, 3ª ed. Rio de Janeiro: Global, 2012.

BATISTA, Lourival. **Homenagem à Virgem Maria**, Livro Natal pernambucano, disponível em: http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/LOURIVAL%20BATISTA.html. Acesso em 17/01/2024.

BATISTA, Lourival. Cantando mote, in **Um Certo Louro do Pajeú (2004)**. Disponível em: http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/pernambuco/LOURIVAL%20BATISTA.html.

BRANCA, Severina. **Canário na prisão**, in **revista continente**, disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/vem-ver-o-vento-que-e-o-verso-das-poetas-do-pajeu>, 2019.

FILÓ, Gregório. **O poeta**, disponível em: <https://cantigasecantos.blogspot.com/2019/04/poesia-o-poeta-um-poema-de-gregorio-filo.html>. 2019.

GREGÓRIO, Vinícius. **Alma Impressa**. Recife: Bagaço, 2016.

LEITE, Gilmar. **A lenda do Pajeú** in **Águas do Pajeú – poesias, declamações, fotografias e textos**. 2009. Disponível em: https://aguasdopajeu.blogspot.com/2009/05/lenda-do-pajeu-sobre-margem-do-rio-tao_11.html acesso em 17/01/2024.

LEITE, Rogaciano. **Aos críticos**. Disponível em: <https://www.nossapoesia.com/autor/rogaciano-leite/>. Acesso em 17/01/2024.

MAHIN, Anaíra. **Dicionário de mãe ebulindo**. In **Estados em poesia, antologia** – Luna Vitória (org). disponível em: https://issuu.com/vidasecreta/docs/estados_em_poesia_-_antologia?fbclid=IwAR26KggM9G1C1EtVHgsMiinyC0Q5bJE_DpyL8-SHe2v3NwBBcqm_SNqmYYA. Acesso em: 20/01/2024

MARINHO, Antônio. **O país é uma roseira in mala de romances**, disponível em: <https://maladeromances.blogspot.com/2017/01/do-grande-poeta-antonio-marinho.html>. Acesso em: 17/01/2024.

MARINHO, Bia. **A cura**. Disponível em: (Bia Marinho em entrevista #TVPEnoAR. <https://www.youtube.com/watch?v=c-rI09hCrhA> 2021)

MOREIRA, Isabelly. **A mulher na poesia do pajeú. Artes e cultura no sertão**. Disponível em: <https://vdocuments.mx/a-mulher-na-poesia-do-paje-uma-mulher-sertaneja-antes-de-ser-flor-espinho.html?page=1>. Acesso em 20/01/2024.

_____. **Cotidiana**. Poema recitado na II jornada de literatura de cordel e xilogravura. UFRPE/UAST – Serra Talhada, 2023.

MOREIRA, Isabelly. **Revista Continente**, (2020, p.1). disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/podem-as-poetas-e-poetisas-do-sertao-falarr>

NASCIMENTO, Antônio Marinho. **Nascimento**. Recife, PE: Bagaço, 2003.

ROCHA, Dayane. **Poema**. Disponível em: <https://cantigasecantos.blogspot.com/2014/07/um-belo-poema-da-poetisa-dayane-rocha.html>. Acesso em: 20/01/2024.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra, 1988.

SILVA RAPOZO, Bruna Maria da. **Luta, trabalho e vida no sertão do Pajeú**: Estratégias Agroecológicas Camponesas. Anais da XI- Encontro Nacional da Anpege- A diversidade Geográfica Brasileira: Escalas e dimensões da Análise e da ação, 2015.

TEIXEIRA, Luciano. Geografia: **O espaço Rural de Pernambuco- Território Rural do Sertão do Pajeú de Pernambuco**. A Casa do Concurseiro. Disponível em: file:///F:/9162-oespaco-rural-de-pernambuco-luciano-teixeira.pdf. Acesso em: 02 Fev. 2

TELES, Mariana, **Blog cantigas e cantos** Disponível em: <https://cantigasecantos.blogspot.com/2015/02/a-poesia-de-mariana-teles.html>.

VASCONCELOS, Julia. Podem as poetas e poetisas do sertão falar? Um encontro com a poesia contemporânea de mulheres do Sertão do Pajeú in **Revista Continente**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/238/podem-as-poetas-e-poetisas-do-sertao-falarr> acesso em 20/01/2024.



SILVA, Fabio Mario da. São José do Egito: berço da poesia popular. Breves notas sobre a Festa de Louro. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 207-215. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.207215>

SÃO JOSÉ DO EGITO: BERÇO DA POESIA POPULAR BREVES NOTAS SOBRE A FESTA DE LOURO

SÃO JOSÉ DO EGITO: CRADLE OF POPULAR POETRY BRIEF NOTES ABOUT A FESTA DE LOURO

Fabio Mario da Silva¹⁰¹
Universidade Federal Rural de Pernambuco

RESUMO: A Festa de Louro é uma comemoração centenária que acontece todo dia 6 de janeiro para celebrar a cantoria e a poesia através da data de nascimento de Lourival Batista. Inicialmente festejada entre familiares e amigos, nos últimos anos essa festa se tornou um dos principais acontecimentos da região. Assim, São José do Egito, uma espécie de paisagem cultural constituída como memória de um povo, atrai a atenção da cultura e do cenário artístico popular se tornando a principal referência poética do Sertão de Pernambuco. Temos por objetivos falar de maneira panorâmica sobre a figura de Louro, a festa que recebe o seu nome e o cenário cultural da sua cidade natal.

Palavras-chave: Festa de Louro, poesia popular, São José do Egito.

ABSTRACT: The Festa de Louro is a centenary celebration that takes place every January 6th to celebrate singing and poetry through the date of birth of Lourival Batista. Initially celebrated among family and friends, in recent years this festival has become one of the main events in the region. Thus, São José do Egypt, a kind of cultural landscape constituted as the memory of a people, attracts the attention of the popular culture and artistic scene, becoming the main poetic reference of the Sertão of Pernambuco. Our objective is to speak in a panoramic way about the figure of Louro, the party named after him and the cultural scene of his hometown.

Keywords: Festa de Louro, popular poetry, São José do Egito.

¹⁰¹ Professor de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco/ Unidade Acadêmica de Serra Talhada. Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFRPE. Investigador do Centro de Estudos Clássicos da Univ. de Lisboa, o Centro de Literatura Comparada Margarida Losa da Univ. do Porto e do Centro de Estudos Épicos da Univ. Federal de Sergipe.

No dia 6 de janeiro de cada ano, realiza-se em São José do Egito a Festa de Louro em que se comemora a data de nascimento de Lourival Batista, ocorrida a 6 de janeiro de 1915, nessa pequena cidade do interior de Pernambuco. A empreitada é realizada pelo Instituto Lourival Batista/A Casa do Repente que, efetivamente, assume a responsabilidade – mesmo sem grandes apoios financeiros para promover a festa –, através do seu presidente, bisneto que tem o nome do famoso poeta António Marinho. Observa-se que essa dificuldade em promover a cultura popular em Pernambuco, já foi referida pelo próprio Louro em uma entrevista ao jornalista Gildson de Oliveira, no *Diário de Pernambuco*, a 29 de novembro de 1992: “Até hoje não teve nenhum governo que se prontificasse a promover a arte popular. Eles se lembram muito no tempo das campanhas pra promover o próprio político e o programa que ele, em tese, implementaria depois de eleito. Mas na verdade isso nunca foi feito” (Batista apud Veras, 2004, p. 114).

Lourival Batista era conhecido não só pelo seu gênio poético, mas também pelo altruísmo e desprendimento com que ajudava a população mais carente. Segundo Maria Helena Marinho Patriota Lima, primogênita de Lourival Batista – na entrevista que me concedeu durante a Festa de Louro de 2024 –, o poeta não fazia distinção de classe social, era uma pessoa generosa. Muitas vezes, ele saía para comprar pão e quando chegava à casa, a sua mãe perguntava: “cadê o pão, Louro?”, ele o tinha distribuído todo no caminho. Muitas vezes levava quatro e cinco pessoas para almoçar. Louro era uma pessoa que pensava no bem-estar de todos, sendo muito conhecido em São José do Egito. Cantador andante por várias cidades e estados, este poeta possui uma personalidade única e marcante, como descrevem seus biógrafos: “seu lirismo era quase amusical, rico em humor, em permuta de letras e de nomes cuja base movediça, construía com segurança seus inimitáveis trocadilhos.... Ninguém até hoje, conseguiu fazê-los com tanta rapidez.” (VERAS, 2004, p. 73).

Segundo nos relatou Maria Helena Marinho Patriota Lima, a comemoração do aniversário do seu pai sempre existiu entre familiares e amigos. Assim, todos os anos, no dia 6 de janeiro, Louro tinha a capacidade de atrair os poetas de várias regiões do Brasil (gente do Ceará, Paraíba, Rio Grande do Norte, pessoas mais ligadas à poesia popular), numa festa em sua casa, com uma missa, e depois um almoço com muita cantoria. Quando, a 5 de dezembro de 1992, Louro falece, a família se perguntava se deveria ou não continuar a festejar o dia 6 de janeiro.¹⁰² A esposa de Louro, Helena Marinho Patriota, filha do poeta António Marinho, afirmou que se deveria continuar a celebração como sempre foi, com missa, cantoria, servindo baião de dois entre familiares e amigos para celebrar a memória do poeta, porque era assim que certamente ele gostaria de ser lembrado.

Após a morte da esposa de Louro, as comemorações pararam, mas Isabelly Moreira e um grupo de artistas e poetisas ainda adolescentes disseram que teriam que comemorar “o aniversário de Louro”:

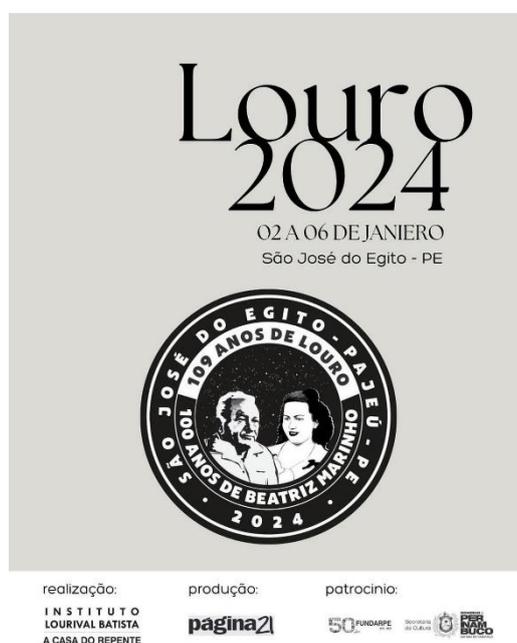
Aí fizeram um forró de Louro, na calçada de Graça, num bar em frente dessa rua. Elas botaram um som na calçada de manhã, e começaram a cantar e todo mundo sem programação, sem nada, quem passava parava lá, fazia uma homenagem, cantava uma coisa, recitava um poema. Aí António

¹⁰² É o que relata Bruno Albertim em texto do *Jornal do Comércio*.

Marinho, bisneto do poeta, disse “não é possível, o povo da rua tomou a iniciativa...”.¹⁰³

A Festa de Louro desde então foi tomando proporções a nível regional e nacional, com artistas da cultura local, escritores, cantadores e repentistas. Tal como quando o poeta estava vivo, tudo começa com uma celebração religiosa chamada de Missa do Cantador, dias antes do aniversário de Louro, toda ela realizada em versos e com muita cantoria. Em 2024, a missa contou com a presença dos cantadores Zé Carlos do Pajeú, André Santos, Aryel Freire e Erivaldo Ferreira e foi celebrada, como nos últimos anos, pelo Pe. Luisinho.

Com saraus, apresentações teatrais, música instrumental, rap, frevo, forró e a presença duma gama de artistas como Jessica Caitano, Bia Marinho, Zambé e Alceu Valença, a festa vem se afirmando como principal lugar de encontro da cultura pernambucana. Além de exibir filmes, realizar cursos e mesas de glosa, há espaço para feiras culturais e lançamento de livros que envolvem a cultura popular.



Cartaz da Festa de Louro de 2024 que também presta homenagem a outra egípciese, a poetisa Beatriz Marinho

Louro, Louro do Pajeú, ou Lourival Batista Patriota e a sua festa representam uma espécie de amostra do cenário da poesia que se fincou com esmero no aglomerado de municípios que fazem parte do Vale (Sertão) do Pajeú, constituído por 17 municípios de Pernambuco. Lembremo-nos que a cultura pernambucana é caracterizada pela multiculturalidade e a podemos identificar, como constatou Roberto Benjamin (2011), pelas diversificadas expressões, como a literária, a musical, o teatro, as artes plásticas, a arquitetura, a dança, as festas populares, a religiosidade etc. Relativamente ao Sertão, o mesmo pesquisador

¹⁰³ Fala de Dona Maria Helena Marinho Patriota Lima em janeiro de 2024, em sua residência em São José do Egito.

refere que por causa da pecuária extensiva desde os tempos coloniais, nessa região do estado, desenvolveram-se costumes peculiares, por exemplo, as festas de apartação, a tradição da partilha de animais entre os empregados, a produção de queijo, a preparação da carne de sol, as festas de tradição europeias, como o São João, São Pedro e Santo Antônio. Estas são terras influenciadas pela cultura religiosa católica, pela ancestralidade indígena e pela colonização portuguesa, que confluem na voz dos poetas e poetisas de São José do Egito como reflexo da multiculturalização da proposta da Festa de Louro.

Por isso, apesar do Sertão ser uma região com vocação para a agropecuária, revela aptidão para a preservação de laços culturais e tradicionais da poesia e músicas orais, destacando-se, além de São José do Egito, Tabira, Itapetim, Tuparetama. Tais cidades, influenciadas pela paraibana Teixeira, são exemplos de lugares em que a poesia improvisada faz parte de um cotidiano de cidadãos e cidadãs que, por vezes, em anos mais distantes, mal frequentaram a escola, mas que mesmo assim possuem tendência e apreço pela versificação.

Lindoaldo Campos afirma que a poesia produzida no sertão do Pajeú é influenciada quer pela tradição poética ibérica, quer pela indígena xukuru, e também devido às famílias que se estabeleceram em São José, vindas do Sertão do Piancó, Sertão do Espinharas e Sertão do Sabugi. Segundo o mesmo pesquisador, a configuração da Escola de Poesia de São José do Egito surgiu quando pessoas da Escola de Poesia de Teixeira na Paraíba migraram para a cidade, cujas características específicas podem ser compreendidas como um movimento composto por três ciclos:

1º Ciclo de 1911 – Ano em que Marinho do Pajaú iniciou suas práticas como cantador profissional – a 1948 – Ano em que o cantador; pesquisador e jornalista Rogaciano Leite realizou o Festival de Cantadores no Teatro Santa Isabel (Recife). Principais características: realização de cantorias “pé-de-parede”, abandono da prática de cantar cordéis. **2º Ciclo** de 1948 – ano em que o cantador, pesquisador e jornalista Rogaciano Leite realizou o Festival de Cantadores no Teatro Santa Isabel (Recife) a meados da década de 1980 – época em que o músico e poeta José Antônio do Nascimento Filho (Zeto do Pajaú) (Canhotinha/PE, 1956 – São José do Egito, 2002) foi residir neste lugar e estabeleceu fortes vínculos afetivos e poéticos com Job Patriota de Lima, que recitava composições da poesia denominada popular e da poesia denominada erudita (inclusive composta por versos livres) e a partir daí intensificou as práticas da declamação e da junção entre poesia e música. Principais características: participação de cantadores egípcios em eventos (congressos e festivais) em médias e grandes cidades, uso do rádio para a realização de programas de cantadores, início da produção de poesia de bancada publicada em cordéis e livros. **3º Ciclo** de meados da década de 1980 à atualidade. Principais características: intensificação da produção de poesia de bancada publicada em livros, apresentação de declamadores em eventos, junção entre poesia e música. (CAMPOS, 2024, p. 544-545)

Devido a esses ciclos poéticos de que fala Campos, São José do Egito ficou conhecida como “Musa do Pajeú”, município da cantoria. Assim, na senda de Louro, surgiram grandes nomes do repente e das poesias populares sertanejas. Dimas Guedes Batista Patriota, Otacílio Batista, Rogaciano Leite, Antônio Marinho e Dedé Monteiro são representativos da formação e frequência poética com que São José do Egito e a região do Pajeú produzem cantadores/versificadores. Por isso, é comum se aludir a São José do Egito

como terra evocativa dos saberes poéticos, da musa da inspiração, da identidade do povo, como Louro afirma nos seguintes versos sob o mote: “É São José do Egito/ A terra da inspiração.”:

Louro glosa:

Das musas santo caminho
Poder mágico soberano
Berço de Rogaciano
Dos Batista e de Marinho
Ao som das cordas do pinho,
Das fogueiras de São João,
Das festas de apartação
De vaqueiro, aboio e grito
É São José do Egito
A terra da inspiração. (BATISTA apud VERAS, 2004, p. 182)

O ato de se inspirar na terra, cercada pela serra da Borborema, entre Pernambuco e Paraíba, coloca São José como terra de fronteira (a cidade já fez parte da Paraíba) com capacidade de sugestão para a criatividade de artistas. O ato e efeito de se inspirar tem a ver não apenas com o dom profético da poesia, mas com a predisposição de um povo para a imagética poética musical. Isso, como se vê nos versos de Louro, está nos cantos populares e na inspiração suprema que o caráter místico da poesia promove nessa sua cidade natal. Sendo assim, percebe-se porque Zé de Quitéria de João de Mandu (José Rabelo de Vasconcelos, São José do Egito, 15 de janeiro de 1932, – Recife, 18 de maio de 2003) no seu livro *Reino dos cantadores ou São José do Egito etc., coisa e tal*, transforma a cidade numa espécie de reino encantado da poesia popular brasileira:

O Reino dos Cantadores
no país do Pajeú
tem sua religião.

Diversos deuses se adoram
e todos se representam
com especial feição.
Ora, à maneira de plantas,
ora em forma de animais
nativos da região. (VASCONCELOS, 2014, p. 46)

Ressalta-se que nessa terra de deuses, natureza, homens e mulheres também as pragas e as bestas (como, por exemplo, a sede, a fome, a doença) se fazem presentes. Essas imagens e mazelas humanas, muito presentes no sertão devido à problemática das longas secas e à falta de investimento público na região, não impedem que o poeta reveja a condição do cantador no meio que o cerca como melhor maneira de autorreflexão. José Rabelo de Vasconcelos vai então falar que, nesse reino há “Santos e Sumos Pontífices”, há poetas cuja poesia revela traços místicos e em comunhão com o mundo que os cerca:

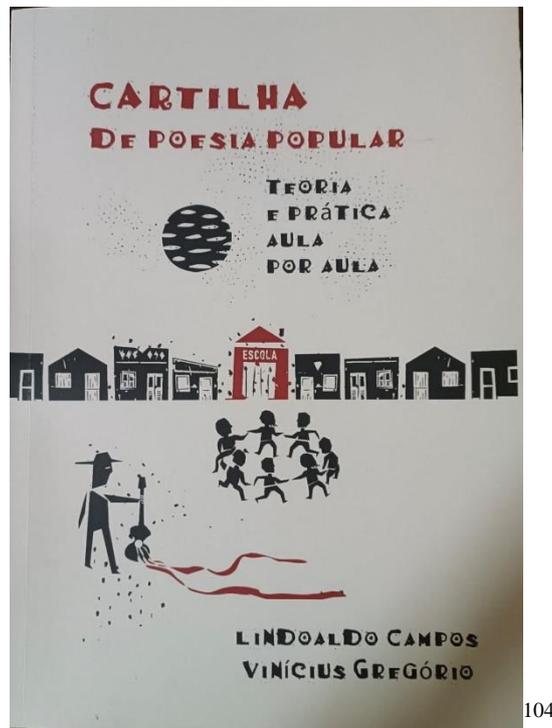
Existiu também no Reino,
cheio de fé e de dores,
um Santo e Sumo Pontífice.
O chefe dos sacerdotes.
Dirigir com “santidade”
todos os povos do Reino
foi sua grande missão.
Como cidadão, chamado
João Batista de Siqueira;
como chefe foi sagrado
com o nome de CANCÃO. (“Baião X”, VASCONCELOS, 2014, p. 87)

[...]

Da casta sacerdotal
no Reino do Pajeú
entre outros se cultuam:
Antônio Pereira e Xudu.
Alguns já canonizados:
o místico Jó Patriota
o puro Vicente Preto
o simples José Lulu.

Cantando com um colega
que linda filha perdera
o sacerdote Lulu
numa cantiga de feira,
como dos versos vigário,
recita esta oração
constante em seu breviário: (“Baião XI”, VASCONCELOS, 2014, p. 90)

Assim, a poesia torna seus poetas e cantadores “príncipes”, “faraós”, “sacerdotes” e “santos” da cantoria e da glosa sertanejas, conforme os temas, as experiências e o destaque que vão tendo no cenário cultural. A cidade é então cantada a partir de uma visão mítica como uma terra de poetas natos, possivelmente de um número mais elevado do que outra cidade brasileira, se formos contabilizar os prosadores improvisados da tradição oral que residem na cidade. Sobretudo, quando em 2015, uma disciplina obrigatória, de “Poesia popular”, entra nos currículos escolares da cidade, única no Brasil a ter implementado nas escolas municipais, releva-se a preocupação na formação intelectual e artísticas dos poetas da cidade.



Capa da cartilha ofertada gratuitamente nas escolas de São José do Egito, como apoio didático para a disciplina Poesia Popular

Dessa forma, há em São José uma relação natural e simbiótica entre a própria condição dos que lá nasceram e dos que lá habitam com o mundo da poesia. E isso pode ser notado nos poetas e poetisas da nova geração. A título de exemplificação, refiro o livro de estreia de Isabelly Moreira (natural e residente na cidade), *Canta Dores*, especificamente o poema “Ao cantador repentista”, no qual o som da viola é recriado nos versos improvisados do repente que produzem uma espécie de catarse em seus ouvintes, numa associação entre a arte e o sofrimento de outrem, entre o sentimento humano e a sensibilidade e habilidade do cantador:

Sei que a arte cativa e salva gente
De um mundo cruel e venenoso.
A poesia é a arma do repente.
Cada tiro que dela é disparado
Atravessa o ouvido e sai cravado
Pelas sendas da alma e vai tocar
No juízo e no peito de alguém.
CANTADOR CANTA A DOR DE QUEM NÃO TEM
FORÇA E VOZ PARA SUA DOR CANTAR. (Moreira, 2017, p. 29)

¹⁰⁴ A cartilha foi apresentada à ministra da cultura, Margareth Menezes, pelas autoridades de São José do Egito com a intenção de que esse documento seja usado nas cidades que se dispuserem adotar o manual nas escolas aliado ao ensino da poesia popular. Reportagem em: <https://falape.com/sao-jose-do-egito-ecleriston-ramos-e-henrique-marinho-estiveram-com-a-ministra-da-cultura-margareth-menezes/>, acesso em 14 de maio de 2024.

Nesse caso, a repentista é uma espécie de anjo anunciador. Alude à importância da relação do poeta/poetisa músico com o seu público, pois a atividade de versejar passa pela sensibilidade de entender o sentimento alheio e expressá-lo de tal maneira evidente que esses versos dialogam com a máxima pessoa que diz que o “poeta é um fingidor” que finge “tão completamente, que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente.”. Isso quer dizer que o compromisso com a arte poética, nessa perspectiva popular, é dialogar com o seu público, interpretar as suas vicissitudes, principalmente aquelas ligadas ao sentimento doloroso. Isabelly refere também que se o repentista é um sujeito andante e errante por diversas terras, a sua companheira, a viola, torna-se uma *persona* como se fosse uma extensão do próprio corpo do cantador:

A viola que se abraça
Ao braço do companheiro
E o segue pelas estradas,
percorrendo o mundo inteiro
Sem nunca ter má vontade,
Demonstrando intimidade,
Desde o contato primeiro (Moreira, 2017, p. 34).

Outro poeta da nova geração é Lucas Rafael Calado (1995), que nasceu em Afogados da Ingazeira, também sertão do Pajeú, mas foi criado e reside em São José do Egito. Lucas Calado tem uma poesia que consegue, harmonicamente, associar as formas e uma certa linguagem da poesia clássica europeia e brasileira associada ao versejar popular. Uma coisa em comum nos dois poetas acima citados – e frequentemente na poesia inicial de vários versejadores – é a preocupação metapoética, como se lê em Calado:

Meu poema vem vestido
De um papel amarelado;
D’algum sonho renascido
Da vontade quase morta.
Da nossa emancipação?
Dê-me, pois, sua atenção
Para prosseguirmos juntos. (“Termo de apresentação”, 2017, p. 17).

A autoafirmação e autorreflexão feitas a partir de um convite ao leitor para se adentrar na poesia de Calado, com esse poema-abertura de sua obra **Efêmero**, aponta a necessidade de inscrição como poeta com a validação e participação dos leitores.

Fazer os primeiros versos é emancipar-se no mundo artístico, é adentrar num espaço de inquietação e interpretação de linhas muito tênues entre a ficção e a realidade. A obra de estreia de Lucas Calado se apresenta como uma poesia e estética taciturnas, expressa uma intimidade mais recôndita do eu lírico. Por exemplo, em “O silêncio”, o sujeito poético se assume como a própria mudez, refere que é um guardião de “segredos” e de “pecados”, é companheiro dos poetas e dialoga com os calados. O silêncio, enquanto sujeito e categoria epistemológica, pode se tornar manifesto àqueles que assim o desejarem, quase como se fosse um reencontro “co’ a própria fé”, encerrando o poema com o sentido erótico do silêncio, aquele que o poeta mais tem estima: “Pra mim, sobretudo, o melhor é / O silêncio das bocas que se beijam.” (p. 33).

Esses dois artistas, Calado e Moreira, tiveram participação ativa na Festa de Louro de 2024, com apresentação de atrações e de livros, bem como com declamação de poesia. Assim, Lourival Batista está representado numa nova geração que o tem como inspiração.

Em suma, a Festa de Louro é a celebração de São José do Egito como cidade inspiração da poesia popular. A cidade cultivada na memória dos poetas e das poetisas carrega um valor afetivo, ela é o ponto de partida e de chegada de Louro, enquanto reino encantado propício a criação de verzejadores(as); o que a consolida como presença de uma prática poética frequente e núcleo estrutural de identificação desse espaço com a própria ideia de verso / poesia / cantoria. Durante a realização da Festa em 2024, pôde-se perceber o encontro de gerações de amantes e pesquisadores da poesia, artísticas e público de diversas cidades do Brasil. Sobretudo é uma festa realizada com esforço de familiares, amigos do poeta homenageado e sob a coordenação do Instituto Lourival Batista/A Casa do Repente, que em 2024 inaugurou o Monumento do Repente Cantoria, na rua Domingues Siqueira, em frente ao próprio Instituto. Assim, a Festa de Louro e suas diversas atividades multiculturais se alinham ao 3º ciclo poético de São José do Egito de que fala Campos, de produção de eventos que aliado a um ensino escolar de uma disciplina sobre poesia popular, revela a pré-disposição da própria população egípcia para o verso, mantendo viva essa tradição no “Reino dos Cantadores”.

A cidade se torna um território geográfico de uma paisagem literária da cultura popular pernambucana e uma *persona*, tal como a própria musa inspiradora grega da poesia, deixando de ser um mero desenho topográfico para se constituir em diversas projeções dos sujeitos líricos de seus/suas cantadores/cantadoras. Lourival Batista e a sua festa se confundem com a própria ideia da força cultura de São José do Egito.

Referências bibliográficas:

ALBERTIM, Bruno. Festa de Louro: um rio que não Passa. In **Jornal do Comércio**. 14 de janeiro de 2018. Recife Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2018/01/14/festa-de-louro-um-rio-que-nao-passa-323694.php>, acesso em 25 de abril de 2024.

BENJAMIM, Roberto. **Cultura pernambucana**. João Pessoa: Editora Grafset, 2011.

CALADO, Lucas Rafael. **Efêmero**. Prefácio Giuseppe Mascena. Recife: Ed. do Autor, 2017.

CAMPOS, Lindoaldo. **Macará, Gibão e viola: poetas do Xukuru criando o sertão da poesia**. João Pessoa: Ideia, 2024.

MOREIRA, Isabelly. **Canta Dores**. Teresina: Harley, 2017.

VASCONCELOS, José Rabelo de ou MANDU, Zé de Quitéria de João de. **O Reino dos Cantadores ou São José do Egito etc., coisa e tal**. 2.ª ed. Revista e ampliada. São José do Egito: Ed. do Autor, 2014.

VERAS, Ivo Mascena. **Lourival Batista Patriota**. Recife: Ed. do Autor, 2004.



CAVALCANTI, Ariane da Mota. Jéssica Caitano e cordel no Pajeú: mulheres rurais e “outra” colheita do trabalho. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 216-223. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.216223>

JÉSSICA CAITANO E CORDEL NO PAJEÚ: MULHERES RURAIS E “OUTRA” COLHEITA DO TRABALHO

JÉSSICA CAITANO AND CORDEL IN PAJEÚ: RURAL WOMEN AND "ANOTHER" HARVEST OF WORK

Ariane da Mota Cavalcanti¹⁰⁵

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

RESUMO: O presente artigo tem como *corpus* o cordel de Jéssica Caitano, artista contemporânea e multifacetada do Sertão do Pajeú, intitulado “E a vida do sertanejo combina com poesia”. A proposta consiste em apontar um caminho interpretativo possível para os diversos sentidos talhados pela autora ao longo de seu cantar na composição publicada pelo selo “Caretas Cartonera”, originário de Triunfo, Pernambuco- Brasil, cidade onde Caitano nasceu. Discute-se o cordel selecionado em interface com o debate sociológico sobre a questão do trabalho e do uso do tempo cotidiano da mulher rural, dialogando-se com Moraes (MORAES Et. Al., 2020). Com tal desenho, este trabalho procura apresentar o projeto poético da artista como ligado à valorização da tradição popular regional e de seus principais ritos de cantoria, bem como, conectado a motes muito atentos às questões contemporâneas que rondam as representações das mulheres rurais e suas condições de vida interligadas, muitas vezes, a um trabalho doméstico não remunerado e subalternizado na conjuntura geográfica do Sertão do Pajeú.

Palavras-chave: Jéssica Caitano; cordel; mulheres da Zona Rural; trabalho; Sertão do Pajeú.

ABSTRACT: The corpus of this article is the cordel by Jéssica Caitano, a contemporary and multifaceted artist from the Sertão do Pajeú, entitled “E a vida do sertanejo combina com poesia” (And the life of the sertanejo goes with poetry). The proposal is to point out a possible interpretative path for the various meanings carved out by the author throughout her singing in the composition published by the “Caretas Cartonera” label, originating in Triunfo, Pernambuco-Brazil, the city where Caitano was born. The selected cordel is discussed in interface with the sociological debate on the issue of work and the use of rural women's daily time, in dialogue with Moraes (MORAES Et. Al., 2020). With this design, this work seeks to present the artist's poetic project as linked to the valorization of regional popular tradition and its main

¹⁰⁵ Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE em abril de 2022. Professora adjunta nas áreas de Literaturas de Língua portuguesa e Teoria literária do curso de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE – UAST), mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), graduada em Letras pela UFPE.

singing rites, as well as connected to mottos that are very attentive to the contemporary issues that surround the representations of rural women and their living conditions, often linked to unpaid and subordinate domestic work in the geographical context of the Sertão do Pajeú.

Keywords: Jéssica Caitano; cordel; rural women; work; Sertão do Pajeú.

Introdução

Este artigo propõe uma breve análise de um dos cordéis dispostos na mais recente obra publicada por Jéssica Caitano, artista contemporânea pernambucana do município de Triunfo. Esta composição da autora é formada por dois poemas de cordel, tendo sido lançada em agosto de 2023, no encerramento do evento “Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura (II)”, realizado pela Universidade Federal Rural de Pernambuco, Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST). A publicação da cordelista, apresentada no referido congresso, a propósito, em fala proferida pela autora do presente artigo, se trata de uma produção do selo “Caretas Cartonera”, projeto local que tem como missão divulgar os artistas da Região. Os dois cordéis, então lançados, são respectivamente intitulados: 1) “E a vida do sertanejo combina com poesia” e 2) “Triunfo é no Pajeú a flor do alto Sertão”, de modo que a proposta interpretativa aqui levada à diante consiste em visitar apenas o primeiro texto da autora, repentista hábil no pandeiro, cuja carreira está em promissora ascensão no estado de Pernambuco, no Brasil e no mundo¹⁰⁶.

A leitura que, particularmente, aqui se deseja realizar em torno de “E a vida do sertanejo combina com poesia” focaliza a representação da mulher rural e sua relação com o trabalho; temática que merece atenção crítica no texto por envolver um tratamento peculiar da condição feminina como cidadã que labora horas a fio, o que, em tempos contemporâneos, demanda maior discussão e debate com fim de se ampliar a visão que se propaga pela cultura hegemônica patriarcal nordestina das mulheres da Zona Rural.

Tal tônica presente no cordel de Caitano faz sua poesia popular se afastar e, mesmo, questionar a maioria das representações das mulheres sertanejas nos folhetos, as quais, como destaca Clarissa Loureiro (2010), figuram massivamente nos versos e cantorias repletas de estereótipos ligados ao universo católico, principalmente no que se refere à produção gerada ao longo do século XX. A tradição da literatura em folhetos do período, como mostra a citada pesquisadora, bordou, durante décadas, mulheres que ora se

¹⁰⁶ Para conhecer o atual percurso da carreira artística desbravada pela autora, sugere-se a leitura de Bezerra (2022) “Jéssica Caitano: arte e resistência na poesia pajeuzeira”. Segue trecho: “É nos movimentos culturais e sociais do oásis pernambucano, Triunfo (Sertão do Alto Pajeú), que vamos encontrar Jéssica Caitano: mulher, preta-indígena (ou ‘cabocla’, como diz), lésbica, gorda e periférica. É um dos nomes mais promissores no cenário do rap nacional atualmente. Cantora, compositora, rapper, coquista, educadora, poeta que escreve desde a infância e que não se vê no quadro de nenhum enquadre. Participa de coletivos que impulsionam a produção cultural da região, do grupo que mantém a tradição das chamadas ‘Cambindas de Triunfo’, de grupos musicais como ‘A Cristaleira’ e ‘Radiola Serra Alta’, que trazem na sua composição visual e musical algumas tradições da cidade. Já participou de diversos festivais no país e até já foi para a Inglaterra (Glastonbury Festival – 2016). Fez residência artística no *Red Bull Music Pulso* em 2018 como convidada e voltou em 2019 como curadora. No mesmo ano, foi indicada ao WME Awards na categoria ‘Escuta as mina’, do Spotify.” (BEZERRA, 2022, p. 1).

assemelhavam à figura santa da Virgem Maria, ora se comparavam a sujeitos “demonizados” e destruidores de virtudes atribuídas a homens, tal qual Eva, na Bíblia. Construindo outra rota para os caminhos femininos no cordel, a obra de Caitano demanda análise e destaque entre os estudos da poesia popular contemporânea, sobretudo, porque seus sentidos podem alargar as percepções dos leitores (ISER, 1996) em face daquilo que estes entendem como sociedade, além de poderem desconstruir privilégios cedidos ao tipo de trabalho desempenhado comumente por homens (fora do ambiente doméstico), passando, em contrapartida, a valorizar o papel feminino rural na rotina diária das tarefas dentro da casa, da lavoura e do curral.

A proposta interpretativa então descrita, é preciso salientar, não se atreve a tentar esgotar os variados “passos de dança” nessa “pista” que é verso ritmado da cordelista pernambucana; inversamente, aqui se apresenta uma tentativa, entre tantas outras que seriam possíveis, de adentrar no cordel de Caitano, e de evidenciar seus encantos estéticos e percepções ideológicas justamente para convidar o público, entidade plural, a dançar de múltiplas formas o seu ritmo poético polissêmico, capaz de fazer os leitores e leitoras “voarem” pelo salão estrelado de sua arte popular, arte integrada a suas vivências pelo Sertão de Pernambuco e suas ricas tradições propagadas também por mulheres e seus modos específicos de laborar.

Também, por ser resultado de um projeto nascido no Sertão do Pajeú, berço significativo da poesia popular, o selo “Caretas Cartonera” aqui merece ser apresentado com destaque. Segue, portanto, a sua definição contida na obra analisada da artista:

O Selo Caretas Cartonera é um projeto do LABORATÓRIO DE TRADIÇÕES LITERÁRIAS E POÉTICAS DO PAJEÚ, do Espaço Cultural Fábrica de Criação Popular José Manoel Sobrinho. A identidade visual do Selo traz as referências da ‘tabuleta’, elemento utilizado na composição da indumentária do Careta de Triunfo. Nesse sentido, tais ativações das publicações se desdobrarão em potencializar, registrar, documentar as escritas e narrativas poéticas numa perspectiva de ampliação, circulação e democratização da produção literária nos territórios do Sertão do Pajeú. O principal objetivo do Selo Caretas Cartonera é potencializar estudos, pesquisas e o desdobramento de publicações independentes das obras de autoras/es da literatura pajeuzeira, com um recorte especial e um aprofundamento imersivo de textos que enfatizem a Literatura, a Memória e a Tradição Oral produzida no Sertão do Pajeú (CAETANO, 2023, p. 2).

Como fica notável, o selo tem a missão de propagar a tradição popular do Pajeú, e, em se tratando de poesia e cantoria, que se saliente: a escrita de Jéssica Caitano no texto aqui em análise, propagado pela editora local, reforça particularmente as formas de uma autoria feminina se colocar como ponte para um duplo movimento que: a) encontra as mulheres da zona Rural e b) questiona a comum desvalorização do trabalho feminino nesse contexto sertanejo.

No cordel aqui interpretado, a voz lírica de Caitano, como se pretende demonstrar, é ponte para que a mulher habitante da Zona rural protagonize um espaço estético e ideologicamente representativo de força, resistência, de emblema de trabalho árduo e importante para a vida na comunidade local, assim como de deleite também, por viver a rotina simples do campo, mas que possui uma simplicidade dotada de encantos

e poesia. A partir da próxima seção deste trabalho, portanto, parte-se para a visita interpretativa ao cordel de Caitano.

1. “E a vida do sertanejo combina com poesia”: valorização do trabalho da mulher rural

O primeiro aspecto que salta à vista neste folheto recortado para estudo é que o eu-lírico é feminino, é rural e partilha sua vida, à medida em que passa o poema a contar sua rotina cotidiana desde o início do dia pela manhã. Esta vida diária se revela, ao longo dos versos, profundamente preenchida com variadas tarefas de trabalho de ordem doméstica, de cuidado com a saúde facilitado pelas ervas da lavoura e de cuidados com os animais do curral. Estes bichos culturalmente integram a economia familiar na Zona rural sertaneja, contribuindo para a extração de mantimentos e de demais formas de sustento. Em outras palavras, a vida do “eu” aparente neste cordel é feminina e se relaciona com as peculiaridades de seu trabalho no campo.

A voz lírica inicia seu cantar reconhecendo a “dureza” (CAITANO, 2023) da existência nesse dia-dia, que começa já “muito cedo” (CAITANO, 2023), mas também aparece em cena se deleitando com seu modo próprio de estar no mundo da maneira peculiar como vive em meio à simplicidade do campo. Cita-se Caitano:

Já de manhã muito cedo
Celebro essa vida dura
Aqueço um café bem preto
Adoço com rapadura
A bolacha é sete capa
E a goma que eu como é pura.

Asso a banana madura
Aquele sem carborete
Encosto no pé do pote
A mesa e o tamborete
E satisfeita degusto
Meu saboroso banquete. (CAITANO, 2023 p. 1)

Em meio à presença valorizada da alimentação matinal e regional do sertanejo – “café”, “rapadura”, “bolacha sete capa”, “goma”, “banana madura” –, os versos, repletos da oralidade popular e da musicalidade própria do cordel (ABREU, 1999), ressoam marcados por verbos na primeira pessoa a sugerirem em evidência o trabalho na cozinha do eu feminino que canta: “Aqueço”, “adoço”, “asso”, “encosto”. Vê-se que são ações vivenciadas em ambiente doméstico e encadeadas sintaticamente em sequência, denotando-se a ideia de repetição de tarefas, as quais, embora numerosas, representam um só ato: o preparar do café da manhã. O poema conduz o público a pensar sobre o quanto de ações são necessárias para se “botar a mesa” para a primeira refeição do dia. O detalhe é que a mesa é incumbência da mulher que canta os versos. Dito de outra forma: tais tarefas, remarca-se, aparecem executadas no texto não por um homem, não com a colaboração ativa de outros familiares, mas unicamente por uma mulher que, sozinha e “satisfeita”, “degusta” e goza de seu trabalho culinário, de sua rotina alimentar ao nascer do sol. Ela, nitidamente, celebra sua vida e enxerga

sua refeição como “banquete”, valorizando tanto sua potência no serviço doméstico, quanto os “quitutes” regionais da tradição sertaneja da qual faz parte.

O texto de Caitano segue seu ritmo e, mais adiante, demonstra que o trabalho feminino se estende da cozinha, do interior da casa, ao curral. Sendo assim, revela que a mulher do Pajeú é incumbida de múltiplas tarefas ao longo do dia. Cita-se novamente o cordel em análise:

A cuscuzeira é quebrada
Só tem de um lado uma azeia
Mas faz pão de milho testado
O bagaço vai paras as ovelhas
Cuscuz com leite no mato
É muito melhor que ceia.

[...]
Tirei a palma do gado
Salguei no meio do terreiro
Depois alimpei o cocho
Bati, botei no aceiro
Que os bichos de lá de casa
Se alimentam o dia inteiro. (CAITANO, 2023 p. 4-6)

Novamente, se destaca nos excertos que os verbos que assinalam a condição ininterrupta de trabalho feminino que continuam a ritmar os versos abrilhantados através do falar popular. São eles, de novo, postos encadeadamente: “tirei”, “salguei”, “alimpei”, “bati”, “botei”. Nas duas estrofes, sobressai-se também que a condição de classe do eu-lírico está associada a uma vida humilde e simples; vê-se, por exemplo, pelo espaço descrito de uma cozinha com utensílios quebrados e sem requintes de luxo: “cuscuzeira¹⁰⁷ quebrada”. Contudo, em meio a uma cozinha humilde, nota-se o retratar de um tipo de sabedoria empregada pelas mulheres rurais em termos de economia doméstica, uma vez que os bichos que ajudam no sustento das comunidades do campo são alimentados com reaproveitamento das refeições cozinhadas para a pessoas da casa. Neste aspecto particular, sublinha-se que é o eu-lírico feminino o encarregado no texto de cuidar, não só da cozinha, mas também dos bichos, o que se torna mais uma modalidade de trabalho para ser executado e mais tempo de serviço em prol do bem-estar da “vida do sertanejo”.

A partir do que foi até aqui comentado, já se pode abrir, em torno do cordel da artista, a discussão sobre o tipo de trabalho executado pelas mulheres da Zona rural. A obra *A arte de tecer o tempo: perspectivas feministas*, organizada por Hildete Melo e Lorena Moraes (2020), traz um artigo oportuno para fomentar o debate: “Metodologias, trabalho e uso do tempo: compreendendo a rotina de mulheres rurais”. Neste capítulo em especial, Moraes (Et. Al., 2020) aponta a sobrecarga de trabalho árduo, porém não valorizado socialmente como trabalho produtivo, no tempo diário dessas mulheres. A socióloga destaca que, na divisão sexual de trabalho, sobressai-se, na verdade, uma desvalorização do trabalho doméstico imputado ao sujeito

¹⁰⁷ Espécie de panela própria para o preparo do cuscuz típico do Sertão pernambucano, à base de flocos de milho. Costuma ser servido ao café da manhã ou ao jantar com leite, além de outras formas de composição.

feminino, em razão de este não ser remunerado. Contudo, a autora afirma que a hierarquia, contrariamente ao que acontece na realidade social, deveria ser inversa: o trabalho doméstico é o tipo de atividade que, enfim, cria mecanismos para sustentar a família e a comunidade em ampla escala, uma vez que é, de fato, esta atividade na esfera do lar que acaba permitindo a modalidade de trabalho fora da casa, isto é, aquela tão valorizada socialmente por se tratar de uma atividade remunerada. A questão é que este tipo de trabalho visto como produtivo e rentável acaba sendo o tipo de tarefa imputada aos homens e, portanto, apenas o trabalho masculino “na esfera pública” vem a ser verdadeiramente percebido, sob essa lógica, como valioso.

Dentro desse quadro, o trabalho doméstico feminino rural (cuidar da casa e dos filhos) se acumula ao trabalho produtivo na lavoura e no cuidado com os bichos, de modo a ser subalternizado ou desvalorizado socialmente. Dessa maneira, mulheres rurais além de trabalharem mais horas que os homens da comunidade, por passarem mais tempo executando múltiplos serviços, são ainda menos reconhecidas e têm seu trabalho cada vez mais invisibilizado como trabalho produtivo, gerando-se um ciclo vicioso que as aprisiona sem perspectiva de libertação. Neste sentido, argumenta o artigo de Moraes:

O conceito de “divisão sexual do trabalho” foi consolidado durante o período de industrialização destacando a subestimação das atividades realizadas pelas mulheres na família, consideradas como não trabalho, uma vez que são frequentemente confundidos “produção” com “produção de mercadorias, e “trabalho” com emprego. No caso das mulheres rurais, afirmamos o que se constitui uma dupla invisibilidade do trabalho por se tratar de um processo cotidiano de apagamento da centralidade das tarefas femininas na produção agropecuária considerada frequentemente como “ajuda” ao que se considera como “trabalho de homens na roça”, por meio da subjugação do trabalho doméstico e de cuidados à categoria do não trabalho (Et. Al., 2020, p. 175-176)

Tendo-se como parâmetro o recorte sociológico acima, a poesia de Caitano analisada canta ciente do reconhecimento das árduas horas de trabalho da mulher rural, valorizando a sua presença na vida sertaneja e, portanto, funcionando como contradiscurso ao sexismo local, que se mostra impregnado de visões hierárquicas sobre trabalho e gênero na comunidade do Sertão do Pajeú. Nesta perspectiva, apresentam-se as estrofes finais do cordel da autora, as quais finalizam o texto com a valorização do trabalho da mulher ancestral, a avó, figura de referência para o eu-lírico, que repassa saberes para a manutenção do cuidado com a saúde do corpo feminino:

Catei no pé do lajeiro
Torceira de alecrim
Braçada de alfavaca
Na cerca do bacurim
Que é para o banho de aceio
Vovó fazia pra mim.

Estamos do meio pro fim
Na luta de cada dia
Vibrando a cada nascente
Do sol que sempre irradia
E a vida do sertanejo
Combina com poesia

Os versos, tal como fica evidente, estampam a ligação entre saber feminino ancestral e popular e o trato com o plantar, o colher das ervas naturais, como “alecrim”, “alfavaca”. Nesse contexto, o verso “vovó fazia pra mim”, sublinha afeto e respeito para com a mulher ancestral e ratifica o “fazer”, “o trabalho” de cuidado que “a mais velha” tem com a “mais nova”, propagando tradições e saberes que manejam entrelaçadamente a natureza e a saúde feminina, como se expressa na menção ao “banho de aceio”. Desse modo, o trabalho da mulher rural é representado por Caitano com valor significativo, com reverência às tradições ancestrais de saberes femininos. Nesse movimento de reverência, a poesia da cordelista pernambucana desconstrói a visão machista hegemônica que desvaloriza o trabalho doméstico e, acaba, por sua vez, em se revertendo em denúncia contra a hierarquia de valores na divisão sexista do trabalho, própria de um capitalismo patriarcal que insiste em confundir trabalho com emprego.

Por fim, ainda quanto à última estrofe do texto acima transcrita, esta vem marcar a despedida do eu-lírico para com seus leitores, coroando a ideia de que todo aquele trabalho ininterrupto desempenhado por essa mulher que canta ao longo do cordel (na cozinha, no curral e na lavoura) é, em si, uma “luta de cada dia”. Trata-se, pois, de uma poesia que representa a mulher rural como dona de um cotidiano árduo, cansativo, de uma rotina desafiante. Contudo, a voz lírica faz brotar desse elemento desafiante intenso encanto poético ao tecer um paradoxo, na medida que aponta que tal “vida do sertanejo” segue “vibrando a cada nascente/ do sol que sempre irradia”. O sol aparece, assim, como uma figura que metaforiza o queimar e o machucar o corpo pelo trabalho ininterrupto, cansativo, e sugere simultaneamente levantar todas as manhãs como uma chama luminosa de poesia que se apresenta para fortificar a mulher sertaneja na sua luta cotidiana. Esta mulher, pela voz do eu-lírico, ao fim do poema, se torna representante protagonista de todos os habitantes do Sertão (sejam estes homens ou mulheres), a partir do momento em que sua vida feminina é equiparada à “vida do sertanejo”, a qual, segundo a cantoria, combina com poesia.

Tem-se, portanto, no cordel analisado, uma representação lírica e reverencial do trabalho da mulher rural a combinar com a poesia da vida de todo sertanejo. Assim, a poesia popular de Jéssica Caitano celebra uma utopia: a quebra do ciclo de desvalorização do trabalho feminino no seio da comunidade rural do Sertão.

Considerações finais

A trajetória da autora de Triunfo pela literatura de Cordel, ao representar as mulheres rurais do modo como o aqui interpretado, reforça as bases de um caminho para novas e diversas imagens das mulheres nos folhetos travadas no século XXI, caso se tenha como referência o estudo de Loureiro (2010). A pesquisadora, ao analisar as representações femininas no cordel, do século XX ao XXI, aponta ter havido significativas mudanças nas maneiras de o sujeito feminino figurar nesse tipo de produção popular, de modo que aquelas tradicionais personagens mulheres que eram, com frequência, representadas no século XX dentro de um binarismo bíblico-cristão estereotipado, ou como “santas” ou como “Evas”, passam a ceder espaço, no século XXI, para outras representações; estas se tornam cada vez mais plurais e mais ligadas a uma gama de diversidade que cabe às mulheres no Sertão e no mundo.

Nesse sentido, a poesia de Caitano aqui analisada se inscreve nessa história de transformações na representação feminina na literatura em folhetos, sublinhada por Loureiro (2020), sobretudo no que se refere à mulher rural e sua importância na comunidade pelo que significa o seu trabalho. A vida “dura” das sertanejas é posta em evidência na arte da autora pernambucana, isto é, é retirada da automatização do olhar cotidiano (CHKLOVSKI, 2013) para que seja notável aquilo que os olhos automatizados pela realidade corriqueira do leitor não enxergam: elas trabalham muito mais horas do que se pensa em termos de senso comum numa cultura de dominação patriarcal, e o valor e a proporção desse trabalho podem e devem ser reconhecidos, tal como é feito pelo eu-lírico do texto.

De que maneira responder como leitor crítico à transgressão operada por Caitano em seu texto parido após décadas de predominância de imagens femininas subalternizadas na tradição do Cordel? Inspirando-se naquilo que diz a própria repentista em seus shows guiados pelo pandeiro entrecortado por batida eletrônica, que juntos chamam dança animada, ao procurar sugerir que o público deve se preparar, porque a “pista vai tremer”, a única expressão que vem à mente é: “Segura, Dona Maria”. E a “Dona Maria” deve se segurar para não se perder no furacão das palavras rimadas, pois, no cordel de Jéssica Caitano, “E a vida do sertanejo combina com poesia”, há vento, ritmo e força da natureza para sacudir todo um sistema patriarcal. Em seu texto, no qual a voz lírica grita pela valorização feminina e pelo reconhecimento do feminino ancestral, as mulheres rurais são protagonistas de uma “outra” colheita do trabalho que executam, do tempo que concedem à comunidade que constroem e da própria história da poesia popular do Alto do Pajeú.

Referências bibliográficas

ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. **As representações identitárias femininas no cordel**: do século XX ao XXI. Recife, 2010. 283 f. Tese (doutorado em Teoria da Literatura) Centro de artes e educação – Universidade Federal de Pernambuco.

BEZERRA, Laeigüea. Jéssica Caitano: arte e resistência na poesia pajeuzeira. In: **Revista Wordpress**. 24 de maio de 2022. Disponível em: [Jéssica Caitano: arte e resistência na poesia pajeuzeira – Resista! Observatório de resistências plurais \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com/2022/05/24/jessica-caitano-arte-e-resistencia-na-poesia-pajeuzeira-resista-observatorio-de-resistencias-plurais/). Acesso em 12 mar 2024.

CAITANO, Jéssica. **E a vida do sertanejo combina com poesia**. Triunfo, PE: Caretas Cartonera, 2020.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura-textos dos formalistas russos**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013, p. 83-108.

ISER, Wolfgang. O ato da leitura: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a, 1 v

MORAES, Lorena Lima de, et. Al. Metodologias, trabalho e uso do tempo: compreendendo a rotina de mulheres rurais. In: MELO, Hildete Pereira de; Moraes, Lorena Lima de, (Orgs.). **A arte te tecer o tempo**: Perspectivas feministas. Campinas, SP: Pontes Editores, 2020.



AMARAL, Veronica Sobral Almeida; ALVES, José Hélder Pinheiro. Carmem Pedrosa: nas veredas do sertão, ouço versos de mulher. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 224-239. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.224239>

CARMEM PEDROSA: NAS VEREDAS DO SERTÃO, OUÇO OS VERSOS DE MULHER

CARMEM PEDROSA: IN THE PATHS OF THE SERTÃO, I HEAR THE VERSES OF A WOMAN

Veronica Sobral Almeida Amaral¹⁰⁸
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG
José Hélder Pinheiro Alves¹⁰⁹
Universidade Federal de Campina Grande - UFCG

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a obra da poetisa pernambucana Carmem Pedrosa, considerando temáticas e procedimentos predominantes adotados pela autora, na construção dos poemas, bem como, apresentar uma proposta de leitura. Este trabalho justifica-se pela necessidade de dar visibilidade à produção poética da cordelista, considerando a importância de sua produção. Apresentamos uma análise do livro *Vitória Régia*, única publicação da autora. Será realizada, também, uma análise de trechos do poema “Como encontro poesia”, considerando temática, dimensão formal e o contexto de produção, dentre outros aspectos. E, por fim, apresentaremos uma proposta de leitura na sala de aula, sob base teórica do método subjetivo, defendido por Rouxel (2014).

Palavras-chave: literatura de cordel, mulher cordelista, sertão, temática.

ABSTRACT: This article aims to analyze the work of the poet from Pernambuco Carmem Pedrosa, considering themes and predominant procedures adopted by the author in the construction of poems, as well as present a reading proposal. This work is justified by the need to give visibility to the poetic production of cordelista, considering the importance of its production. We present an analysis of the book *Vitória Régia*, the author's only publication. It will also be performed

¹⁰⁸ Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino - PPGLE, Universidade Federal de Campina Grande - PB, ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1485-7683>

¹⁰⁹ Pós-doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004); doutor em Letras (Literatura brasileira) pela Universidade de São Paulo (2000), Professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Campina Grande - UFCG - PB, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4304-7178>

an analysis of excerpts from the poem "As I find poetry", considering thematic, formal dimensions, and the context of production, among other aspects. And finally, we will present a reading proposal in the classroom, under the theoretical basis of the subjective method, defended by Rouxel (2014).

Keywords: cordel literature, cordel woman, sertão, thematic.

Introdução

Historicamente, a literatura de cordel tem marca predominante da presença masculina. A voz dada aos versos, a assinatura publicada na capa do cordel e a performance das narrativas poéticas para vender os folhetos nas feiras, demarcaram a rotina de homens cordelistas. Assim, o universo da literatura de cordel era consolidado como atividade masculina que, ao longo da história, assumiu o protagonismo da oralidade e da escrita poética.

Constituída numa sociedade patriarcal, em que a voz do homem imperou ao longo de séculos, a mulher vivia em condições de submissão, à margem das decisões masculinas. Invisível aos olhos da sociedade, não tinha voz, nem autonomia para falar e ser ouvida. Segundo Perrot (2019), escrever, para as mulheres, não foi coisa fácil. Sua escrita era restrita ao domínio privado, à correspondência familiar.

Até o início do século XX, poucas mulheres foram evidenciadas e puderam expor sua autoria. Sobre a mulher na literatura, Romanelli (2014) afirma que:

Ao longo do tempo, as escritoras mulheres foram sistematicamente excluídas do cânone literário. [...] não que as mulheres não escrevessem. Aquelas poucas que tinham o privilégio de serem alfabetizadas escreviam cartas, e algumas mais do que isso, mas não compartilhavam e muito menos publicavam seus escritos, com algumas exceções, e mesmo assim muitas usavam pseudônimos masculinos. [...] Mesmo com todas as dificuldades e amarras relativas ao seu gênero, muitas mulheres foram capazes de escrever, mas suas obras foram esquecidas no tempo. (ROMANELLI, 2014, p. 15)

Se a invisibilidade da mulher já é configurada nas relações sociais, na literatura e na poesia, imagine na literatura de cordel, lugar em que os homens estiveram, visivelmente, protagonizando os movimentos de oralidade, leitura e escrita.

Tratando sobre a autoria feminina na literatura de cordel, Queiroz (2006) busca uma justificativa para a ausência da mulher nesses espaços de poesia, considerando que, numa região patriarcalista como o Nordeste, não se imagina a mulher da época andando nas feiras, declamando ou cantando para vender suas produções:

A forma de distribuição dos folhetos talvez seja uma das razões para a ausência das mulheres no cordel. No início do século XX até os anos 50, época áurea da literatura de cordel, o processo editorial dos folhetos encontrava-se em grande efervescência, com tiragens expressivas. (...) Para divulgação e conhecimento de seu nome, tinha mais força a presença e a performance do cordelista, que nas feiras, nas festas de padroeiros e acontecimentos importantes lia ou declamava em voz alta os versos até o momento em que teria de parar para aguçar a curiosidade e levar os ouvintes a adquirirem os folhetos. (QUEIROZ, 2006, p.55)

Sendo assim, invisibilizadas e postas no esquecimento, as mulheres pouco publicaram e a história desconhece-as tanto na oralidade quanto na escrita. Sobre isso, Santos (2006) diz que o silêncio que foi

imposto às mulheres enquanto artistas é, hoje, questionado pelas próprias mulheres, nos incitando a repensar a historiografia dessa literatura que interdito a voz e a escrita da mulher.

Quando rememoramos a história, encontramos registros de que o primeiro folheto de cordel feminino publicado no Brasil foi escrito em 1935, de autoria da paraibana Maria das Neves Batista Pimentel. Ela era filha do poeta Francisco das Chagas Batista e casada com Altino de Alencar Pimentel.

Quanto ao folheto de autoria de Pimentel, foi intitulado *Corcunda de Notre Dame*, escrito com base no romance de Victor Hugo. Logo depois, a cordelista escreveu o segundo cordel: *O amor nunca morre*, inspirado na obra *Manon Lescault* do Abade Prevost, tendo em vista que o primeiro havia sido vendido rapidamente. Sobre esses dois cordéis, Maria das Neves em entrevista a Mendonça (1993) disse:

Eu morava em Recife, em 1935, foi quando fiz esse primeiro folheto *O corcunda de Notre Dame*. Meu marido trouxe o romance, li e fui versando, fazendo os versos, então, eu fiz esse primeiro folheto, ele tirou um milheiro e vendeu todo. Depois em Maceió, [...] ele perguntou se eu não podia fazer outro, aí trouxe *Manon Lescault* do Abade Prevost. Eu li o romance e comecei a versar o romance e fiz este *O amor nunca morre*. O folheto foi vendido e foi tirado segunda edição, aí foi vendido também. Aí ele disse, agora vamos fazer outro, aí eu fiz o *Violino do Diabo* de Perez Escrich. Eu li o romance e versei também. (PIMENTEL *apud* MENDONÇA, p. 68)

Para muitos pesquisadores, o cordel *O violino do diabo ou o valor da honestidade* teria sido o primeiro trabalho de Maria das Neves Pimentel a ser publicado. O depoimento acima, dado a Mendonça (1993), pela cordelista, não afirma isso. Ela relata que o cordel *O violino do diabo* é o terceiro escrito e publicado, após a venda e reedição dos dois primeiros: *O corcunda de Notre Dame* e *O amor nunca morre*.

Esses cordéis, de autoria de Maria das Neves, foram publicados, porém assinados pelo seu esposo, com o pseudônimo Altino Alagoano. Em depoimento concedido a Mendonça (1993), ela explica o motivo pelo qual não assinou os folhetos:

Todos os folhetos que foram vendidos na Livraria de meu pai ou que foram impressos, tinham nome de homem, eram homens que faziam, não existia naquele tempo, folheto feito por mulher, e eu, para que não fosse a única, né? meu nome aparecesse no folheto, não fosse eu a única, então eu disse:
– Eu não vou botar meu nome.
Aí meu marido disse:
– Coloque Altino Alagoano (PIMENTEL *apud* MENDONÇA, 1993, p. 70).

Então, consciente de seu lugar no contexto, a cordelista Maria das Neves ocultou sua identidade, considerando que, enquanto mulher, não teria as mesmas possibilidades e oportunidades, caso assumisse a autoria do cordel. Sendo assim, o pseudônimo do marido agradaria e seria aceito pelo leitor dessa literatura. Macedo e Silva (2021) reforçam que o fato de Maria das Neves pertencer a uma família da área, com possibilidade de publicação dos escritos, conseguiu o fazer, no entanto, ainda sem aparecer como mulher. Por outro lado, outras mulheres não tiveram a mesma oportunidade, foram invisibilizadas pelo contexto e pelo tempo.

Quase um século depois, a realidade mudou significativamente, no entanto, ainda há muito o que ser feito. Embora a mulher tenha lutado e conquistado um lugar de fala na literatura de cordel, ainda assim

há uma invisibilidade de autoras que têm um legado escrito, pouco – ou nada – visto pela sociedade. Hoje, podemos afirmar que “as mulheres sempre criaram, produziram e eventualmente publicaram, no entanto, a historiografia desqualifica, de forma preconceituosa, a poética das vozes e sua forma impressa” (SANTOS, 2023, p. 11)

Portanto, considerando essa discussão e a importância do estudo da literatura de cordel de autoria feminina, faremos, neste artigo, uma apresentação da obra *Vitória Régia*, de autoria da cordelista pernambucana Carmem Pedrosa, que teve um protagonismo poético na região do Pajeú – no entanto, sua produção é pouco conhecida.

Quanto à pesquisa, inicialmente, constitui-se de uma apresentação sobre a autora, seu contexto de produção, temáticas predominantes, condições sociais enfrentadas, bem como, seu posicionamento no fazer poético. Em seguida, apresentamos e analisamos a poesia do livro: *Vitória Régia*, única publicação da autora, em 1983. Organizamos a obra em categorias temáticas e apontamos os procedimentos utilizados na construção dos poemas. Por fim, apresentamos uma análise de trechos do poema: “*Como encontro poesia*”, de autoria da poetisa.

1. A voz da mulher ecoa na serra da Borborema

Maria do Carmo Pedrosa da Silva – Carmem Pedrosa, poetisa do sertão – nasceu no dia 16 de julho de 1930, no Sítio Poço Redondo, alto da Serra da Borborema, município de Tabira¹¹⁰, no Sertão do Pajeú, estado de Pernambuco. Filha de agricultores, foi criada com nove irmãos, dividindo a vida entre a roça e os afazeres de casa. Cresceu no ambiente sertanejo, em meio a flora e fauna do bioma caatinga; um sertão que enverdece aos primeiros pingos de chuva, mas que enfrenta a desolação da seca no maior período do ano. Foi nesse lugar que a poetisa aprendeu a contemplar a natureza, os animais e a leveza das flores; mas também, nesse sertão marcado pela seca, a escassez de água e a falta de vontade política para perceber a estiagem como um fenômeno que pode ser tratado com responsabilidade.

A poetisa teve os primeiros contatos com a poesia, em casa, nas cantorias de viola, onde seus irmãos faziam versos para reunir a família e alegrar a vizinhança. A veia poética é descendente da família, mas também despertada pelo astro Zé Limeira¹¹¹ – o Poeta do Absurdo – que em passagens pelo Sítio Poço Redondo, fazia improvisos com os irmãos da poetisa.

¹¹⁰ Tabira é uma cidade localizada no Sertão do Pajeú do Estado de Pernambuco. O município se estende por 388 km² e conta com 28 534 habitantes no último censo. A densidade demográfica é de 73,5 habitantes por km² no território do município.

¹¹¹ Zé Limeira (1886-1954) foi um cordelista/repentista brasileiro. Nasceu no sítio Tauá, em Teixeira, considerado o principal reduto de repentistas no século XIX. Ficou conhecido como Poeta do Absurdo, pois os temas que abordava em suas poesias e repentes eram variados e chegavam, muitas vezes, ao delírio.

Mulher negra, com olhos verdes – característica típica da genética familiar – Carmem Pedrosa escreveu poesia numa época em que a mulher não tinha lugar de fala¹¹², nem tão pouco de divulgação de sua produção poética, ainda menos, se negra.

Sobre sua ascensão social, a poetisa conseguiu se formar e, em Recife, trabalhou como enfermeira no Hospital das Clínicas até a sua aposentadoria. Dividia a vida entre a profissão e a administração de pensões, cuja autora era proprietária em Tabira e na capital pernambucana. Segundo relato do jornalista José Ivan Dias¹¹³, Carmem imprimiu um mandato: cantador de viola não paga hospedagem. Em Tabira, o Hotel Pedrosa foi ponto certo para quem queria assistir uma boa peleja de cantadores.

Quanto à sua obra, Carmem é autora de um acervo de poesia que versa sobre saudades da infância, sentimentos familiares, amor pela terra natal, exaltação ao sertão e até revolta diante das injustiças e problemas sociais. A poetisa cresceu convivendo com as coisas do Sertão e inspirando-se para escrever sobre elas, de forma que publicou seu único livro *Vitória Régia*, em 1983.

Nessa obra, a cordelista nos oportunizou um passeio pelas temáticas diversas, com uma linguagem simples, mas algumas vezes, com expressões formais, em estrofes construídas, nas formas usuais do cordel: sextilha, setilha e décima. O professor e poeta José Rabelo de Vasconcelos¹¹⁴, na apresentação do livro da autora, diz que Carmem é admiravelmente fiel à sua gente, de modo que sente como o povo, fala e canta como ele. Seu universo vocabular é autêntico, demonstrando que conhece bem a fauna e a flora de sua região. Como isso, tece com esse universo os seus versos, revelando-se como sertaneja na forma e no conteúdo que escreve.

Para comprovar o que diz Rabelo, podemos observar essa setilha de autoria da autora, descrevendo a sua inspiração, no poema “Como veio a poesia”:

Minha poesia veio
Do canto do rouxinol,
Pela divina ciência
Das flores do girassol
Com as pétalas na semente
Nasce olhando pro nascente
Segue o caminho do sol. (PEDROSA, 1983, p. 13)

Ainda sobre a construção da poesia de autoria de Carmem Pedrosa, Ivanildo Vila Nova¹¹⁵, no prefácio do livro: *Vitória Régia*, diz:

Acostumado a ver e ouvir martelos, décimas, galopes, sextilhas e outros gêneros usados pelos cantadores, surpreendi-me vendo-os todos em ótimo feitio no livro de Carmem Pedrosa. Reconheci não se tratar de um exemplar a ser editado, pelo contrário, apresentou-me uma

¹¹² Lugar de fala é um conceito de origem imprecisa, que, segundo Ribeiro (2017), parece ter surgido no movimento ‘*feminist stand point*’ em que há uma compreensão de um ponto de vista feminista que articula teoria racial crítica e pensamento decolonial.

¹¹³ Jornalista, produtor cultural, pesquisador e autor do curta-metragem: “Globo ativo” (2018), que trata sobre a vida e obra de Carmem Pedrosa, exibido na 4ª Mostra de Cinema Poesia na tela, em 2018.

¹¹⁴ José Rabelo de Vasconcelos, nasceu na cidade de São José do Egito, no ano de 1932 e faleceu em 2003. Fundou a revista *Peleja*, especializada no gênero cantoria.

¹¹⁵ Profissional da cantoria desde 1963, tornou-se um dos mais renomados repentistas brasileiros. Escreveu o prefácio do livro *Vitória Régia* (1983), de Carmem Pedrosa.

cantoria ao vivo, embora feita por uma só pessoa; no caso, a autora. Englobando desde as paisagens telúricas às telas calcinadas da seca, o livro vai variando do bucolismo ao drama do estilo com uma facilidade no mínimo impressionante, deixando atrás de si a marca registrada que sua dona faz questão em manter viva. (PEDROSA, 1983, Prefácio)

Então, Ivanildo Vilanova apresenta, tanto do ponto de vista formal quanto da temática presente na poesia da autora, marcas de regionalismo e, principalmente, da presença formal do que se constitui a poesia popular oral.

Ainda sobre a poetisa, segundo relato do jornalista José Ivan Dias, respaldado em conversas com familiares da poetisa, Carmem, antes de falecer, deixou material escrito para aquele que seria seu próximo livro, já denominado por ela de *O Globo Ativo*. Com o seu falecimento, as folhas rabiscadas e datilografadas se perderam e sua poesia ficou registrada apenas neste primeiro livro. Faleceu dia 3 de outubro de 1997, na cidade de Tabira, sua terra natal, entretanto, seu legado deixou marcada a história da poesia e do cordel feminino do Sertão do Pajeú.

2. Folheando a poesia do livro *Vitória Régia*

Carmem Pedrosa conseguiu materializar, em um livro, os seus poemas escritos. *Vitória Régia* reúne 67 (sessenta e sete) poemas de sua autoria e 01(um) poema do poeta Manoel Xudu¹¹⁶, em homenagem ao Dia das Mães. Versejando sobre sertão, amor, saudade, questões sociais, natureza, morte, amizade, mulher e poesia deixou a marca de suas vivências em cada verso escrito. Criada no meio do mato, convivendo com as coisas do Sertão e um vasto bioma caatinga, Carmem traz em seus poemas o cheiro desse mato, mas também um olhar sobre a realidade e os sentimentos que permeiam a sua vida e a dos seus. Diversas temáticas compõem a obra, no entanto, podemos destacar as que estão inseridas na maioria dos seus poemas: amor, sertão, questões sociais e saudade. Esses temas correspondem a maioria da produção dos seus poemas, no entanto, outros, como natureza, morte, mulher e a metalinguagem estão presentes em sua escrita.

Quanto à estrutura formal, os poemas são escritos, predominantemente, em sextilhas setessilábicas, seguidas de décimas. A poetisa escreve, também, alguns em versos livres, sem se apegar a forma. Pelo convívio que teve com Zé Limeira – o poeta do Absurdo, Carmem Pedrosa apresenta, em alguns, construções de estrofes que fogem da coerência do verso, rimando com palavra fora do contexto, característica muito presente na poesia de Zé Limeira.

Então, partindo para o estudo da obra, ao lermos os poemas e selecionarmos em categorias temáticas, identificamos que, dos 67 poemas escritos pela autora, treze (13) tratam sobre o amor; nove (09) falam sobre sertão; com o tema saudade, encontramos sete (07); na temática político-social também sete (07); seis (06) apresentam uma diversidade temática; sobre natureza, identificamos seis (06);

¹¹⁶ Manoel Lourenço da Silva – Manoel Xudu - natural de São José de Pilar – PB, violeiro em plena atividade profissional. O poeta dentro de uma simplicidade tamanha, abordava os temas mais profundos, com a maior presteza.

metalinguagem, quatro (04) poemas; três (03) tratam sobre a mulher; sobre a morte, dois (02) e amizade, também dois (02) abordam esse tema. Portanto, dessas temáticas presentes na produção poética da autora, destacamos cinco para discutirmos neste trabalho. Então, os temas amor, sertão, político-social, metalinguagem e mulher são discutidos a seguir.

Partindo dessa análise, é possível constatar que o amor é a temática predominante de sua obra. São treze poemas que abordam esse assunto em diversas vertentes. Criamos as seguintes subcategorias para a abordagem do amor nessa: amor materno, amor romântico, amor que retrata mágoa e o amor que apresenta um tom melancólico. Quando fala sobre mãe, a cordelista apresenta o amor materno na sua inteireza, versando sobre seu nascimento e o carinho que nutriu por ela. Na abordagem sobre o amor romântico, os poemas apresentam uma relação abstrata com esse sentimento. No poema: “A quem dou meu coração”, busca entregar-se a algo inatingível. Em: “Puros sentimentos” no mote: “Se os meus olhos não virem mais teu rosto/ A tristeza me leva à sepultura”, é possível identificar um sentimento de melancolia e saudade do ente amado, em que o eu lírico entrega-se à tristeza.

Nessa mesma perspectiva de sentimento, na poesia: “O lado oposto”, é notório um coração magoado, de um amor que passou, mas que deixou marcas de solidão, de amargor, pranto e mágoa.

Então, os poemas que compõem essa temática apresentam uma escrita que rompe com o amor tranquilo e caracteriza-se pelo amor inatingível, marcado pela solidão, ausência e entrega a algo ou alguém indefinido. A voz do eu lírico dialoga muito com a vida da poetisa que, de fato, foi marcada por ausência de amores, de companheirismo e de paixões duradouras. Em uma estrofe do poema “Puros sentimentos”, podemos identificar a melancolia expressa nestes versos:

Se os meus olhos tiverem a pouca sorte
De não mais avistarem o teu semblante
Teu sorriso romântico delirante
O teu porte de atleta meigo e forte.
Tenhas plena certeza que a morte
Dar-me-á por abrigo a cova escura.
Mas minha alma ansiosa te procura
No lugar que o sol sempre é posto
Se os meus olhos não virem mais seu rosto
A tristeza me leva à sepultura. (PEDROSA, 1983, p. 103)

Nessa obra, a autora dedicou parte dela ao sertão, em que dez poemas compõem a categoria, subdividindo-se em natureza, chuva, seca e a vivência do lugar. Nos poemas: “Imagem viva da seca”, “O sertão na seca” e “A seca no sertão”, a poetisa apresenta uma visão imagética dos sentimentos dos animais durante o período de estiagem, demonstrando o quanto é doloroso esse período para a região.

Abaixo, uma estrofe do poema “Imagem viva da seca”.

E a linda sabiá
De seca quase morrendo,
Canta defronte o filhote
Como quem canta dizendo:
Não tem água na represa

E as coisas da natureza
Estão desaparecendo. (PEDROSA, 1983, p. 23)

Quando aborda a chuva no sertão, no poema: “Quando choveu no sertão” (p.55), a cordelista apresenta a mudança de comportamento dos animais, com uma narrativa que comemora a chegada da chuva, rompendo a estiagem e a tristeza. Esse poema faz-nos lembrar Pinheiro (2009) comentando a poesia de Patativa do Assaré, dizendo que “a geografia local também é presença marcante [...], não só o tempo de verão e de seca, que chega a durar sete meses, mas também a paisagem do sertão chovido, o verde e as flores que recobrem, por um curto tempo, o sertão nordestino.” (Pinheiro, 2009, p.56). E, de fato, sobre a natureza do sertão, Carmem traz uma exaltação às belezas naturais, as paisagens, explorando a imagem do lugar verde e alegre com uma visão paisagística sertaneja e inspiradora. Numa estrofe do poema “Quando choveu no sertão”, a cordelista apresenta a alegria de uma região chovida, dizendo:

Ouvi cantar o Xexéu
Os galhos das aroeiras
Acordei com o doce canto
Dos rouxinóis nas biqueiras,
Respondendo aos assovios
Dos nambus nas capoeiras. (PEDROSA, 1983, p. 55)

Com uma visão político-social, apresentando críticas à realidade e clamando por mudanças, a poetisa escreve poemas que trazem uma dimensão muito importante e necessária à poesia: fazer-se instrumento de reflexão quanto à realidade do país, contribuindo para que seja pensada a tomada de decisões. Segundo Marinho e Pinheiro (2012), é possível apontar na literatura de cordel uma acentuação do caráter de denúncia de injustiças sociais que há séculos estão presentes na sociedade. Escrita no final dos anos 70, a poesia de Carmem surge no final do processo de ditadura vivido em nosso país.

Sendo assim, o eu lírico discute as problemáticas que o país enfrenta, indagando sobre a democracia. No poema “O que é democracia!” a poetisa questiona as atitudes dos militares contra civis, que tolhem os direitos e os poderes, demandando o que acham por direito e certo. No poema: “O nordestino falando com o presidente” (p. 31) ela conclama a presença do presidente no Nordeste, para enxergar a pobreza, as necessidades básicas e atuar diante dessas problemáticas. Os poemas que compõem essa categoria são carregados de firmeza e reivindicações e evidenciam a denúncia social. São gritos de alerta, de pedido de ajuda e de crítica social, solicitando atitude política. No poema “O que é democracia?”, na última estrofe, a poetisa diz:

Democracia, Igualdade
Direito e filantropia.
Era o que Ghandhi pregava
Era o que Cristo fazia.
Vem, Cristo, pregar de novo,
Que os monstros que matam o povo
Mataram a democracia! (PEDROSA, 1983, p. 97)

Embora não seja fácil tratar sobre a própria poesia, definindo-a ou contemplando-a em palavras, a autora apresenta quatro poemas, utilizando-se da metalinguagem para construir seus versos. Nesta temática, a poetisa vale-se de comparação e contemplação das vivências do sertão para abordar, conceituar e sentir a poesia. Nos poemas, Carmem apresenta a inspiração de seus versos, o valor que têm e como consegue enxergá-lo, perpassando o abstrato e encontrando o concreto. A seguir, a metalinguagem protagonizando a poesia da poetisa, na estrofe do poema: “Como veio a poesia”:

Minha poesia veio
Dos mais incríveis segredos
Daquelas pétalas róseas
Das flores dos arvoredos,
De pistilos sem emendas
E das pequeninas fendas
Que o vento faz nos lajedos. (PEDROSA, 1983, p. 13)

Quando trata sobre a condição de mulher e poetisa, a autora recorre a elementos da natureza para comparar-se, apresentando a força que tem, como também a leveza das coisas naturais. Os poemas, também, apresentam tristeza, perda e esperança de recomeçar, sempre traçando a relação da composição da natureza com a sua vida. No poema “Meus lamentos”, a cordelista apresenta a tristeza de um relacionamento que não deu certo. Abaixo, uma estrofe do poema:

Do destino traiçoeiro
Sou hoje a mais forte presa
Nadando igual um peixinho
De encontro a correnteza.
Com as barbatanas rema
Faz do remanso um poema
Volta a lama da represa. (PEDROSA, 1983, p. 105)

Portanto, transitando por diversos temas, Carmem Pedrosa tem uma visão lírica, mas crítica da realidade que a permeia, mantendo, sempre, os seus valores, nos seus poemas, como mulher, sertaneja e defensora da natureza e da vida.

3. Como encontro poesia, quando toco no poema?

Para tecermos comentários sobre a temática e recursos utilizados para construção dos seus versos, escolhemos o poema: “Como encontro poesia” (p. 15) que compõe a categoria temática da metalinguagem, em que a autora define e compara a poesia, utilizando-se da linguagem poética, bem como, de elementos que compõem o sertão e a sua vivência, para descrevê-la.

Inicialmente, ressaltamos que o poema é composto por vinte e nove estrofes, no entanto, para análise, selecionamos oito, considerando que não seria possível realizar a análise do poema na íntegra, pela quantidade de estrofes. Começamos observando que o poema tem uma composição mista quanto à forma

adotada, sendo composto por estrofes de seis versos, denominada sextilha, e sete versos, denominada setilha, sendo cada verso escrito em setissílabas poéticas.

O título “Como encontro poesia” demonstra a necessidade que a poetisa tem de explicar quais são os seus maiores elementos de inspiração para tecer o verso e fazer o poema. É a porta de entrada para o entendimento da procedência do fazer poético. Ao longo do poema, o título consegue ser explicado. Escrito em primeira pessoa do singular, carrega marcas de singularidade, pessoalidade e, principalmente, da vivência pessoal, com marcas de sentimentalismo e afeto.

Construído com imagens do cotidiano da vida sertaneja, remetendo-se a elementos de quem vive no campo, no meio do mato, em contato com as coisas da natureza, na rusticidade do ambiente sertanejo, o poema apresenta imagens que demarcam a simbologia da região. Isso pode ser comprovado ao longo da leitura do poema. A seguir, apresentamos as estrofes e tecemos comentários sobre a produção poética dessa autora.

Eu encontro poesia
Num gibão de couro cru
Na carreira do novilho
No urro do boi zebu
Nos brancos cílios compridos
Da flor do mandacaru. (PEDROSA, 1983, p. 15)

Nessa primeira estrofe, os dois primeiros versos remetem a poesia a elementos que lembram, de fato, um cenário sertanejo: “Eu encontro poesia/ No gibão de couro cru”. Além disso, a cordelista faz uso de recursos da linguagem que demonstram a sua relação com o meio em que foi criada. Ainda na primeira estrofe, com a construção poética do 5º e 6º verso: “Nos brancos cílios compridos/ da flor de mandacaru”, é possível pensar na simbologia que o mandacaru tem para o sertão, que resiste à seca, à estiagem, mantendo-se vivo, verde e forte. Quando personificado, atribui-lhe cílios compridos à sua flor, supostamente com olhos. Vem-nos à cabeça a relação de fortaleza do homem sertanejo tanto quanto o mandacaru e nos fazendo lembrar da descrição feita por Euclides da Cunha, na frase: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte.”

Eu encontro poesia
Nos seixos do tabuleiro
Na espora de metal
Na perneira do vaqueiro
Nas quatro patas bisunhas
Do valente perdigueiro.

Na destreza do vaqueiro
No seu cavalo alazão
No garrote mandingueiro
Que urra cavando o chão
Jogando a terra no lombo
Na boca do boqueirão. (PEDROSA, 1983, p. 15)

Nessas estrofes, na descrição onde poussa sua inspiração para encontrar poesia, a poetisa faz referência a lugares rudes, grotescos, mas de uma grande simbologia para a região, citado, por exemplo na

1ª estrofe, nos 1º e 2º versos: “eu encontro poesia/ Nos seixos do tabuleiro”. Este trecho remete à vivência da cordelista, que cresceu contemplando as serras e os tabuleiros de pedra. O vaqueiro, símbolo do sertão, do cuidado com as criações de animais, é citado em algumas estrofes, como na 2ª estrofe, 4º verso: “Eu encontro poesia/ na perneira do vaqueiro”; 3ª estrofe, 1ª e 2ª estrofes: “Na destreza do vaqueiro/ No seu cavalo alazão”. Então, as imagens construídas no poema remetem à experiência de vida e observação do que vive o gado e o vaqueiro.

Na lealdade dum cão
Quando fica a tocair
As alpercatas do dono
E se alguém se aproximar
Ele avança na garganta
Que só falta estrangular. (PEDROSA, 1983, p.15)

Outro símbolo sertanejo muito citado nos versos de Carmem Pedrosa e elemento de sua inspiração, é o cachorro. Este animal, para o homem sertanejo, da roça, sempre exerceu uma função de protagonismo, seja para guardar a casa, para ajudar na caça ou para ser a companhia do homem em sua labuta. Em contextos diferentes, a presença do animal está em seus versos, marcando a identidade da mulher com o cotidiano do sertão, onde foi criada. Na segunda estrofe, 3º e 4º versos, ela diz: “Nas quatro patas bisonhas/ Do valente perdigueiro.” Nesse contexto, ela apresenta o cachorro perdigueiro valente, mas andando de mansinho, acanhado, como se estivesse esperando a hora certa de pegar a caça. Na 4ª estrofe, 1º, 2º e 3º versos (“Na lealdade dum cão/Quando fica a tocair/ As alpercatas do dono”), a poetisa apresenta um contexto em que o cachorro é protetor e amigo do seu dono, guarda de seus objetos, de sua casa.

É no quadro mais bonito
Na sombra do juazeiro
Um boiato descansando
Mas quando avista o vaqueiro
Corre que os cascos se enterram
Nas pedras do tabuleiro (PEDROSA, 1983, p. 15)

Nos versos de Carmem, o boi é também muito citado. Animal presente no cotidiano de uma vida do campo, faz parte da vida do homem. Desde a contribuição para as tarefas de peso realizadas pelos agricultores, como também a beleza e fugacidade da criação de um boi, seja fazendo dupla com outro carreando, seja no curral. Na primeira estrofe, 4º e 5º verso, ela diz que encontra poesia: “Na carreira do novilho/ No urro do boi zebu” e segue, na 3ª estrofe - 3º, 4º e 5º e 6º verso, a afirmar: “No garrote mandingueiro/ Que urra cavando o chão/ Jogando a terra no lombo/ na boca do boqueirão.” E, por fim, na estrofe a seguir, apresenta-se uma admiração pelo animal: “É no quadro mais bonito/Na sombra dum juazeiro/ Um boiato descansado/ mas quando avista o vaqueiro/ Corre que os cascos se enterram/ Nas pedras do tabuleiro.” Os últimos versos retomam a relação entre o gado e o vaqueiro:

Eu encontro poesia
Em tudo que deixei lá

Desde as abelhas que zumbem
Nas flores do cambucá
Ritmos de violoncelos
A linda estampa dos pelos
Do gato maracujá. (PEDROSA, 1983, p. 17)

A saudade da terra natal e uma lembrança que nunca se apaga também estão presentes nessa estrofe, nos versos 1, 2, 3 e 4: “Eu encontro poesia/ Em tudo que deixei lá/ Desde as abelhas que zumbem/Nas flores do cambucá.” O 2º verso demonstra que Pedrosa, embora distante do Sertão, escreve sempre pensando na sua vivência em contato com o campo e a natureza e cria uma imagem das abelhas e seu zumbido rodeando as flores para extração do seu pólen. O verso: “Em tudo que deixei lá”, o advérbio de lugar “lá” remete-se à terra natal, ao berço em que foi criada e a sua história deixada naquele lugar que lhe inspira e que alimenta a sua poética.

Na urtiga cansação
Que beija-flor faz o ninho
Com sua técnica divina
Tira espinho por espinho
Machuca todos com bico
Transformando em pergaminho. (PEDROSA, 1983, p. 17)

Eu encontro poesia
Até na serpente enorme
Que se arrasta pelas grutas
Na hora em que a mata morre
Até com o vento se espanta
Enrosca num pé de planta
Para mudar de uniforme. (PEDROSA, 1983, p. 18)

Nesses versos, para tratar sobre as fontes que lhe inspiram para fazer poesia, a cordelista recorre a animais que compõem a fauna da caatinga, bioma predominantemente marcante no Sertão do Pajeú, semiárido nordestino. Nas estrofes 6 e 8, a poetisa faz alusão a dois animais que têm intenções e características opostas: beija-flor e a serpente.

O beija-flor que cheira flores, que voa como se estivesse dançando, no entanto, perante os espinhos, consegue amaciá-los. Essa ação é descrita na estrofe 6: “Na urtiga cansação/ Que beija-flor faz o ninho/Com sua técnica divina/ Tira espinho por espinho/ Machuca todos com bico/ Transformando em pergaminho.” A cena de imaginar um beija-flor dócil retirando os espinhos, para tornar o ninho macio, apresenta uma relação de oposição entre o que a ave aparenta, normalmente, e a sua atitude de fortaleza perante a necessidade de construir sua casa.

Em relação à serpente, naturalmente, nos causa medo, exercendo uma relação de paradoxo ao que sentimos ao nos depararmos com o beija-flor, relevando afeto e emoção pela forma como se apresenta. Na estrofe 8, a autora apresenta a fragilidade da serpente e o medo que ela sente com qualquer mudança ou movimento estranho no seu habitat. Então, a poetisa demonstra encontrar poesia nessa posição – não de

ataque, mas de defesa – que a serpente demonstra quando se sente ameaçada: “Eu encontro poesia/ Até na serpente enorme/ Que se arrasta pelas grutas/ Na hora em que a mata morre/ Até com o vento se espanta/ Enrosca num pé de planta/Para mudar de uniforme.”

Essas duas estrofes apresentam contrapontos se considerarmos que, certamente, a cobra amedronta pela sua aparência forte e de ataque e o beija-flor apresenta-se frágil e sensível. Na construção poética, os valores se invertem. O beija – flor enfrenta o desafio, destrói os espinhos e constrói o ninho e a serpente sente-se ameaçada pelo barulho do vento, enrosca-se e se esconde.

Portanto, diante da análise de algumas estrofes desse poema, é possível perceber o quanto as imagens construídas pela poetisa, o jogo de palavras e utilização de componentes do seu cotidiano trazem à produção da autora uma vivacidade e reafirmação do quanto é ligada à sua vivência no sertão, cuja percepção pode ocorrer na retomada feita em quase todo o poema, por meio do verso: “Eu encontro poesia.”

3.1 As sugestões de leitura para a sala de aula

Antes de elencarmos algumas sugestões de atividades de leitura, a partir da poesia de Carmem Pedrosa, precisamos abordar uma questão importantes sobre a leitura de poesia na escola, que merece reflexão. Tratar sobre a leitura subjetiva defendida por Rouxel (2014), é considerar que esse procedimento oportuniza a construção da identidade, das concepções de vida, oportunizando a reflexão entre o eu, o leitor e o que diz o texto. É o engajamento de sua interpretação e autonomia na leitura, oportunizando-se ouvir-se e ler-se, ao mesmo tempo.

Logo, oportunizar ao aluno a experiência subjetiva, é pensá-lo como sujeito de sua história, de suas concepções, considerando todo seu percurso constitutivo e sua capacidade ser protagonista do que lê. E possibilitar a construção de pontes e conexões com seus saberes, com o que se põe no texto e com o que pode ser construído a partir dessa prática de leitura.

Nesse sentido, a proposta amparada no método subjetivo rompe com os paradigmas históricos e tradicionais que fazem uso da leitura em sala de aula para apreensão de conceitos e conteúdos. Rouxel (2014) defende que a heterogeneidade das salas de aulas, a vontade de formar leitores para a vida nos conduzem a reconsiderar o corpus da literatura ensinada, para abri-los a outras literaturas, entre elas, a literatura popular.

Por fim, é importante ressaltar que sugestões de leituras contribuem para que sejam referências que inspirem outras práticas, a partir delas e, portanto, devem ser acrescentadas, enxugadas ou adaptadas à experiência do público leitor em que a vivência vai acontecer. Dessa forma, pensar na leitura dos poemas de Carmem Pedrosa, é considerar as categorias temáticas apresentadas nesse estudo, com os poemas que as compõem. Então, apresentamos algumas sugestões de leitura de poesia dessa autora.

Escolha da temática a ser lida

A(o) professor(a) apresenta as temáticas em que a poetisa escreveu seus poemas e faz uma enquete solicitando que a turma escolha uma, inicialmente. A partir da escolha, os poemas que compõem a temática podem ser dispostos para ser lidos pelos estudantes. Os estudantes escolhem o primeiro poema que gostariam de ler.

Leitura dos poemas da temática escolhida

Se a temática tiver poucos poemas, é possível que a toda a turma tenham acesso a todos os poemas com os mesmos assuntos, no entanto, a leitura, a conversa e a escuta do que é lido deve acontecer a partir de cada poema. Caso a temática contenha muitos poemas, a turma pode ser dividida em dupla ou trio e cada grupo lê um poema. Pinheiro (2018) chama a atenção para a importância da realização oral do poema no contexto escolar. Tendo em vista que muitos alunos não tiveram a vivência da poetisa, se faz necessário ler e reler os poemas buscando formas diversas de dar expressão aos sentimentos abordados.

Durante o processo de leitura, conduzidos pelo professor, os estudantes falarão sua impressão sobre a leitura, fazendo conexões com sua vida, sua história, bem como sobre a experiência de ler poesia de uma mulher da região do Pajeú.

Recital dos poemas

Os estudantes podem escolher poemas, fazer o recital, considerando a entonação dada pela rima e métrica, bem como compor o tom de voz de acordo com o tema abordado no poema escolhido. Nessa atividade, tanto a voz quanto a expressão corporal podem dar sentido ao poema escrito. A turma pode ser dividida para realizar um jogral, em que cada estudante recita um poema, oportunizando que todos participem do recital.

Mural da leitura

Para compor o mural, após a leitura dos poemas, os estudantes podem escrever a impressão do poema lido, com indicação para que outros estudantes de outras turmas possam ler. Numa breve indicação do poema, eles poderão escrever, dizendo: *“Li, gostei e indico”*, justificando a indicação, bem como também podem escrever: *“Li, não gostei e não indico”*, justificando o motivo pelo qual escolheram essa opção de comentário do poema.

Diário de leitura poética

Outra sugestão que pode resultar após a leitura do poema é o diário de leitura poética. Seria um livro coletivo, construído por todos, em que lá eles escrevem a relação que o poema lido tem com sua vida, quais as memórias resgatadas, bem como podem discorrer se o poema não despertou memórias. Seria a escrita democrática sobre a leitura. O diário deve ser sugerido no início do experimento de leitura e estimulado pelo

mediador. Ele favorece à expressão do pensamento e sentimento do leitor, sem passar pelo crivo do certo ou errado que predomina nos livros didáticos.

Mural de pintura coletiva

Por fim, uma atividade muito interessante que é possível realizar é a construção de um mural de pintura coletiva, construindo a releitura do poema em imagens. O professor coloca diversas cartolinas na parede. Com pincel e tintas, os estudantes vão construindo coletivamente a leitura do poema. Embora, cada um tenha uma visão pessoal do que leem, será possível numa tela só visualizar os diversos olhares sobre o poema.

Portanto, as sugestões de leitura dos poemas não se esgotam aqui, nem são lineares e estanques. O movimento e deslocamento da proposta devem ser feitos de acordo com o objetivo da leitura. O professor pode seguir lendo com os estudantes, a obra da autora, através das temáticas, escolhendo, como a proposta apresentada, nessa dinâmica intimista e de contato com texto. O importante é que o estudante experencie essa vivência de leitura, como defende Rouxel (2014), como uma forma de transformar a relação dos alunos com o texto literário, acolhendo suas reações subjetivas.

Considerações finais

Embora haja um engajamento e participação significativa da mulher na literatura de cordel, sobretudo na região do Sertão do Pajeú, rompendo, aos poucos com a invisibilidade nessa literatura vivida por Maria das Neves Pimentel – primeira cordelista a publicar um cordel, mesmo com pseudônimo – ainda há muito a se fazer para que obras escritas por mulheres possam ser vistas e reconhecidas no meio literário e na comunidade e em que se encontram.

Nascida em um contexto histórico em que a mulher era invisibilizada, Carmem Pedrosa é uma cordelista cuja obra pouco foi reconhecida e nunca estudada para fins de entendimento de sua produção. No entanto, inspirou gerações de mulheres e pavimentou o caminho para que, na contemporaneidade, a voz da poesia feminina ganhe força e seja reconhecida no meio da literatura de cordel. Nesse sentido, analisar partes do corpus da obra de Carmem Pedrosa é considerar a importância que há na produção de literatura de cordel feminina, como também visibilizar o quanto essa produção precisa ser vista, reconhecida e lida por jovens, como forma de fomento à formação de leitores.

Por fim, é importante dizer que é válido refletir sobre estratégias que possam contribuir para que a poesia de autoria feminina ganhe espaço, aumentando a distância entre o que a mulher escreve e a invisibilidade de sua obra. O objetivo é os poemas cheguem à sala de aula, numa perspectiva subjetiva, rompendo com o formalismo histórico, desfazendo a ideia de que a leitura literária seja um pretexto para o ensino de conceitos e conteúdos pragmáticos.

Referências bibliográficas

- MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez, 2012.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa. **Uma voz feminina no mundo dos folhetos**. Brasília: Thesaurus, 1993.
- PEDROSA, Carmem. **Vitória Régia**. Olinda/PE: Tipografia da Fundação Casas das Crianças de Olinda, 1983.
- PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula**. 1ª edição. São Paulo: Parábola, 2018.
- PINHEIRO, Hélder. **Eu canto o sertão que é meu**. *In*: Diversidade do campesinato: expressões e categorias: construções identitárias e sociabilidades. Emília Pietrafesa de Godoi, Marilda Aparecida de Meneses, Rosa Acevedo Marin (Orgs.). São Paulo: Editora UNESP; Brasília: Núcleo de Estudos Agrários e Desenvolvimento Rural, 2009.
- QUEIROZ, D. A. de. **Mulheres Cordelistas – Percepções do universo feminino na Literatura de Cordel**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. Dissertação de mestrado. 121p.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte -MG: Letramento: Justificando, 2017.
- ROMANELLI, Marina. **A representatividade feminina na literatura brasileira contemporânea**. Monografia (Graduação em Produção Editorial), Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, UFRJ, 51f, 2014.
- ROUXEL, Annie. **Ensino da literatura: experiência estética e formação do leitor (Sobre a importância da experiência estética na formação do leitor)**. Tradutoras: Maria Rennally Soares da Silva, Josilene Pinheiro Mariz. *In*: Memórias da Borborema 4: Discutindo a literatura e seu ensino. José Hélder Pinheiro Alves (Org.). – Campina Grande: Abralic, 2014.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **Mulheres fazem... cordéis**. João Pessoa: Graphos. v.8, n.1/ Jan./Jul/2006.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. **O livro delas: catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina**. 2ª ed. Fortaleza – CE: IMEPH, 2023.



LEMAIRE-MERTENS, Ria. Ancestralidades. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 240-259. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7.240259>

ANCESTRALIDADES

ANCESTRALITIES

Ria Lemaire-Mertens
Université de Poitiers

RESUMO: O questionamento atual das práticas, métodos e *episteme* das ciências humanas do mundo ocidental constitui o pano de fundo desta proposta de revisão radical da historiografia acadêmica convencional do folheto de cordel nordestino, tal como ela foi elaborada na segunda metade do século XX. Os pressupostos e dogmas scripto e eurocêntricos desses estudos de cordel levaram a uma distorção da sua realidade e história que permitiu invisibilizar o fato de o folheto de cordel ser o produto da transição da *ars poetica* do mundo ancestral da oralidade para o da tecnologia da imprensa e seu mundo capitalista ocidental. Propõe-se uma nova historiografia do folheto, baseada em conceitos – e seus pressupostos subjacentes – que animam atualmente os debates sobre a crise civilizacional profunda que está abalando, no limiar do novo milênio, o mundo ocidental e as epistemologias básicas das suas ciências humanas.

Palavras-chave: oralidade, *ars poetica*, ancestralidade, transição, mulher e gênero.

ABSTRACT: The current questioning of the practices, methods and *episteme* of human sciences in the Western world constitutes the background of this proposal for a radical revision of the conventional academic historiography of the northeastern booklet *de cordel*, as it was elaborated in the second half of the 20th century. The scripto and Eurocentric assumptions and dogmas of these *cordel* studies led to a distortion of their reality and history that made it possible to make invisible the fact that the *cordel* booklet was the product of the transition of the *ars poetica* of the ancestral world of orality to that of press technology and its capitalist western world. A new historiography of the *cordel* booklet is proposed, based on concepts – and their underlying assumptions – that animate nowadays the debates about the profound civilizational crisis that is shaking, at the threshold of the new millennium, the Western world and the basic epistemologies of its human sciences.

Keywords: orality, *ars poetica*, ancestry, transition, women and gender

Introdução

Ao fazer o seu discurso de posse¹¹⁷, a ministra Sônia Guajajara, do Ministério dos Povos Indígenas no governo Lula, colocou no centro do palco do debate político do século XXI brasileiro um novo conceito, a saber: o de *ancestralidade*¹¹⁸ que vai muito além dos conceitos e ideologias dominantes do século XX que giravam e continuam girando em torno do tema central *progresso*. A noção de *ancestralidade* de Ailton KRENAK (2022) devolve à humanidade essa outra visão do mundo, do ser humano, da vida, do conhecimento e da ciência, cuja memória o discurso dominante da modernidade tentou em vão apagar para sempre. Baseia-se na *consciência*¹¹⁹ da interação e interconexão de Passado, Presente e Futuro, e da importância que têm o conhecimento, o saber e a sabedoria do Passado, tanto para a gestão do Presente, quanto no processo complexo da criação do Futuro. Em vez de “superar” o passado, atribuindo-lhe o significado de “passado obsoleto, perdido”, como ensina a ideologia do Progresso, a noção de *ancestralidade* convida a revivê-lo no presente como passado presente em nós e na comunidade à qual pertencemos, como ensinava Patativa do Assaré (LEMAIRE, 2002, p. 83-121).



A mudança de paradigma

A ideologia da superioridade ocidental e do seu Progresso infinito, cujo fracasso e violência hoje em dia se manifestam em todos os níveis do mundo globalizado, serviu também, no passado, para propagar uma visão do folheto de cordel nordestino como sendo o produto arcaico e em vias de extinção da alma pura, primitiva, espontânea da Nação brasileira, uma *literatura popular – pré ou para-literatura –* de poetas incultos e analfabetos. Esse discurso e o imaginário que ele veicula são atualmente desmasacarados como sendo falsos e ilusórios, euro e scriptocêntricos. Trata-se, *mutatis mutandis*, de uma cópia do discurso burguês da época do Romantismo europeu do século XIX. Porém, os seus pressupostos permeiam, ciente ou inconscientemente, até neste limiar do novo milênio, o discurso acadêmico da *main stream science* e os seus

¹¹⁷ Veja no Youtube, Sonia Guajajara, *Discurso de posse*, dia 11 de janeiro de 2022.

¹¹⁸ Cf. o discurso de posse (08-11-2020) do novo presidente de Bolívia, Luis Arce, sobre os costumes e saberes ancestrais.

¹¹⁹ *Consciência*, não naquele sentido que a Igreja católica conseguiu impor, com toda a sua carga negativa moral de culpa e pecado (ter má consciência), mas no sentido original da palavra em latim, a saber: *cum scientia*, que quer dizer: saber “com” os outros, conhecimento comum, compartilhado por todos os membros de uma comunidade, como se diz ainda no seu equivalente nas línguas germânicas, onde esse conceito *geweten* se construiu na base do participio passado do verbo *weten* (saber): o que é “sabido” de todos.

trabalhos científicos, formatando também, tanto a historiografia oficial do folheto de cordel¹²⁰, quanto o imaginário dos seus poetas, estudiosos e leitores.

Foi assim que nasceu uma História da *Literatura de cordel brasileira* que adotou o modelo das histórias das culturas medievais europeias, a dos livros de linhagens, construídos como uma sucessão de grandes *heróis* – guerreiros, reis, nobres e padres da Igreja. Imitando esse modelo prestigioso europeu, cujo pai fundador é o poeta Homero, os historiógrafos do folheto de cordel selecionaram um dos maiores poetas da primeira fase da existência do folheto de cordel impresso para ele ser esse poeta genial das suas origens. É o poeta-editor Leandro Gomes de Barros (1865-1918) que será promulgado “pai fundador”, “príncipe dos poetas” do que eles vão classificar como literatura popular. O argumento principal para a sua eleição foi dele ser o autor do(s) primeiro(s) folheto(s) conservado(s) a partir do ano 1893. Trata-se de um argumento tipicamente scriptocêntrico que não leva em conta a realidade e verdade muito mais complexas de uma tradição poética em transição da oralidade para o mundo da escrita (ZUMTHOR 1980, 1983, 1987; HAVELOCK 1996).

Hoje em dia – depois de mais de sessenta anos de pensamento crítico, pós-moderno –, sabemos que o folheto de cordel, classificado cientificamente no século passado como literatura popular, era e é, na verdade, uma grande e complexa *ars poetica* ancestral. Tornou-se claro que as suas funções, funcionamentos e esfera de influência vão muito além do que sugere a palavra moderna *literatura* (belas letras, ficção, vanguarda, originalidade). Trata-se de uma *ars poetica* da voz, uma linguagem poética especializada, funcional e poderosíssima, própria dos mundos da oralidade, de poetas e poetisas de todas as classes sociais que a utilizavam e continuam utilizando como “tecnologia” de informação, comunicação, educação, ação social, transmissão de conhecimentos e saberes em todos os campos da vida da comunidade tradicional. Essa nova visão e a consciência crítica que ela implica trazem a necessidade de interpretar e estudar o folheto de cordel, seus poetas e poetisas, seu contexto socio-histórico e sua historiografia convencional a partir de pressupostos (*episteme*) e ângulos diferentes (LEMAIRE 2023)¹²¹.

Mudar de paradima

A reedição do folheto de cordel, intitulado *O Violino do Diabo ou O Valor da Honestidade*, na ocasião do aniversário da Cordelteca Maria das Neves Batista Pimentel da Biblioteca da Fundação Edson Queiroz em Fortaleza, e a estreia do selo editorial Cordeleria Pedra do Reino, fundado pela professora-doutora e poeta

¹²⁰ O conceito *folheto de cordel* permite lembrar o fato de que *folheto* é o nome original, nordestino, ao passo que o termo *cordel* é ibérico, como Sílvio Romero explica desde 1880/1888 no seu estudo pioneiro das tradições orais brasileiras. Os próprios termos *literatura de cordel* e *literatura popular* revelam bem todo o impacto perverso que tem tido até hoje a visão euro-scriptocêntrica nos estudos do folheto.

¹²¹ Agradeço aos colegas da Universidade de Lisboa que organizaram em 2021 o congresso intitulado Jornadas Internacionais de Literatura de Cordel e Xilogravura, convidando-me para uma palestra de abertura que fosse um balanço dos meus trinta anos de estudos do folheto de cordel e seu mundo (1992-2022). Foi um exercício precioso, cujo texto foi publicado recentemente na coletânea *Literatura de cordel. Olhares interdisciplinares* (MOURÃO e outros, 2023). Este artigo é uma continuação do meu pensamento sobre os rumos novos do folheto de cordel, elaborado na altura (LEMAIRE, 2023).

de cordel Paola Tôrres, parecem oferecer um momento oportuno para reler e questionar a historiografia oficial do cordel em geral e da autora desse folheto de cordel reeditado em particular. (TORRES, 2022)

O folheto apresenta uma tradução-adaptação¹²² em verso de uma novela de um autor espanhol, Víctor Pérez Escrich. A autora da versão brasileira é a poetisa, Maria das Neves Batista Pimentel (1913-1994), filha de Francisco das Chagas Batista, um dos poetas-editores que criaram nos inícios do século XX o sistema editorial da *literatura de cordel* nordestina. No momento da publicação do folheto (1938) pela Livraria Popular Editora, casa co-fundada em 1913 por seu pai e seu tio Pedro, a poeta-escritora utilizou como pseudônimo o nome do marido, Altino Alagoano. Numa entrevista com Maristela Barbosa (BARBOSA 1993), a autora explica meio laconicamente quais foram, na época, os motivos desse comportamento peculiar. Estava precisando de dinheiro e o pai editor lhe ofereceu um trabalho: traduzir o romance de Escrich e duas obras do cânone da literatura francesa, *O Corcunda de Notre Dame* (Victor Hugo 1831) e *O amor nunca morre*, adaptação de *Manon Lescaut* (Abbé Prévost 1753). Maria das Neves aceitou e tornou-se a primeira mulher no Brasil a publicar um folheto. O pai-editor e ela própria, por motivos comerciais, preferiam um nome de autor masculino; a escritora aceitou a sugestão do seu marido para adotar o nome dele: Altino Alagoano.

Seja como for, esse foi o motivo pelo qual o nome da poetisa não entrou nos catálogos, antologias e estudos. Quando uns trinta anos mais tarde, os eruditos da Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro) começam a elaborar sistematicamente uma abordagem acadêmica, científica do folheto de cordel, a base será o discurso euro- e scriptocêntrico da alta burguesia patriarcal, misógina do século XIX europeu. O fato da autoria dos folhetos ser geralmente masculina – apesar de já haver naquela altura poetisas! – se tornará uma teoria científica que, até, parece um dogma: o cordel é exclusivamente masculino! As mulheres-cordelistas não constam dos catálogos e antologias daquela Casa. Hoje em dia, com cinquenta anos de estudos de mulher e gênero e a entrada massiva de mulheres-cordelistas no campo, o dogma levanta questionamentos que revelam o impacto que continua a exercer, nesse debate, o discurso convencional sobre cordel. O paradigma pós-moderno dos estudos da oralidade, o pensamento decolonial e a noção de *ancestralidade* podem abrir perspectivas para alimentar o debate sobre essas questões que parecem, às vezes, inextricáveis.

O Nordeste tem, na verdade, também uma longa tradição de estudos de cordel da mão de *poetas-pesquisadores* que os detentores do discurso acadêmico oficial e da *main stream science* têm o hábito de considerar com desprezo e, no melhor dos casos, com condescendência. Um deles foi o próprio pai de Maria das Neves Batista Pimentel, Francisco das Chagas Batista (1882-1930), um poeta muito talentoso e inovador, poeta-vendedor, antes de se tornar editor, tradutor-adaptador em verso de obras estrangeiras (desde 1907) e pesquisador que publicou em 1929 um estudo até hoje considerado importante para a pesquisa sobre cordel, intitulado *Cantadores e poetas populares*. Chamados tradicionalmente e com certa condescendência de *folcloristas*, preferimos hoje em dia, para situar esses pesquisadores, o termo *pesquisador orgânico*.

¹²² Preferimos manter, provisoriamente, para este artigo, os termos práticos, tradicionais, a saber: *tradução* e *adaptação*, que se averiguaram fundamentais para a compreensão da nossa argumentação sobre o scriptocentrismo que embaseia o discurso oficial sobre a autora e a sua obra. Vista da perspectiva da oralidade, Maria das Neves era uma *recontadora* de uma história já existente noutro lugar e que ela traz a sua comunidade como novidade.

Para compreender qual foi, dentro do contexto da época o papel da poetisa-tradutora-adaptadora-recontadora de obras estrangeiras, Maria das Neves Batista Pimentel, vale a pena consultar esses autores-pesquisadores que “beberam nas fontes” da arte e linguagem poética do cordel e que baseiam a sua historiografia, não em definições, categorias e classificações teóricas alheias, mas na própria experiência, tal como foi, por eles, vivida de dentro, no seio desse mundo do folheto de cordel. Aí temos dois apaixonados de genealogia, poesia, tradição e ancestralidade, a saber: o famoso violeiro-repentista, cantador-poeta-pesquisador-professor José Alves Sobrinho (1921-2011) e Maria de Lourdes Nunes Ramalho (1923-2019), genealogista, dramaturga (2011a), encenadora, poeta, educadora e alfabetizadora do MOBREAL.

Um novo paradigma: um novo olhar

José Alves Sobrinho (1977, 2003 e 2009)¹²³ conta num estudo publicado em 2003, intitulado *Cantadores, repentistas e poetas populares*, a história do folheto de cordel como era memorizada, salvaguardada, recontada, reinventada, co-criada, vivida (2009) e observada de dentro, pelo próprio autor. Essa história¹²⁴, – estruturada e narrada como uma genealogia, no sentido original da palavra, composta segundo a grande tradição das genealogias das tradições orais do mundo – permitirá observar, situar e interpretar a figura da poetisa Maria das Neves na sua época, a da transição da arte poética oral do mundo dos cantadores/repentistas/violeiros da oralidade para o mundo da imprensa do folheto de cordel.

Alves Sobrinho, depois de ter evocado numa sextilha “Os cantadores lendários/vistos pela tradição” (2003, p. 53, versos 1-6), “comemora” em 39 décimas, – o verso “nobre” do gênero da genealogia! – as seis gerações de grandes Cantadores do passado¹²⁵ (2003, p. 53-58):

Os primeiros conhecidos
Foram Romano do Teixeira
Ugolino do Sabugi
Inácio da Catingueira,
Zé Patrício, Mofumbão,
Carneiro, Veríssimo irmão,
O grande mestre Romano
Ferino de Gois Jurema
Da Serra da Borborema
do lado pernambucano.
(SOBRINHO, p. 53, versos 7-16)

E a segunda geração

Os mestres da boa rima

¹²³ Veja-se a tese de doutoramento de Joseilda de Souza Diniz, *José Alves Sobrinho: un poète entre deux mondes*. Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade da Universidade de Poitiers, Poitiers, 2009. Resultado de um trabalho de pesquisa original e inovador “à quatro mãos”, conduzida pelo poeta orgânico e a doutoranda. A pesquisa embasava-se no novo paradigma pós-moderno de estudos orais (ZUMTHOR 1970,1983; HAVELOCK 1996) e nos pressupostos novos, elaborados dentro do debate pós-modernista sobre as relações entre os mundos da oralidade e o da escrita. Defendida em 2009, a tese ganhou o Prêmio Patativa do Assaré para a Pesquisa em 2010.

¹²⁴ Baseada nas fichas que Sobrinho fez durante os anos da sua carreira como um dos maiores violeiros cantadores da sua geração, fichas que já serviram para o catálogo que ele publicou, em colaboração com Atila de Almeida, em 1977. Esse catálogo mistura ainda os princípios scriptocêntricos da época e do professor Atila com os pressupostos da pesquisa de campo do poeta-pesquisador.

¹²⁵ A memória das tradições da oralidade abrange geralmente seis gerações, o que não quer dizer que não tenha havido outras gerações de Cantadores, bem antes dessas seis, razão pela qual o poeta começa pela fórmula “os primeiros conhecidos”.

Foram Josué Romano,
Silvino Pirauá Lima,
O Germano da Lagoa
Poeta e grande pessoa,
Violeiro e glosador
Como Manoel Clementino
E Manoel Leopoldino
de Mendonça Serrador.
(SOBRINHO, p.53, versos 17-26)

Daí em diante, aponta as outras gerações que ilustram de maneira impressionante a tradição venerável da *ars poetica* da oralidade nordestina. Só depois de ter apresentado em décimas nobres essas seis gerações de anciãos-cantadores, Sobrinho passará à forma poética da sextilha (que vai ser o verso clássico do folheto de cordel impresso) para narrar a transição dessa oralidade original para o mundo da imprensa! Essa transição se estrutura sob forma de quatro gerações¹²⁶ de *Poetas*, a começar por uma primeira categoria, a dos “Poetas populares que foram cantadores-repentistas” (2003, p. 92-94). Aí são 17 sextilhas que enumeram os grandes nomes dos cantadores-violeiros de outrora, os que começaram, no decorrer da sua vida, a publicar e vender também folhetos, tais como Silvino Pirauá Lima (1842-1913):

Silvino Pirauá Lima
E o Josué Romano
Antônio Batista Guedes
E o teixeirense Germano
João Melquíades Ferreira
O católico Romano.
(SOBRINHO, p. 92, versos 1-6)

Outro famoso iniciador foi o cantador-repentista Santaninha (1827-1883?). Sobrinho não o menciona na sua genealogia publicada em 2003. Santaninha foi “ressuscitado” recentemente, graças a um trabalho de pesquisa “a quatro mãos”, as do saudoso poeta Arievaldo Vianna e as do professor universitário-cordelista, Stélio Torquato Lima, publicado num estudo intitulado *Santaninha – um poeta popular na capital do Império* (2017). Esse estudo demonstra que, bem antes de Leandro Gomes de Barros, que foi proclamado pela historiografia acadêmica scriptocêntrica “o pai-criador-inventor-fundador” e “rei do cordel”, o folheto de cordel já tinha sido re-inventado por famosos cantadores-violeiros, os quais inicialmente cantadores-violeiros itinerantes, tornaram-se mais tarde, também poetas-vendedores, meio sedentários, nas grandes cidades do Brasil.

Dessa fase original de *Poetas cantadores*, Alves Sobrinho passa à segunda geração: a dos *Poetas* que não eram mais cantadores-repentistas. (2003, p. 94-96). Sobrinho é pertinente nesse sentido: só depois da geração dos poetas-vendedores que foram inicialmente cantadores-repentistas, ele vai evocar essa nova categoria, a dos *Poetas populares* que não foram cantadores!

¹²⁶ Cf. as quatro fases dessa transição que distingue Paul Zumthor (1980): oralidade primária, oralidade mista, oralidade segunda e escrita.

(...)

Mota Júnior grande artista
Também João Adão Filho
Poeta, não repentista.
(SOBRINHO, p. 94, versos 4-6))

Dentro dessa segunda geração, surgira no início do século XX, a terceira geração, a dos Poetas populares editores que possuíram impressoras. (2003, p. 104-106). Vêm primeiro os três nomes daqueles grandes poetas, “pais-fundadores” do cordel como sistema editorial. Eles começaram – jovens ainda e itinerantes – a declamar e vender os seus folhetos nas feiras, praças, romarias e festas, antes de comprarem o seu prelo (a partir de 1907) e daí, progressivamente, criarem uma editora:

Leandro Gomes de Barros
Francisco Chagas Batista
João Martins de Athayde
(...)
(SOBRINHO, p. 94, versos 1-3)

A terceira sextilha dedicada a essa terceira geração apresenta o pai de Maria das Neves:

Depois Francisco das Chagas
Batista vem do sertão
E fundou em Guarabira
Junto a Pedro seu irmão,
A “Popular Editora”
Na mesma orientação.
(SOBRINHO, p. 104, versos 13-18)

Francisco das Chagas Batista é também o iniciador de uma quarta geração de poetas, a dos Poetas tradutores-adaptadores de obras literárias estrangeiras (desde 1907) e, mais tarde, pesquisadores *orgânicos* (desde 1929).

Resumindo, podemos constatar que a história do folheto de cordel, como fenômeno inicialmente editorial da transição do mundo da oralidade para o da escrita e imprensa, comporta globalmente cinco fases e tipos de poetas (incluindo os poetas repentistas-cantadores) que cultivam todos a *ars poetica* nordestina, todos co-existindo até agora nesse mundo tão rico, variado e complexo, que sempre continua “em transição” da oralidade para a escrita e a imprensa, e hoje em dia também para o mundo das novas tecnologias.

Eis o meio sociocultural do folheto que viu nascer, em 1913, Maria das Neves, poetisa-tradutora-adaptadora-recontadora de obras estrangeiras, filha da grande família de poetas-cantadores originalmente itinerantes, cujas raízes estavam naquela Serra do Teixeira, terra das grandes famílias de poetas e dos famosos “trios” de poetas, cuja genealogia foi narrada e publicada pela genealogista- dramaturga-educadora-alfabetizadora e poeta, Maria de Lourdes Nunes Ramalho (2002).

Quando uma *ars poetica* da voz entra no mundo da escrita

Impõe-se, antes de passarmos à análise da posição e do papel da poetisa Maria das Neves, definir bem esse contexto sociocultural dos anos trinta do século passado. Começou, no Nordeste, um novo capítulo das tecnologias da informação e da comunicação: a da lenta e progressiva invenção, elaboração e implantação de um sistema editorial. São três poetas-escritores do século XIX, poetas vendedores itinerantes de seus folhetos, que compraram, no início do século XX, um prelo (daqueles grandes, alemães, de ferro, pesadíssimos) e se instalaram, sedentários, para fundar uma nova geração brilhante, a dos poetas-escritores-editores e inventar um novo sistema editorial, ao lado do outro sistema editorial, antigo e ibérico, o dos livrinhos portugueses, impressos, de cordel, de tamanhos diversos, em prosa ou em poesia, com temática medieval europeia do que se chama no mundo ibérico *literatura de cordel* que se vendia, em pontos estratégicos das cidades (praça, feira, monumento), em “livrarias” de cordel (ROMERO 1888).

Esse folheto de cordel europeu da literatura de cordel portuguesa pertence a uma fase tardia da sua história que, na Europa, começou nos inícios dos Tempos Modernos. São quase 400 anos de existência e uma longa evolução a partir dos cadernos manuscritos dos jograis da Idade Média. Dentro desse quadro, essa literatura de cordel evoluiu para vários formatos, foi invadida pela prosa, ficando cada vez mais desprezada como inferior e “popular” na sua convivência, de um lado com o prestígio da grande literatura do cânone e, de outro lado, a partir do século XVII, com a invenção e lenta e progressiva divulgação do jornal impresso em prosa. O jornal, substituirá, na Europa, o cordel como instrumento principal da informação e comunicação na comunidade tradicional. As famílias que tinham um membro da família que já sabia ler, começavam a comprar um jornal que se lia em voz alta para todos saberem as notícias e novidades que trazia. Uma vez cumprido esse ritual cotidiano ou hebdomadário, um dos filhos levava o jornal à casa dos vizinhos ou de outros membros da família e assim, em seguida, o jornal passava de casa em casa. O cordel ficou relegado aos poucos à temática medieval, contos, lendas, relatos de aventuras, desastres... tornou-se *literatura de cordel*. Moribunda, ela só se extinguiu mesmo na Europa no século XX, mas quando chegou a Revolução dos Cravos em Portugal (1974), ainda havia em certas cidades os cegos vendendo, cantando e declamando, os seus cordéis.

No Brasil surgirão, com a chegada dos prelos, poetas tais como Silvino Pirauá de Lima, no Recife, e um poeta ao qual Silvio Romero se refere como o Pequeno Poeta João SantAnna de Maria, autor de um folheto sobre a Guerra do Paraguai (1864-1870). Arievaldo Viana e Stélio Torquato de Lima o “ressuscitaram” com a sua alcunha, Santaninha. Romero (1888, p. 342-344) insiste muito sobre a novidade do fenômeno editorial em que se enquadra o folheto de Santaninha (a guerra do Paraguai decorreu na década de sessenta do século XIX). Desse novo gênero – o folheto-reportagem ou “jornalístico” da atualidade –, o mesmo poeta publicou na década de setenta mais três folhetos: *A Seca do Ceará* (1877), *O Imposto do Vintém*, e *O Célebre Chapeu do Sol*, uma fofoca da Corte imperial (VIANNA; LIMA, 2017).

Nesse sentido, a história do folheto, que surge quando chegam as primeiras impressoras e tipografias no país, é muito parecida com a história da literatura de cordel europeia que começa na Europa com a invenção da imprensa por volta do ano 1450, na Alemanha. Na Europa, o primeiro folheto conservado data

de 1494; esse folheto relata, como o de Santaninha, um grande desastre natural da atualidade – um terremoto – que matou muita gente.

A grande diferença situa-se na historiografia dos dois folhetos. O da Alemanha é conhecido como sendo o primeiro documento conservado de um novo sistema editorial, longínquo precursor do jornal em prosa que vai ser inventado mais de cem anos mais tarde. É o primeiro folheto conservado, o que não quer dizer: o primeiro impresso; sabemos por outras fontes que houve muitos folhetos anteriores que se perderam e que antes da invenção da imprensa, existia uma rica tradição de folhetos em “cadernos” manuscritos. No Brasil, pelo contrário, os historiógrafos do século XX inventaram, com base nesse primeiro documento conservado, uma “metahistória” (WHITE, 1973), quer dizer, uma narrativa que ia pôr no primeiro plano, acima de todos, a figura de um só Autor, grande gênio, único, individualizado e “pai fundador”.

Scriptocentrismo e suas consequências

A figura do pai fundador, ao privilegiar como base da genealogia oficial do folheto de cordel o primeiro documento impresso conservado, silenciou as vozes e depoimentos de uma *ars poetica* oral secular, para a qual cada região, cada época, cada grande festa popular teve – ou podia ter – o seu *pai fundador, rei* ou *príncipe* dos poetas! E que teve, desde os anos sessenta do século XIX, os primeiros folhetos, tais como *A Guerra do Paraguay* e *o Testamento que fez um macaco*, publicado em 1865 em Recife! Foi assim que nasceu a briga erudita famosa sobre quem foi o autor do primeiro folheto impresso: Silvino Pirauá de Lima (1848-1913) ou Leandro Gomes de Barros? É muito mais provável ter sido Silvino que era um grande violeiro-repentista-cantador da oralidade, que se tornou, no decorrer da vida, vendededor dos seus folhetos também. Silvino tem muitos folhetos famosos, dos grandes “clássicos” do cordel, mas era comum, naquela primeira fase da história do folheto de cordel, a publicação de folhetos anônimos, sem data e sem lugar de impressão. Lembremos que só um dos quatro folhetos de Santaninha foi publicado com data de publicação.

Nunca vamos (provavelmente) saber se os folhetos conservados de Silvino são todos da primeira impressão deles ou de edições posteriores, sendo que ele era um cantador famosíssimo. Mas a seleção do poeta-autor do primeiro folheto conservado, como “pai fundador, mostra que foi a perspectiva scriptocêntrica da historiografia europeia que orientou o processo da teorização, abrindo as portas para a divulgação da teoria científica, ainda “colonialista” das origens portuguesas da literatura de cordel. Ao lado da genealogia oral, orgânica, radicada na vida e memória da comunidade humana e fonte de coesão social, instalou-se uma nova genealogia, baseada numa outra visão, alheia do passado, numa nova tecnologia, trazida e imposta de fora.

Dentro do novo sistema editorial “em construção”, construir-se-á também, aos poucos, um novo campo lexical, apropriado ao novo sistema. Aí, tudo começa a mudar no léxico tradicional que até lá estava firmemente radicado no mundo da oralidade. Insinuar-se-ão muitas vezes e até inconscientemente, nesse campo lexical pré-existente da oralidade, os termos do novo sistema econômico que começa a embasá-lo.

Entram noções jurídicas, tais como *autor, autoria, direitos autorais, plágio, proprietário, contrato* e nascem as rivalidades entre poetas, os conflitos, litígios e escândulos que percorrerão esse mundo em ebulição.

O poeta ancestral, porta-voz da comunidade, tinha duas missões. Primeira: recontar, repetir reinventando-os, com respeito e veneração, os conhecimentos, saberes e sabedoria dos anciãos, para que não se perdesse a memória da comunidade. Segunda: contar e recontar as novidades e notícias de fora da comunidade e os novos conhecimentos que o poeta-porta-voz adquiria ao ritmo da sua vida itinerante. O novo sistema editorial com os seus direitos autorais ia transformá-lo, aos poucos, em artista individual, *proprietário* das suas publicações. A cada novo folheto de cordel, uma parte da imensa memória comum e comunitária, transformava-se em “propriedade individual”. Lembremos o debate sobre a autoria e o “plágio” do *Pavão misterioso* que ocorre no momento em que Maria das Neves publica os seus folhetos. Esse debate, já bem documentado, constitui um depoimento valiosíssimo sobre um momento dramático, trágico na história nordestina da transição da cultura da oralidade para a da escrita/imprensa, ao transformar um dos dois poetas em gênio e o outro em “ladrão”, abalando as bases mesmo do sistema de informação e comunicação da comunidade e cultura ancestral que ainda considerava os dois poetas porta-vozes da sua memória.

Essas práticas “científicas” distorceram as raízes da identidade, missão e função social, comunitária daquela *ars poetica*, que era, como dizia Patativa, “dizer a verdade da vida da gente”. Elas culminarão na criação de um cânone de grandes poetas e de um conjunto de juízos de valor baseados nos critérios hierarquizantes e estetizantes da historiografia da literatura do cânone; o juízo de valor não surgirá mais “dentro” da comunidade e da sua consciência da verdade, mas virá “de fora e de cima”, dos critérios scriptocêntricos de uma autoridade alheia e superior.

Seguindo o modelo do cânone europeu, “nasceu” um pai fundador do cordel brasileiro e é promulgada, atualmente, uma mãe fundadora do cordel feminino: Maria das Neves Batista Pimentel. Porém, dentro da genealogia de Alves Sobrinho, eles são atores e autores-protagonistas que pertencem, já bem instalados, ao mundo da imprensa, à quarta fase do processo da transição.

Mulheres, cantoria e cordel

No seu estudo, Sobrinho (2003, p. 90-91) inclui também, em 8 sextilhas, a genealogia das Cantadoras repentistas, desde as cantadoras lendárias do século XIX:

Falo em Rita Medeiros
Lendária por tradição
Naninha Gorda dos Brejos
Zefinha do Chabocão,
E a grande Chica Barrosa
Camila do Martinzão
(SOBRINHO, p.90, versos 1-6)

Inclui entre elas a famosa Vovó Pangula do Piauí, merecedora de uma sextilha completa:

Maria Ribeira Santos
Chamada Vovó Pangula
De Valença do Piauí
Faz no verso o que calcula
Lá naquela região
Com ela não há quem bula
(SOBRINHO, p. 91, versos 31-36)

E há 14 sextilhas (p .88-89) para a evocação das Poetisas populares. São raros os dados biográficos de todas essas poetisas, mas há três com data de nascimento mais ou menos próxima da de Maria das Neves Pimentel: Durvalina Almeida Santos (Rio, 1902), Josefa Maria dos Anjos (Sergipe, 1921) e Zaira Dantas da Silva (Lucena PB 1914). Na segunda sextilha da genealogia dessas poetisas, juntamente com sua conterrânea Zaira Dantas da Silva¹²⁷, aparece Maria das Neves em termos bem elogiosos da sua arte poética:

Maria Macedo Silva
Ou Senhorinha Macedo
Zaira Dantas da Silva
Faz da musa o seu brinquedo
Maria Neves Batista
Sabe da rima o segredo
(Sobrinho, p. 88, versos 7-12)

Maria de Lourdes Nunes Ramalho publicou, em 2011, duas das suas peças de teatro mais representativas, *A Feira* e *O trovador encantado*, no Arquivo Francisco Pillado das Grandes Obras Teatrais do mundo lusófono da Universidade de Corunha (Espanha), acompanhadas de três estudos sobre a sua obra e arte poética que ela quis apresentar explicitamente como nordestina. Integrou o seu conhecimento magistral da genealogia da sua família judaico-sefardita – a dos Nunes – dentro do contexto da história da cultura nordestina da Serra do Teixeira, terra de poetas, dramaturgas, músicos, trios de irmãos-poetas e suas linhagens (NUNES RAMALHO; LEMAIRE, org., 2011b).

Esse estudo permite situar a vida e obra da escritora Maria das Neves como poetisa-descendente de duas dessas famílias criptojudaicas, ou melhor, de dois clãs de poetas e poetisas, a saber: os Nunes e os Batista, da Serra do Teixeira. Nos dois clãs – apaixonados pela arte, música, teatro e poesia e intimamente ligados a cada geração por casamentos endogâmicos –, cada geração tinha os seus cantadores e trios de poetas e também as suas cantadeiras, violeiras, poetisas, escritoras de cadernos, dramaturgas e educadoras. No seu estudo genealógico da família Nunes da Costa (2002: 466), a autora apresenta uma lista com os nomes de todos os poetas da família. A lista comporta 75 nomes, dos quais 15 são nomes de mulheres (20 %), o que constitui uma porcentagem maior do que, nos estudos atuais da oralidade, é a “quota” corrente para o fenômeno das transferências – dentro das culturas da oralidade – de gêneros considerados masculinos ou

¹²⁷ De Zaira Dantas da Silva, *O Livro Delas* (2020, p. 134) menciona 5 cordéis, um dos quais – *Esposa, Noiva e Amante. A História duma mulher que sofreu para provar ao marido quanto vale uma zelada esposa* – apresenta temática parecida com a do *Violino do Diabo*, de Maria das Neves.

femininos (épico, lírico, lírico-narrativo, satírico) de um sexo para o outro. (NUNES RAMALHO, 2002, p. 466; LEMAIRE, 2020, p. 47-60).

Porém, na apresentação das suas peças para o Arquivo Francisco Pillado, a autora traz umas nuances interessantes sobre a atuação de homens e mulheres no campo da poesia nordestina. Ela ainda via e vivia essa poesia no sentido original, autêntico da palavra como *ars poetica*, uma arte, uma habilidade “profissional”, um saber fazer versos na linguagem da comunidade para memorizar, transmitir, conservar e fazer reviver, cada vez de novo, a sua memória secular, integrando nela os conhecimentos novos trazidos pela atualidade. Não esqueçamos que as palavras *artesão* e *artista* têm a mesma raiz! E ela fazia uma distinção entre essa *arte*, (competência) da linguagem versada que ela trouxe da Serra do Teixeira e utilizou no *Trovador encantado*, e a recolha de *poesias-poemas* pessoais que ela tencionava publicar um dia (RAMALHO, 2019).

Nesse contexto, a autora mostra que a *ars poetica* dos grandes poetas repentistas era também a arte-linguagem da outra paixão artística dessas famílias de poetas da Serra do Teixeira, a saber: o teatro, com as suas inúmeras peças “de encomenda” que circulavam, registradas em cadernos manuscritos. Se 80% dos violeiros-repentistas das duas famílias de poetas eram homens, no teatro de encomenda eram geralmente as mulheres as autoras dos cadernos e encenadoras das peças. Os homens participavam como atores e músicos. As peças eram em verso “de cordel”, como *O Trovador encantado*, ou misturavam prosa e verso, como em *A Feira*. Trata-se de uma literatura secular, de cadernos, copiados, recopiados, reinventados e adaptados/atualizados no decorrer dos anos para as festas familiares e os eventos que reuniam os membros da comunidade tradicional.

Como a mãe e a avó, Dona Lourdes perpetuava essa tradição secular luso-judaica, medieval, ibérica (cf. os *autos* dos dramaturgos portugueses Gil Vicente e Baltazar Dias, séc. XV-XVI) que ela trouxe para Campina Grande quando veio morar na “cidade”. Dentro desse contexto novo, ela reinventava continuamente esse passado-presente, para integrar nele o seu conhecimento e a sua visão crítica do presente, e daí inventar as suas peças de teatro, preparar um futuro melhor para os seres humanos. É bem simbólico que muitas das suas peças estejam registradas nos cadernos do Mobral que a autora utilizava como educadora-alfabetizadora do Movimento.

Aliás, a essa “divisão do trabalho” artístico-cultural entre os homens e as mulheres nas comunidades tradicionais, correspondia uma divisão do trabalho socioeconômico interessante e quase indescritível no mundo de hoje. Não por ela ser tão absconsa, como sugerem os detentores da *main-stream*-ciência do mundo ocidental, mas por ela não caber dentro do esquema do pensamento ocidental, treinado desde os começos dos Tempos (ditos) Modernos para ver o mundo através das lentes deformantes de um pensamento dualista, dicotômico, hierarquizante e associado (até incons-cientemente) a relações – e definições! – de poder político.

Naquelas famílias “de poetas da serra”, os homens tinham geralmente uma atividade profissional fora da sua comunidade: eram viajantes, comerciantes, violeiros-cantadores, mascates... As mulheres tinham uma vida pública dentro dela. Por exemplo, a mãe de Lourdes Nunes Ramalho –

Ana de Medeiros Brito (1901-1984), dramaturga-escritora de cadernos, encenadora – era espírita, educadora, fundadora de um hospital-maternidade e de escolas. Ela tinha uma autoridade pública muito grande no seio da comunidade; o marido era comerciante e tinha padarias em várias cidadezinhas do interior. No fundo, existiam nessas cidadezinhas, duas “vidas públicas” parceiras, a dos homens, baseada nas atividades mencionadas e na manutenção político-jurídica da ordem social estabelecida, e a das mulheres, organizada em torno de atividades sociais essenciais no cuidado da vida, procriação, alimentação, educação, cura, bem-estar, vida espiritual, tudo assente na Autoridade da mulher, mãe de família.

Para interpretar e descrever essa estrutura comunitária de comunidades humanas em fase de *transição* não só da oralidade para a escrita, como também de suas estruturas tradicionais para as do mundo “moderno”, precisaremos de um outro vocabulário em que conceitos tais como *autoridade, poder, arte, poesia, matriarcal, patriarcal* e tantos outros, tinham ainda o seu sentido original e ancestral. Teremos que deixar, mais uma vez, para trás os dogmas e preconceitos obsoletos da modernidade e procurar outros caminhos para repensar o mundo, o passado, presente e futuro e as relações entre homens e mulheres (LEMAIRE, 2023b).

Genealogia e ancestralidade

No livro para o Arquivo Francisco Pillado, Dona Lourdes inseriu uma foto do clã Batista, reunido em torno da matriarca, Cosma Felismina Batista (17) que teve 9 filhos, dos quais 4 eram poetas. À sua mão esquerda está sentada Ana Nogueira Batista (18), poetisa, e à mão esquerda de Ana, Hugolina Nunes da Costa Batista (19), a futura mãe da Maria das Neves. Hugolina era uma renomada violeira-cantadeira e poetisa, cuja voz está salvaguardada no Museu do Som e da Imagem de São Paulo. Na segunda fila dos fotografados encontra-se, em pé, por trás da esposa, Francisco das Chagas Batista (11), futuro pai de Maria das Neves.



A família Batista em 1909. Arquivo pessoal de Maria de Lourdes Ramalho

Hugolina e Francisco tiveram onze filhos, dos quais um “trio” de poetas: Paulo, Pedro e Maria das Neves, e um pesquisador de cordel, Sebastião (NUNES BATISTA, 1977). Ao assinalar os nomes dessas pessoas na foto, Dona Lourdes, prima de Maria das Neves, me explicou também a origem e presença – nos dois clãs – dos nomes compostos, cristãos ou da natureza, tais como Maria das Neves, Francisco das Chagas, Maria de Lourdes, Ana Camila das Dores, Maria Tereza de Jesus, Maria dos Anjos etc. Nas famílias de judeus e cristãos-novos, esses nomes compostos serviam tradicionalmente para esconder a identidade judaica e evitar qualquer suspeita de “heresia” anticristã.

No retrato, duas mulheres-poetas estão sentadas ao lado esquerdo da matriarca. O sobrenome delas revela o motivo da sua presença nos quadros dos novos casamentos endogâmicos que reconfirmaram os laços de duas grandes famílias de poetas da oralidade, os Nunes da Costa e os Batista, “desbravadores desde 1750 da Serra do Teixeira”. (NUNES RAMALHO 2011:18-28). Não é só o sobrenome da Hugolina que revela a sua pertença à família dos trios de famosos violeiros cantadores, tais como o “trio” Nicodemos, Nicandro e Hugolino. O nome de Hugolino (e Hugolina) é típico da família Nunes. Um antepassado Nunes aparece desde a primeira décima da genealogia de José Alves Sobrinho com a alcunha Hugolino do Sabugi, considerado no sertão “o pai da poesia popular”. Esse “Mestre Ugolino do Teixeira” (1832-1895) é evocado numa sextilha versada por Maria das Neves:

Eu sou filha de poeta

E neta de repentista.
Meu avó era Ugolino
E meu pai Chagas Batista
Também faço poesia
O poeta é um artista.¹²⁸
(SANTOS, 2009:167)

A sextilha mostra que Maria das Neves Batista Pimentel (1913) – como a sua prima Maria de Lourdes Ramalho (1923), de dez anos mais jovem que ela – estava consciente da ancestralidade da sua arte poética e da sua pertença ao mundo dos maiores poetas de uma grande tradição venerável. As duas primas eram bisnetas do lendário poeta Agostinho Nunes da Costa Júnior, o Trovador (1797-1858) e netas de Mestre Ugolino, os dois considerados, na sua época, “pai da poesia popular”. A comparação entre as duas primas permitirá projetar uma luz diferente sobre duas poetisas contemporâneas, originárias do mesmo meio sociocultural, criptojudaico e endogâmico e sobre as escolhas e posicionamentos que mulheres podiam assumir no meio sociocultural da Paraíba, naquela fase histórica do processo da transição da oralidade para a escrita.

Comparar duas primas

Autora de mais de cem peças de teatro de encomenda (RAMALHO, 2011) – muitas delas registradas em cadernos, escritos inicialmente para festas e eventos na família ou na comunidade – Maria de Lourdes situa-se radicalmente na sua linhagem matrilinear de mulheres dramaturgas, professoras-educadoras e encenadoras. Trata-se de uma literatura, no sentido original da palavra em latim (*littera*: letra escrita), que circulava em cadernos manuscritos, dentro do seu contexto regional, como roteiro-guião para as festas do presente e do futuro, utilizado para reinvenções e atualização pela voz viva no palco. Ao mesmo tempo, a autora tinha uma imensa admiração pelos violeiros-cantadores da sua família dos quais, como pesquisadora, ela fez e publicou a genealogia. Além disso, ela teve, como a prima Maria das Neves, três folhetos de cordel publicados (SANTOS 2020: 111): *Porque a noiva botou o noivo na justiça*; *Judite Fiapo em Serra Pelada*; e *Viagem no pau-de-arara*. Dois deles, já no título, revelam o engajamento social da autora, base do seu trabalho de educadora-alfabetizadora e do seu posicionamento social, crítico e feminista subjacente na sua obra teatral.

Em termos teóricos do paradigma pós-moderno da transição da oralidade para a escrita, Dona Lourdes pertence à fase da oralidade mista, na qual os textos da oralidade são registrados por escrito para poderem servir a atualizações orais no palco. Como pude testemunhar no período que passei com Dona Lourdes, para preparar com ela, “a quatro mãos”, o livro para a Coleção Francisco Pillado, a autora não

¹²⁸ Encontrei esses versos na tese de doutorado de Francisca Pereira dos Santos (2009:167). A autora, poeta de cordel e professora universitária, é uma pesquisadora *orgânica* que questiona sistematicamente, de dentro e de fora, a tese convencional de que a *literatura de cordel* é exclusivamente masculina. Ela des-constrói a epistemologia scriptocêntrica e patriarcal em que se basa essa tese que constitui um dos dogmas centrais da historiografia convencional do folheto de cordel. Essa tese de doutoramento forneceu a base teórica e epistemológica para uma longa pesquisa de campo que resultou num catálogo de 849 folhetos de 264 mulheres cordelistas que foi publicado com o título *O Livro Delas* (2020)

“escrevia” as suas peças no sentido moderno da palavra; compunha-as mentalmente e transcrevia-as “de cor”, sem hesitação, rapidamente e com poucas pausas. A “escrita” teatral de Maria de Lourdes ainda era a dos poetas da oralidade que, quando chegaram os prelos no Nordeste, foram ditar/declamar “de cor” os seus versos nas tipografias que iam transformá-los em folhetos de cordel.

Na sextilha em que Maria das Neves Pimentel se apresenta – apesar de ter tido uma mãe, Hugolina Nunes, renomada violeira-cantadora – não a refere, situando-se na linhagem patrilinear e já “scriptocêntrica” do pai e do avô. Pela sua obra poética, a autora pertence à categoria dos poetas tradutores-adaptadores-recontadores, categoria fundada por seu pai, que foi sucessivamente poeta vendedor, desde o seu primeiro folheto *Saudades do sertão* (1902), tradutor-adaptador (desde 1907) e livreiro-editor (desde 1913). Depois dos três folhetos dos anos trinta, Maria das Neves não publicou mais nenhum folheto, apesar de todas as possibilidades e entradas que terá tido no mundo editorial. Na verdade e como explica na entrevista dada a Maristela Barbosa (1993), ela utilizou uma competência ancestral, a *ars poetica* da oralidade, para realizar um trabalho remunerado, “encomendado” pelo pai. Para falar em termos de *fundadores*, Francisco Chagas Batista foi o “pai fundador” do folheto de autoria feminina, foi ele que escolheu as obras a serem traduzidas/adaptadas, que procurou alguém para as traduzir e que sugeriu – por motivos comerciais, bastante burgueses e conformistas – a sua publicação com pseudônimo masculino.

Considerações finais

E cada qual traz no seu ser
O que, dos seus, veio herdar!
E a herança de cada ser
É preciso respeitar!
Só cumprindo este dever
O mundo iremos salvar!

Copiei esta sextilha final da peça de teatro infantil que Maria de Lourdes Nunes Ramalho “escreveu” num caderno manuscrito do MOBREAL e encenou em 2007, com o título de *Educação solidária*. Os seis versos resumem bem a visão que a autora tinha da sua missão de vida: “colocar no palco” as duas bases vitais das civilizações da oralidade: a Memória e a Tradição (ancestralidade) e a Arte e Educação, que permitirão transformá-las continuamente em Passado-Presente.

A decisão de deixar para trás o paradigma modernista convencional, scripto e eurocêntrico, dos estudos do folheto de cordel, baseado no pressuposto de ele ser apenas uma forma de pré ou para-literatura popular, inferior e em vias de extinção, abre a possibilidade de uma perspectiva diferente, mais respeitosa, humana e justa. O paradigma pós-modernista e decolonial não se situa “de fora e acima” do folheto-objeto de pesquisa literária, mas “dentro do seu mundo”, vendo-o como uma expressão vital de uma cultura venerável e ancestral da oralidade em transição para outra cultura, política, tecnológica e ideologicamente dominante. Essa releitura crítica baseia-se noutro tipo de ciência, surgindo do fluxo da observação e

experiência contínuas, dos depoimentos e conhecimentos de pesquisadores-participantes e não em dogmas, teorias e métodos alheios e pré-estabelecidos.

Por esse motivo, este artigo não traz as devidas conclusões, mas só considerações finais que são ao mesmo tempo sugestões e convites para futuros questionamentos, releituras e publicações. Ao combinar os resultados dos grandes debates internacionais sobre oralidade e escrita, decolonialidade, mulher e *gender*, essas releituras podem apoiar-se num tesouro de estudos que, desde finais do século XVIII (WOLF 1795/2014), corajosamente – e apesar de rejeitados/marginalizados pelos detentores da *main stream science* –, tentam introduzir visões mais respeitosas, mais justas e menos ideológicas que as das narrativas dominantes, nacionalistas, patriarcais e que são, nos seus pressupostos e imaginários, ainda colonizadoras.

O objetivo desta releitura – trazer elementos para uma historiografia decolonial do folheto de cordel – permite reabilitar e reinventar a estratégia básica da transmissão do saber nas civilizações da oralidade, isto é, recontar, reinventando-o mais uma vez, o seu passado, recontá-lo como passado-presente e liberto das distorções e mutilações infligidas por uma elite que tinha todo o interesse em silenciar a verdade, diante da sua política de glorificação e enaltecimento do seu próprio passado de patriarca colonizador e usurpador. Assim é que surgirão novas narrativas com novos “pais” (homens e mulheres) refundadores, a cada geração, de inúmeros patrimônios e matrimônios ancestrais.

Surgiu já, para os estudos de mulher e gênero e para as mulheres cordelistas da atualidade, um desafio capital que tentei formular na comparação dos perfis das duas primas, autoras e poetisas, a saber: como narrar e integrar, na nova historiografia decolonial, a linhagem das mulheres cordelistas que hoje em dia ilustram brilhantemente – ao reinventá-la – a tradição do folheto de cordel e da *ars poetica* oral? A questão é fundamental, sendo que bem antes de Maria das Neves existia uma tradição – e não só nos clãs dos Nunes e dos Batista da Serra do Teixeira – de mulheres violeiras-repentistas, poetisas, músicas, educadoras e dramaturgas, a exemplo de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), poetisa negra, cronista, escritora, educadora, antirracista militante e autora de um cordel-romance intitulado *Elvira*, publicado em 1862 num jornal. Firmina foi uma precursora, como conta, no ano do bicentenário do seu nascimento, Paola Tôrres, médica, educadora, professora universitária e cordelista, no folheto *A força da palavra* (2022), uma biografia da Firmina:

Elvira foi um cordel
Escrito pela autora
Revelando outra faceta
Dessa nobre educadora
Merece o bastão, portanto
De ter sido a precursora.
(TÔRRES, 2022, p. 22)

A questão da futura historiografia do movimento das mulheres cordelistas do século XXI, na verdade, exige um posicionamento prévio. Essas mulheres negras do passado, como Firmina, Chica Barbosa¹²⁹, Vovó Pangula e tantas outras, foram precursoras pré-feministas, da nova geração de “mulheres do cordel” que hoje em dia ilustra a imensa força vital da *ars poetica* nordestina da palavra ancestral? Ou eram elas, como Firmina, Maria de Lourdes e a sua mãe Ana, detentoras de saberes e artes ancestrais matrilineares e de uma autoridade pública? Isto é, feministas no sentido que teria tido o conceito de *feminismo*, se a palavra já tivesse existido na época em que elas atuavam. A solução do dilema é capital, pois implica duas estratégias historiográficas bem diferentes e também duas visões radicalmente opostas do Passado que se excluem mutuamente.

A primeira estratégia/opção é a da inserção e integração progressiva, num pé de igualdade, na genealogia scriptocêntrica convencional do folheto de cordel predominantemente (mas não exclusivamente) masculina que começa com Leandro Gomes de Barros. Nesse posicionamento, Maria das Neves é a “primeira” precursora-escritora (ainda bem tímida na verdade!) das mulheres cordelistas dos séculos XX- XXI. Nunca poderemos saber se ela foi mesmo a primeira; é possível e até provável que se descubram, no futuro, folhetos de autoria feminina mais velhos e de cordelistas mais militantes.

A segunda opção vai bem além, ao propôr uma historiografia da *ars poetica* nordestina a duas vias, a duas tradições inicialmente interativas e parceiras, uma patrilinear, a outra matrilinear e assente na tradição antiga de uma “literatura escrita” de cadernos de poesia de mulheres, muitas delas também educadoras. Firmina, Ana de Medeiros, Maria de Lourdes e muitas outras mulheres poetisas, escritoras, cordelistas do passado e do presente aliavam e aliam na sua atuação pública, essas duas competências/artes básicas da ancestralidade feminina. Elas foram (e muitas delas hoje em dia também são) educadoras apaixonadas, inovadoras, socialmente engajadas e utilizam a sua *ars poetica* do verso ao serviço da sua atividade educativa e social (LEMAIRE, 2020).

Essa consciência da interconectividade de ação social, educação e poesia/verso, permitirá à nova historiografia remontar às comunidades, sociedades e civilizações matriarcais, cuja existência antiquíssima, bem antes do sistema patriarcal (LERNER, 1986) hoje em dia tornou-se um fato cientificamente confirmado que não provoca mais as rejeições, distorções e ridiculizações desavergonhadas da parte dos detentores da *main stream science* dos séculos XIX e XX (GOETTNER-ABENDROTH, 2023).

Podemos hoje resgatar esse passado matriarcal, cujas vozes, autoridade e memória o patriarcado ocidental – no processo violentíssimo da sua “criação” (LERNER, 1986) e ascensão lenta e progressiva ao poder globalizado contemporâneo – tentou em vão silenciar, transformando-o em “passado-perdido” para sempre. Não faltam mais documentos, nem provas, nem argumentos para resgatar – com conhecimento de causa e fundada razão – essa ancestralidade oral e a sua sabedoria, reinventando-a no presente para que ela possa alimentar a nossa consciência de sermos co-criadoras de um Futuro ancestral (KRENAK, 2022;

¹²⁹ ANANIAS, Mariana. *Os desafios de Chica Barrosa: estudo dos fragmentos poéticos e biográficos de uma repentista negra da Paraíba Oitocentista*. Dissertação de Mestrado (Estudos Brasileiros) –Universidade de São Paulo, Estudos Brasileiros, 2023

GUAJAJARA, 2022), menos violento, mais humano, justo, respeitoso e responsável. Podemos já começar a redigir a sua memória e reinventar também os seus protagonistas, compor, cantar e divulgar epopéias diferentes com novas heroínas e novos heróis-parceiros.

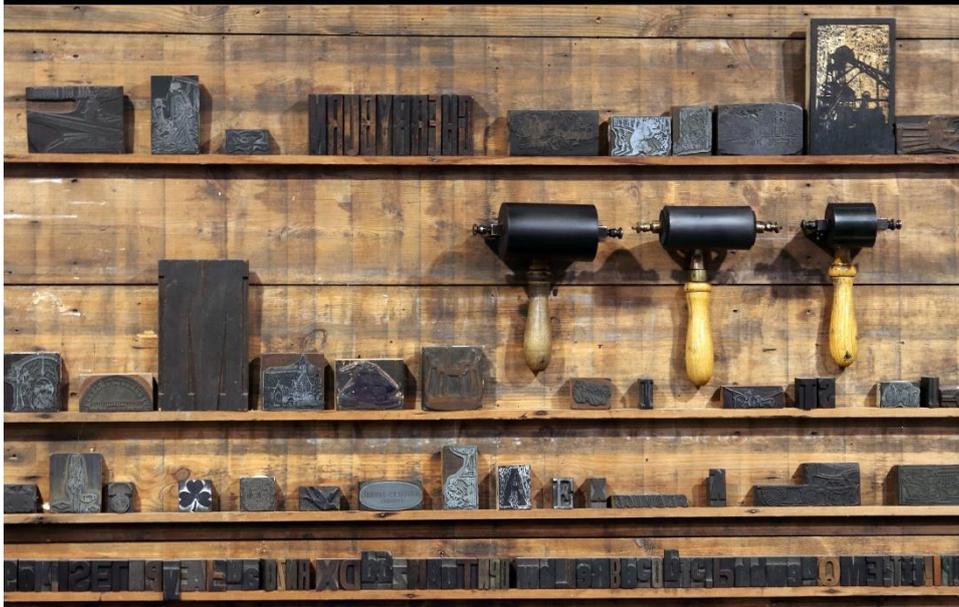
Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Atila e José ALVES SOBRINHO. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada**. João Pessoa/Campina Grande, Ed. da Universidade Federal da Paraíba, 1978.
- BATISTA, Francisco das Chagas. **Cantadores e poetas populares**. 1929.
- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da literatura de cordel**. João Pessoa, Fundação José Augusto, 1977.
- DINIZ, Joseilda de Souza. **José Alves Sobrinho: un poète entre deux mondes**. Poitiers, Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Poitiers, Acervo Raymond Cantel, 2009.
- GOETTNER-ABENDROTH, Heide. **Matriarchal Societies of the Past and the Rise of Patriarchy**. New York/Berlin/Oxford, Peter Lang, 2023.
- HAVELOCK, Eric. **A Musa aprende a escrever – Reflexões sobre a oralidade e a literacia da Antiguidade ao presente**. Lisboa, Ed. Gradiva, 1996.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- LEMAIRE, Ria. Passado-presente e passado-perdido – a noção do passado na transição da oralidade para a escrita. In **Letterature d'America**, anni XXI-XXII, 92 Roma, La Sapienza, 2002, p. 83-121.
- LEMAIRE, Ria. Vozes de mulher no cordel e na cantoria. In BETHANIA, Andrea e Bruna LUCENA org., **A voz como território de (re)existência: poéticas orais, afetos e troca de saberes**, vol. 15, n. 30, Boitatá, 2020, p. 47-60.
- LEMAIRE, Ria. Novos rumos e rumos novos no mundo do folheto de cordel. In MORÃO e outros, org.: **Literatura de cordel. Olhares interdisciplinares**, Lisboa, Caleidoscópio, 2023a: 439-462.
- LEMAIRE, Ria. 'Repensar as palavras *poder* e *autoridade* a partir das noções de *matrimônio* e *matriarcado*. In **SIGNUM**, vol. 24:2, ABREM, 2023b: 270-297.
- LERNER, Gerda. **The Creation of Patriarchy**. Oxford University Press, New York/London. 1986.
- MENDONÇA, Maristela Barbosa de. **Uma voz feminina no mundo do folheto**. Brasília, Ed. Thesaurus, 1993.
- PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. **Novas Cartografias no Cordel e na Cantoria**, tese de doutoramento, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.
- PEREIRA DOS SANTOS, Francisca. **O LIVRO DELAS – Catálogo de mulheres autoras no cordel e na cantoria nordestina**. 1ª ed. 2020; 2ª ed. Fortaleza, IMEPH, 2022.
- PIMENTEL, Maria das Neves Baptista. **O violino do Diabo ou o Valor da honestidade**. Paola TÔRRES ed. Fortaleza, Cordelaria Pedra do Reino. 2ª edição, 2023.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Raízes ibéricas, mouras e judaicas do Nordeste**. João Pessoa, Ed. da UFPB. 2002.

- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Teatro (quase completo)**. Vol. 1 e II, EDUFAL, 2011a.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **A Feira – O Trovador encantado**. Ria LEMAIRE org. EDUEPB/Universidade de Corunha, Biblioteca -Arquivo teatral Francisco Pillado Mayor, Corunha, 2011b.
- RAMALHO, Maria de Lourdes Nunes. **Flor de Cacto- Viagem ao ignoto**. Campina Grande, 2019.
- ROMERO. **Estudos sobre a poesia popular do Brazil (1879-1880)**. Rio de Janeiro: Typ. Laemmert & C, 1888.
- SOBRINHO, José Alves. **Cantadores, Repentistas e Poetas Populares**. Bagagem, Campina Grande, 2003.
- SOBRINHO, José Alves. **Cantadores com quem cantei**. Ed. Bagagem, Campina Grande, 2009.
- TÔRRES, Paola. **Maria Firmina dos Reis - A Força da Palavra**. Ed. Rota Imaginária. São Paulo, 2022.
- VIANNA, Arievaldo e TORQUATO LIMA, Stélio. **Santaninha-Um Poeta Popular na Capital do Império**. Fortaleza, IMEPH, 2017.
- WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe**. Baltimore, John Hopkins, 1973.
- WOLF, F.A. **Prolegomenos ad Homerum**. Leipzig, 1795 (1ª ed.) Trad. inglesa: *Prolegomena to Homer*, 1795. Princeton Legacy Library, Princeton University Press, 2014.
- ZUMTHOR, Paul. **Parler du Moyen Age**. Paris. PUF, 1980.
- ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la Poésie orale**. Seuil, Paris, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. **La Lettre et la Voix – De la "littérature" médiévale**. Seuil, Paris, 1987.

Revista Épicas

Ano 8
Número Especial 7
maio 2024
ISSN 2527-080X



CULTURA POPULAR,
CORDEL E XILOGRAVURA

RELATO



MOREIRA, Isabelly. Onde a poesia cabe. *Revista Épicas*. Ano 8, NE 7, Mai 2024, p. 261-263. ISSN 2527-080-X.
DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2024.ne7>

ONDE A POESIA CABE

Isabelly Moreira¹³⁰

Um poema se faz vivo quando impulsiona, pelo menos, um aplauso. Um poema se faz vivo quando é cravado na memória de alguém. Um poema se faz vivo quando é desenhado em uma página de um livro. Um poema se faz eterno quando está na boca do povo.

E foi com essa vontade de estar na boca do povo que a Oficina a Voz da Poesia surgiu, alargando as formas eminentemente técnicas das atividades formativas, até então, elaboradas por mim.

Cada vez que eu ingressava em uma sala de aula de escola pública, pensava que era ali que a poesia também deveria estar, no olhar do estudante que ocupava a primeira cadeira, até a galera do fundão. E por que não, incluir esses poemas como ferramenta de ensino, nas pastas incontáveis de cada professor(a)?

Poeta sonha alto e nesses ambientes a minha imaginação não se continha, não se contentava o suficiente para seguir fazendo oficina de literatura de cordel, rima, métrica e outras matemáticas letradas. Passei a mudar receita, improvisar, acrescentar e desmanchar roteiro de acordo com o público de cada oficina oferecida. Cada qual, com sua voz. Cada uma, com sua poesia. Era gostoso, mas poderia ter mais tempero.

O sabor aumentou com a chegada de um convite para fazer poesia na Colônia Penal Feminina Bom Pastor. Aceitei. Fui. Nocaute atrás de nocaute, mas sem contato físico. O ringue era uma sala – tipo refeitório – e os socos eram oferecidos em versos que atingiam, simbolicamente, a boca do estômago do preconceito; o olho do estigma social; o rosto do machismo impregnado em cada sentença aguardada e, claro, atingiam

¹³⁰ Poetisa, ativista cultural e integrante do grupo musical “As Severinas”.

em cheio a minha realidade minúscula diante daquela imensidão de mundos cruzados pelos destinos sem sorte. Todas elas, mulheres vitoriosas naquela fatídica oficina que me deixou exausta por uns três dias. Na ocasião, a psicóloga presente chegou a me falar que essa fora uma das raras atividades de literatura que as mulheres participaram com tanto afinco. A diretora me alertara que era comum haver redução de participantes em oficinas que durassem mais de um dia. Porém, na nossa, o mar correu para o rio, mais mulheres chegaram e suas vagas foram improvisadas com a felicidade da recepção. “A Voz da Poesia” estava testada e pronta. Ou, pelo menos, pronta para (re)começar. E eu disposta, com coragem de sobra.

A Pandemia veio e furou um (de tantos) sonhos presenciais possíveis: circular por algumas cidades do Estado de Pernambuco, dialogando com mulheres do campo. Inventei, enfrentei e adequei a oficina que funcionou virtualmente, driblando as exclusões digitais e as instabilidades cibernéticas das zonas rurais mais interioranas. Mas, sabe aquele gosto, aquele tempero? Continuava se chegar. Talvez fosse o abraço não dado presencialmente, talvez fosse saber que muitas mulheres ficaram de fora por não estarem adequadas ao ambiente virtual e a sua velocidade desumana. A minha cabeça fervia e o meu coração pulsava no Pajeú.

Deitei os olhos no meu lugar, meu quintal de todos os dias e, por um bom uso de uma política pública estadual, consegui financiamento para passear por quatro cidades pajeuzeiras e poetizar com cinco turmas de mulheres. Números que anteciparam a revelação de nomes que foram ensaios para o contorno das faces de sertanejas-poemas. Protagonistas de si, a poesia cantou no meio da Caatinga. Segundo nocaute anunciado, mas a esse, eu já me preparava e me mantinha de pé.

Por todas as turmas, ministrei a Oficina levando um sortimento de poemas exclusivamente da autoria de mulheres poetisas. Uma oficina ministrada por uma mulher, trabalhando poemas de mulheres com um público unicamente de mulheres, era quase um slogan chiclete de loja feminina nacional: de mulher pra mulher...

Uma constatação! A poesia cabe em todos os lugares. A Voz da Poesia não se revela uma oficina para aprender a fazer poema, mas uma oficina para se permitir sentir a poética. É uma vivência, não uma aula formada pela técnica. Afinal, o poema é a roupa que veste a poesia. Por essa analogia, nos despimos em cada edição e o resultado não tem como haver maquiagem ou harmonização, é o que se é. Poesia crua diluída em veias vivas que pulsam em bocas letradas e analfabetas, sem querer distinguir profissão ou idade.

Um poema lido, um poema declamado, um poema, pintado, desenhado, esculpido, tudo se é dispensado, se for poema vivido e é aqui que a poesia se revela voz.

Ser poeta é quem escreve
Ou é poeta quem sente?
Pela ânsia que me atreve,
Um poeta, é mesmo gente?

Poeta não se carece

De ter padrão em estilo
A poesia não perece
E nem se vende no quilo

E é por tudo isso e além de tudo, que a poesia cabe em todos os lugares, em todas as bocas. É por isso que a poesia segue firme nas vozes de mulheres rurais, muitas sem ter tido acesso ao ensino formal ou a formalidades cotidianas. A poesia é feminina – na palavra – e dispensa traje a rigor.

Quer acompanhar mais sobre a Oficina A Voz da Poesia? Acesse o *link* e veja os resultados dessa vivência que não vai parar por aqui:

<https://heyzine.com/flip-book/41094e0836.html>

Acompanhe também pelo canal:

<https://www.youtube.com/@VamosEspalharPoesia>

A Poesia é movimento
Plantado em solo fecundo
É palavra em movimento
Pelas gargantas do mundo

Isabelly Moreira,
São José do Egito/PE, 18 de maio de 2024.