



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
Departamento de Ciências Humanas - Campus V



**O CORDEL REMOÇADO:
Os Casos e Prosas do Poeta Cordelista Antônio Vieira**

Por

Maria Luíza França Sampaio

SANTO ANTONIO DE JESUS - BAHIA
2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARIA LUIZA FRANÇA SAMPAIO

**O CORDEL REMOÇADO:
Os Casos e Prosas do Poeta Cordelista Antônio Vieira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus V, para obtenção do grau de Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Assis de A. Guerreiro

FICHA CATALOGRAFICA

Elaboração: Biblioteca Central / UNEB

Bibliotecária: Maria Ednalva Lima Meyer – CRB-5/544

Sampaio, Maria Luiza França

O cordel remoçado: os casos e prosas do poeta cordelista Antonio Vieira / Maria Luiza França Sampaio. - Santo Antonio de Jesus: [s.n.], 2007.

137 f.

Orientador : Paulo Guerreiro

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado da Bahia. Campus V. Departamento de Ciências Humanas.

Inclui referências bibliográficas e anexos

1. Vieira, Antonio. 2. Literatura de cordel – História e crítica. 3. Cordelistas brasileiros. I. Guerreiro, Paulo. II. Universidade do Estado da Bahia. Campus V. Departamento de Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 398.5

TERMO DE APROVAÇÃO

MARIA LUIZA FRANÇA SAMPAIO

O CORDEL REMOÇADO: Os Casos e Prosas do Poeta Cordelista Antônio Vieira

Dissertação aprovada como requisito básico para obtenção do grau de Mestre em Cultura, Memória e Desenvolvimento Regional, do curso de Pós-Graduação em Cultura Memória e Desenvolvimento Regional, da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus V.

Prof. Dr. Paulo de Assis Almeida Guerreiro
Universidade do Estado da Bahia - UNEB

Prof. Dr. Wilson Roberto de Mattos
Universidade do Estado da Bahia – UNEB

Prof^a. Dr^a. Vilma Quintela
Universidade Federal da Bahia - UFBA

Santo Antonio de Jesus – Bahia
2007

Ao poeta Antônio Vieira, por quem guardo uma profunda admiração.

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer ao poeta Antônio Vieira, sem os seus “casos e prosas” não seria possível viabilizar esse trabalho. E a sua família, por ter me acolhido com muito carinho, disponibilizado tempo para longas conversas.

A Ana Lúcia Fonsêca, funcionária do Núcleo de Referência Cultural da Fundação Cultural do Estado da Bahia, por ter me oportunizado conhecer o trabalho do poeta Antônio Vieira e pela paciência e disponibilidade para me atender.

À turma do curso de especialização em Estudos Literários da UEFS, especialmente, às colegas Ana Carolina, Clarissa, Abigail, Rosana, com as quais comecei a trilhar os caminhos dos estudos literários.

À turma de Pós-Graduação da UNEB - juntos nos fortalecemos para vencer as etapas do curso e compartilhamos nossas dúvidas e angústias. Um agradecimento especial a Hamilton, Elisângela, Sinéia, colegas que me cederam o “ombro” para chorar quando senti necessidade.

A meu orientador, Paulo de Assis Almeida Guerreiro, pela paciência de me ouvir, pelos conselhos cuidadosos e oportunos e, principalmente, pelo respeito aos meus momentos de silêncio.

Aos professores do curso Pós-Graduação da UNEB, pelo incentivo, pelos ensinamentos e pela confiança que depositaram no meu trabalho. A Prof^a. Ely Souza Estrela, um agradecimento especial, pelos conselhos e pela disponibilidade de contribuir com a minha pesquisa.

Aos funcionários da UNEB – Campus V que procuraram contribuir para vencermos as dificuldades estruturais de uma instituição pública brasileira. Um agradecimento especial a Andréia, sempre atenta às necessidades da turma e a Bartolomeu, por tentar conciliar os nossos prazos com os livros.

A meus pais , Erbeth, *in memoriam*, e Edna, por sempre nos ter acolhido e por nos fazer acreditar que família é o esteio para qualquer caminhada.

A meus filhos que, mesmo reclamando, procuraram respeitar as minhas necessidades de privacidade e as minhas ausências. Cada um, a seu modo, contribuiu comigo no transcorrer do curso: Carla, de forma prática, sempre lembrando como é importante investirmos em nós mesmos; Dindo, pelas inúmeras indas e vindas, atendendo a um pedido meu, o caminho para a UNEB tornou-se um

roteiro corriqueiro; Juca, pela quase paciência em ler meus textos, mesmo dizendo não ser da área, não deixou de dar uma “penada”; Neto, pela disponibilidade de construir comigo a “Galeria de Fotos”.

A meu neto, Victor, sempre com um lápis, uma caneta, uma folha de papel, quando era preciso fazer as minhas anotações. E, principalmente, pelo som de sua voz me perguntando carinhosamente: “Tá cansada vó?”

A minha nora, Fabiana, pela sua disponibilidade em atender os meus pedidos e a meu genro, Mano, também companheiro nas horas solicitadas.

A Luiz Geraldo, por ter vibrado comigo ao saber da minha aprovação e pelas inúmeras colaborações no transcorrer desses dois anos de curso.

A meus irmãos, nos olhos dos quais observei orgulho pelas minhas conquistas.

A Luciano Oliveira pela boa vontade em fazer o abstract e pelas palavras de incentivo.

A Cláudio, pela preocupação em procurar livros que me eram importantes e pela generosidade dos seus gestos, demonstrada em muitas ocasiões.

Aos meus vários amigos, sempre me incentivando e demonstrando confiança no meu trabalho.

A todos, muito obrigada e a Deus, amém. Assim aprendi a concluir uma oração.

“Este é um livro com gente viva. Talvez, esteja aí o segredo de sua força e a força do seu segredo. Mas não apenas a gente [...] é viva: seu espaço também.”

Antonio Olínto

RESUMO

“O Cordel Remoçado: histórias que o povo conta” é a designação utilizada pelo poeta cordelista Antônio Vieira, para dar nome a um trabalho que nasceu nos finais dos anos de 1990 e foi publicado em 2003 pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia. Hoje ele é composto pelos trinta e três folhetos, organizados nos dois volumes já publicados, mais outros tantos folhetos que estão sendo reorganizados, perfazendo um total de mais de cem histórias e um CD produzido com o apoio do Governo do Estado da Bahia. Vieira é um autor nascido no Recôncavo baiano, em Santo Amaro da Purificação e seus folhetos relatam, principalmente, os casos e prosas da região, ouvidos no balcão da venda do pai ou narrados por diferentes personagens que compuseram a história da infância do menino Antônio. Relatam também a vivência do homem que, por força de atividades laborativas, conviveu em outras regiões do país e teve a oportunidade de pesquisar a cultura de diferentes comunidades, construindo um arquivo de histórias não “oficiais” que, aos poucos, estão sendo transformadas em versos. Além de escrever os folhetos de cordel, Vieira canta seus versos. Os versos que compõem as músicas apresentadas nos *shows* não são os versos dos folhetos, alguns são reconstruções das histórias narradas, outros foram produzidos para serem performatizados. No trabalho de performance do poeta, o improvisado fica por conta apenas dos aspectos ligados ao gesto, ao tom da voz, pois todo o show é produto de um planejamento cujas músicas são selecionadas, ensaiadas e o acompanhamento instrumental é previamente definido. O objetivo desse trabalho é discutir como o poeta Antônio Vieira remoça a poética cordelista, (re)significando elementos de sua estrutura, a fim de oferecer, ao público leitor, histórias que, além de informar, possam educar e divertir. Para isso, foi necessário definir o campo semântico do vocábulo “remoçar” que, nesse caso, assume a perspectiva de “readquirir força e vigor, robustecer-se, revigorar-se”. Dessa forma, a luta do poeta Antônio Vieira pode ser compreendida como a luta de um homem que busca garantir para a literatura de cordel o reconhecimento vivenciado, principalmente, nos meados do século passado, quando os folhetos desempenhavam uma função social: além de servir como veículo de informação, um verdadeiro jornal, também poderia ser utilizado como instrumento de alfabetização e de entretenimento. Vieira quer fazer retornar para o espaço público, palco de tantas performances, uma expressão literária que ora não tem participado do cotidiano do povo.

Palavras – chave: Literatura de Cordel; Remoçar; Antônio Vieira.

ABSTRACT

“The Cordel Remoçado: histórias que o povo conta” is the designation used by the cordel-poet Antônio Vieira to call the work that originated at the end of the 1990’s and that was published in 2003 by the Secretariat of Culture and Tourism of the State of Bahia. Today it is made of 33 brochures, organized in two volumes already published, and several other brochures being organized, which makes over a hundred histories and a CD produced with the support of the Government of the State of Bahia. Vieira is an author born in the Baian region of the Recôncavo, in the city of Santo Amaro da Purificação. His brochures mainly talk about stories and anecdotes of the region, heard over the counter of his father's convenience store or narrated by different characters that were part of Antônio's childhood history. They also talk about the life of a man who, because of work, lived in other regions of the country and who had the opportunity to research the culture of different communities, building an archive of non-official histories that, little by little, are being turned into verses. Besides writing cordel brochures, Vieira sings his verses. The verses that are part of songs presented in concerts are not the same verses on the brochures. Some of them are reconstructions of narrated stories, while others were produced to be performed. In the poet’s performance, the only improvisation is the one seen in aspect connected to the gestures, to the tone of the voice, for every concert is the result of a plan whose songs are selected and rehearsed, and whose musical accompaniment is previously defined. The objective of this work is to discuss how the poet Antônio Vieira rejuvenates the cordelista poetics, re-signifying elements of its structure in order to offer, to the reader, stories that can not only inform but also educate and entertain. Thus, it was necessary to define the semantic field of the word “rejuvenate”, which, in this case, takes on the perspective of “re-acquire strength and vigor, become robust, reinvigorate”. Therefore, the fight of poet Antônio Vieira can be understood as the fight of a man who tries to grant cordel literature the recognition experienced in the middle of the last century, when brochures played a social role: besides being a means of information, a real newspaper, it was also used as an instrument of literacy and entertainment. Vieira wanted to bring back to public space, the stage of so many performances, a literary expression that has not been part of people’s daily lives.

Key-words: Cordel literature; Rejuvenate; Antônio Vieira.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO	11
1. O CORDEL REMOÇADO: HISTÓRIAS QUE O POVO CONTA	22
1.1. A Obra	22
1.1.1. A apresentação da obra	23
1.1.2. Reflexões sobre o nome – Cordel Remoçado	28
1.2. O Poeta-autor Antônio Vieira	30
1.3. O Espaço Inácio da Catingueira	38
1.4. O Método de Criação do Poeta Antônio Vieira	45
1.4.1. Paradigma poético: versificação, metrificação, rima	48
1.5. A Editoração e a Comercialização	51
2. A PALAVRA DITA E A PALAVRA NÃO DITA	59
2.1. O Texto e Seus Sentidos	59
2.2. Coletânea Moral	62
2.3. Histórias do Povo de Santo Amaro	74
2.4. Coletânea Histórica	85
2.5. Coletânea Ecológica	91
2.6. Histórias do Cotidiano	98
3. A PERFORMANCE – O CORPO EM AÇÃO	103
3.1. Definindo Performance	103
3.2. A Performance do Poeta Antônio Vieira	105
3.2.1. O CD - Uma Performance Auditiva	109
3.2.2. O Show – Uma Performance Completa	116
4. Considerações Finais	119
5. Referências Bibliográficas	124
ANEXOS	
Anexo I – Galeria de Fotos	128

INTRODUÇÃO

O som das cantorias, o eco dos versos “populares”, a magia dos repentistas, durante muito tempo, constituíram-se em manifestações culturais recorrentes na vida do baiano. Na segunda metade do século XX — demarcação temporal que nos permite falar a partir de elementos não só registrados na literatura, como também, presentes no acervo da memória pessoal — essas manifestações podiam ser vistas e ouvidas em diferentes espaços da cidade do Salvador.

Mas nenhuma imagem fica mais nítida em nossa memória do que a figura de Cuíca de Santo Amaro, na parte baixa do Elevador Lacerda, com sua figura inconfundível, assim como a figura de um ambulante conhecido como o Verdureiro, que visitava a região onde morávamos, “mercando” ao som, muitas vezes, de versos improvisados e, em outras, ao som de brincadeiras, convidando as mulheres responsáveis pelas cozinhas das inúmeras residências a se aproximarem para comprar frutas e verduras.

A oportunidade de participar de eventos animados por cantadores e repentistas contribuiu também para nos introduzir no universo da cultura popular, despertando a curiosidade de ouvintes atentos que se divertiam ao som da viola, com os diferentes “casos e histórias” narrados. A experiência das viagens de Salvador ao Recôncavo baiano¹ constituiu-se em momentos enriquecedores, de vivência com o universo imaginário dos poetas populares.

Nessas viagens, os artistas populares transformavam o espaço do navio e do trem em verdadeiros teatros. O público já estava garantido, formado pelos passageiros, cabendo aos artistas demonstrar habilidade com a palavra, a beleza dos seus versos e cantorias e a destreza na performance assumida em cada situação comunicativa.

Com o passar dos anos, esses contatos tornaram-se mais raros, ficando as nossas experiências restritas a eventos específicos como festividades relativas ao folclore, vaquejadas e visitas a centros turísticos quando em viagem por outras regiões do Nordeste brasileiro. Nessas nossas viagens, alguns exemplares da

¹ Essa viagem era realizada em duas etapas: na primeira embarcava-se em um navio na rampa do Mercado Modelo na capital baiana indo até a cidade de São Roque do Paraguaçu de onde a viagem prosseguia por trem até o destino, nesse caso, Santo Antonio de Jesus.

literatura de cordel foram adquiridos e serviram de referencial para o trabalho por nós desenvolvido enquanto profissionais da educação. Lecionávamos a disciplina Língua Portuguesa na Escola Nobre, em Santo Antonio de Jesus, e tínhamos que fazer uma apresentação para uma festividade comemorativa da Semana do Folclore, essa experiência permitiu que introduzíssemos outros textos em circunstâncias diversas, dialogando principalmente com a disciplina História, ao se fazer estudos comparados do contar a História do Brasil.

O nosso afastamento da educação nos distanciou do contato com as produções da cultura popular e só quando foi possível freqüentar um curso de especialização em literatura, no transcorrer do ano de 2004, nossa atenção retornou a esse universo. A proposta do curso abrangia a diversidade cultural e, durante entrevista de seleção, foi solicitado que apresentássemos uma proposta de pesquisa. De imediato, a proposta foi trabalhar com a literatura de cordel.

Essa experiência nos levou até a Fundação Cultural e foi então que conhecemos o trabalho do poeta Antônio Vieira. A fundação havia publicado parte da produção desse poeta, condensada em dois volumes com o título “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” e lançada na Bienal do livro na Bahia em 2003.

Pareceu-nos sedutor abraçar o trabalho do poeta Antônio Vieira como objeto dos nossos estudos por dois motivos: primeiro, o ineditismo do estudo que iríamos fazer, colocando em nossas mãos, material não só para o trabalho do final do curso de especialização, como também, para desenvolver um projeto de pesquisa mais aprofundado. Em segundo lugar, por querermos entender o significado da terminologia “remoçar”.

Numa primeira tentativa de se definir o vocábulo “remoçar”, segundo a perspectiva apresentada por Machado (1987), o foco seria a sua origem latina significando “ruptura”, ou seja, quebra, rotura, fratura. Nessa perspectiva, a proposta de Vieira apontaria para uma fratura do gênero literatura de cordel, caso pudéssemos pensar em gênero na singularidade. Como ensina Mikhail Bakhtin, os gêneros literários

têm sido focalizados em termos de sua especificidade literária e artística e relacionados com suas diferenças dentro dos limites do literário, e não como tipos específicos de enunciação que se distinguem de outros tipos, mas que têm uma natureza verbal (lingüística) comum. (BAKHTIN In: MACHADO, 1995, p. 66)

A essa especificidade literária e artística, Bakhtin (1993, p. 25) chama de formas composicionais, aquelas que “estão sujeitas a uma avaliação puramente técnica, para determinar quão adequadamente elas realizam a tarefa arquitetônica”. As formas arquitetônicas “são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórico, etc.”. Elas têm a sua gênese no diálogo, nas construções discursivas e, a partir delas, os gêneros se multiplicam. A cada nova história a ser contada, ou mesmo, a cada história recontada, ocorre um tipo de ruptura, de quebra do antes pelo agora. Esse fato não se configura como uma característica responsável por individualizar uma produção, mas como algo peculiar às construções discursivas, como algo inerente a cada nova enunciação. Os enunciados, os tecidos textuais, não são formas fixas, eles se encontram no estado de “movência”, vão se estruturando, ganhando forma no tempo e/ou espaço.

A forma² do objeto estético particulariza a obra, torna-a singular, autoral, cria uma identidade, “um lugar que se assume, uma costura de posições e contextos, e não uma essência ou substância a ser examinada.” (HALL, 2003, p. 15-16). Isto porque, ela não é um produto pronto e acabado que se transmuta de uma situação comunicativa para outra, “não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e reacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.” (BAKHTIN, 1993, p. 33)

Através da forma fica “muito clara a penetração do autor, um homem corporal, sensível e espiritual, no objeto” (Idem, p. 69). A presença do autor na obra, os traços pessoais aí impressos, os caminhos adotados para dar substância ao texto são responsáveis por definir diferenças entre as várias produções, por não transformar as obras em meras reproduções do já feito ou dito.

A presença do autor é percebida não só no campo semântico, mas também na expressividade dos versos. Ela está presente na matéria corpórea do

² O entendimento do vocábulo forma, na perspectiva adotada nesse contexto, segue os ensinamentos de Bakhtin presentes em “Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance”, 1993, p. 57: “A forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele. Por isso a forma deve ser compreendida e estudada em duas direções: [...] a partir do interior do objeto estético puro, como forma arquitetônica, axiologicamente voltada para o conteúdo, [...] a partir do interior do todo composicional e material da obra.” O autor adiante cita que não se pode correr o risco, ao fazer referência ao segundo caso, de se compreender forma como a forma do material, deve ser compreendida como a “forma realizada no material e com a sua ajuda”.

texto, na dimensão externa, no mediadamente visível. Por isso, Bakhtin afirma que o objeto estético não é uma coisa, ele é o produto do sentir, do refletir, do escutar, do perceber, do assimilar, seja da matéria corpórea ou da matéria metafísica. Entender o gênero poético requer a leitura dos diferentes campos de análise; nesse caso, requer que se procure entender não só o texto escrito enquanto produção lingüística, como também, o texto em performance e a “materialidade” desse texto, os recursos utilizados pelo poeta para dar forma ao folheto de cordel.

Na poesia, é o autor quem anuncia o texto, quem diz o texto, quem vivencia o texto, diferentemente do texto em prosa quando o autor faz emergir “corpos heterogêneos como mediadores técnicos.” Mas se esses mediadores não são acionados, “a atividade do autor-criador, especializa-se, torna-se unilateral e, conseqüentemente, menos separável do conteúdo ao qual ela deu forma.” (Idem, p. 70)

Ao defendermos que é o autor quem anuncia o texto, ou seja, que a linguagem que emerge dos versos do poeta pertence a ele, tem identidade, não estamos defendendo a existência do “purismo lingüístico” na poesia. Estamos argüindo a favor da linguagem da poesia enquanto produto de um sujeito, o poeta, responsável por submeter “todas as outras linguagens à sua própria linguagem, às exigências do seu próprio estilo.” (TEZZA, In: BRAIT, 2006, p. 204)

Tavares (2005, p. 15), ao definir poesia, salienta que “há quem considere a poesia uma linguagem mais concentrada do que as outras, em que é possível condensar muitos significados em pequenos trechos, às vezes, em pouquíssimas palavras.” E para realizar o trabalho de condensar os significados, o poeta garimpa o universo dos signos lingüísticos para encontra as “melhores palavras”, um trabalho dele, apenas dele. Nesse momento, ele não faz apenas emergir a voz do outro, essa lhe chegou pelos ouvidos, adentrou o “eu”, reverberou e se fez outra, ganhou nova dimensão, nova textura, nova significação.

A linguagem, seja ela da poesia ou da prosa, seja ela literária ou não-literária, tem uma “certidão de nascimento”. Essa certidão é elaborada a partir dos dados do falante, de um sujeito histórico, social e cultural. Bhabha (2003, p. 21-22) afirma que:

As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para “além”

de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente.

Assim, a linguagem adotada pelo poeta Antônio Vieira foi sendo construída nos embates do cotidiano, traduz a dimensão histórica, social e cultural do autor, mas traduz também as especificidades do estilo poético adotado como veículo de expressão. No cruzamento dessas forças emerge o estilo de “O Cordel Remoçado” de Vieira, um produto monológico no qual a obra se concentra na voz do autor.

Dessa forma, não podemos centra a nossa discussão sobre “O Cordel Remoçado” do poeta Antônio Vieira enquanto uma expressão de um gênero estético estabelecido, só poderíamos assim considerar caso prendêssemos a nossa análise na “materialidade” da poesia, na dimensão exterior do texto, no aspecto visível, responsável por aproximar as diferentes produções poéticas, sem extrair dessa materialidade o “momento axiológico”. (BAKHTIN, 1993, p. 19)

Como não é esse o entendimento adotado nas discussões propostas para o trabalho, como o caminho a ser seguido passa pela compreensão da existência de uma “tensão emocional e volitiva da forma, a capacidade inerente de exprimir uma relação axiológica qualquer, do autor e do expectador” (Idem, p. 19), não podemos considerar a produção de Vieira como uma proposta única, inusitada de fratura, rotura, quebra na literatura de cordel. Nela estão inscritos a singularidade que faz os versos do poeta serem reconhecidos como literatura de cordel, mas também neles estão inscritos o que torna esse trabalho individual, particular, traços que permitem definir o gênero da poética de Antônio Vieira.

Voltando a nossa atenção para os significados do termo remoçar apresentados por outros autores, temos:

Remoçar – [De re+moço+ar] v.t.d. 1. Tornar moço; dar frescor juvenil a; fazer reviver; rejuvenescer, juvenescer. [...] Int. 2. Torna-se moço, tomar aparência de moço; readquirir vigor; rejuvenescer, juvenescer. [...] P. 3. Readquirir força e vigor; robustecer-se; revigorar-se. (FERREIRA, 1986)

Remoçar – [re+moço+ar] vit, vint e vpr. 1. Recuperar a mocidade; rejuvenescer(se). 2. Restituir a vitalidade e o ardor juvenil a; tornar moço. 3. Renovar a frescura e o vigor de. 4. Dar aspecto de novo a. 5. Reaviver; restaurar. (MICHAELIS, 1998)

A possibilidade de compreender remoçar como “tornar moço, dar frescor juvenil a, fazer reviver, rejuvenescer, recuperar mocidade, etc.” levaria a nos opor ao que diz Chklovski, “toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um

modelo.”³ Tornar moço, dar frescor juvenil não seria algo próprio do trabalho de Vieira, uma característica responsável por particularizar sua obra, mas algo inerente ao fazer literário.

Nessa mesma perspectiva de análise, Tavares (2005, p. 104) diz que “a literatura não existe abstratamente, como um ponto no gráfico que sobe e desce ao longo dos séculos. A literatura de cada povo é um fim em si. É um limite que só aquele povo pode atingir. São formas que só ele vai poder criar.” Então, remoçar enquanto tornar moço, dar frescor juvenil é o exercício do dialogismo defendido por Bakhtin. Corresponde a atualização que naturalmente a linguagem vivencia ao ser inserida em um novo tempo e/ou espaço.

Por outro lado, entender remoçar como a possibilidade de “readquirir força e vigor, robustecer-se, revigorar-se”, sugere o trabalho de querer garantir para o poeta cordelista e para a literatura de cordel o reconhecimento já vivenciado, fazendo retornar para o espaço público, palco de tantas performances, uma expressão literária que ora não tem participado do cotidiano do povo. É querer reforçar a visibilidade de uma produção literária representativa da população, uma produção que outrora foi o principal veículo de comunicação de muitas comunidades e hoje ganhou um novo papel.

O novo papel assumido pela literatura de cordel pode ser definido com uma mudança de percurso: se antes a oralidade prevalecia na apresentação dos casos e história, sendo a escrita parte significativa, enquanto veículo de registro, mas da qual não se extraía a expressividade própria da performance, hoje, a escrita prevalece à oralidade, e a literatura de cordel passa a ser mais lida do que ouvida. O público consumidor da literatura de cordel já não é o “homem do povo”, aquele que buscava nos versos do poeta não apenas as histórias dos temas tradicionais, mas também, as histórias oriundas das pejejas e cantorias e as histórias provenientes dos fatos circunstanciais ou acontecidos.⁴

Como diz o poeta Antônio Vieira (2003, p.18), “o cordel é um grande revelador de conhecimento espontâneo e natural. [...] Estando ainda essa riqueza à margem da escola.” Nesse mesmo texto, Vieira informa que, na década de 1950,

³ Citação utilizada como epígrafe no texto “Discurso literário e dialogismo em Bakhtin” de Edward Lopes, in: BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (org.). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. 2ª ed. São Paulo, EDUSP, 2003, p.63.

⁴ Utilizamos, nesse momento, a classificação proposta por Sebastião Nunes Batista, presente no livro Antologia da Literatura de Cordel.

alguns ministérios incentivaram o uso da cultura popular como meio de fortalecer a unidade grupal.

No “desabafo” de Vieira citado acima, ele parece revelar as informações apresentadas por Santos (2006, p. 78):

Desde os anos 1970, o aparecimento e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, as mudanças econômicas e sociais profundas do País, o empobrecimento devido à urbanização brutal, contribuíram para o desaparecimento acelerado das referências que estruturavam ainda grande parte da população brasileira. Assim, as tristes predições de desaparecimento do folheto junto ao mundo rural ao qual está intimamente ligado, parecem se realizar. Os pesquisadores, antropólogos, lingüistas, sociólogos, historiadores, descobrem e tentam compreender a extraordinária riqueza desse universo, mas já afirmava Michel de Certeau que: “é no momento em que uma cultura não tem mais meios para se defender que o etnólogo ou arqueólogo aparecem?”

Dessa forma, o objetivo principal desse trabalho é discutir como o autor Antônio Vieira remoça a poética cordelista, (re)significando as marcas identitárias do homem brasileiro, especificamente, do homem do Recôncavo baiano. Como ele traduz e amplia o significado das diferentes experiências vividas na comunidade de Santo Amaro, em Salvador e outras localidades do País por onde passou, fazendo uso dos conteúdos construídos no contato com a coletividade, conferindo à sua produção poética aspectos que a tornem mais sedutora e de fácil acesso ao público consumidor.

Para realizar o trabalho proposto, a metodologia adotada, quanto aos fins, pode ser classificada em exploratória e descritiva. Exploratória porque buscamos conhecer, à luz da teoria literária de Mikhail Bakhtin e de outros estudos culturais, uma obra ainda não estudada, um campo de estudo ainda pouco explorado da literatura de cordel. Descritiva porque procurou-se estabelecer relações entre a obra de Vieira e o modelo matricial da literatura de cordel, observando os pontos em que elas se aproximam e se afastam.

Dessa maneira, para que o trabalho apresente uma discussão ampla do tema, foi realizado um estudo comparado da obra do poeta Antônio Vieira com a obra de outros autores de ontem e de hoje. Dos mais antigos, hoje falecidos, tomamos como referência Rodolfo Coelho Cavalcanti e, entre os ainda vivos e produzindo, selecionamos Antônio Alves da Silva.

Do corpus selecionado para o estudo comparado, não é nossa intenção fazer um estudo da produção dos autores mencionados. A preocupação é buscar

exemplos de construções imagéticas e dialógicas que serviram para compor a memória do poeta Antônio Vieira, este é o caso, por exemplo, quando utilizamos a produção de Rodolfo Cavalcante. Essa postura permite delinear como o poeta cordelista tem reproduzido histórias já consagradas e quais os recursos lingüísticos utilizados para se compor as histórias novas.

O trabalho de Rodolfo Cavalcante é importante para as nossas discussões por apresentar objetivos similares aos de Vieira, ou seja, fazer do texto cordelista, além de um veículo de entretenimento, um veículo de divulgação de princípios moralizantes.⁵

A escolha do poeta Antônio Alves da Silva se deu por dois motivos: em primeiro lugar, por ser poeta em atuação, como é o caso de Antônio Vieira e, em segundo lugar, por apresentar características para nós singulares a esse trabalho: Antônio Alves da Silva é um homem de 78 anos, escreveu seu primeiro cordel aos 18, publicado, anos mais tarde, por Rodolfo Cavalcante. Hoje ele tem mais de cem cordéis publicados e é um discípulo de Rodolfo, com quem teve a oportunidade de conviver durante o período em que fixou residência em Salvador.

Vieira e Antônio Alves da Silva “beberam” da fonte de Rodolfo Cavalcante, defendem uma produção cordelista de cunho moralizante cujo objetivo seja não só divertir, como também, informar e ensinar. Dizem não se conhecerem pessoalmente, assim como também não conhecem a obra um do outro. Antônio Alves nasceu em Mata de São João, já morou em Salvador, no Rio de Janeiro e, há mais de 40 anos, fixou residência em Feira de Santana; assim como Vieira, afirma ter registrado fatos e experiências enriquecedoras no transcorrer dos anos, traduzidas hoje nos versos cordelistas, os quais são cantados por diferentes “cantos e recantos”; faz também palestras em escolas, na universidade⁶, mas não vive da produção do cordel.

Entre Rodolfo Cavalcante, Antônio Vieira e Antônio Alves da Silva há muitos traços que os aproximam, o que configura a possibilidade de nos depararmos com produções similares, mas essa hipótese não se fundamenta, não tem validade nas nossas discussões. Conforme o dialogismo defendido por Mikhail Bakhtin,

⁵ Mark J. Curran, em *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcanti na moderna Literatura de Cordel*, 1987, p. 30-31, fala de publicações de Rodolfo Cavalcanti com o pseudônimo de Zé Pretinho, de folhetos como “O Matuto Vendendo Ovos” e “O Matuto Vendendo Lingüiça”, numa alusão à falta de inocência do poeta sem, contudo deixar de salientar a luta de Rodolfo pela moralização do cordel.

⁶ Em entrevista concedida no dia 20 de março de 2007, o poeta Antônio Alves da Silva disse já ter falado sobre a literatura de cordel mais de uma vez na Universidade Estadual de Feira de Santana-UEFS.

nenhuma produção, seja ela literária ou não, é uma reprodução da anterior, antes, individualiza-se, é produzida nos embates dialógicos, no cruzamento das vozes de vários sujeitos falantes, assim como no cruzamento dessas vozes com a voz do autor.

O que podemos pensar é que entre elas existem similaridades e rupturas. A produção cordelista de Antônio Vieira se aproxima da de Rodolfo Cavalcante e da de Antônio Alves da Silva, mas delas também guarda “distanciamentos”, isso quando pensamos no aspecto narrativo dos diferentes folhetos, na análise dos discursos que compõem cada história. No tocante à estrutura física da produção de cada poeta, envolvendo o método de criação e a apresentação dos folhetos, a análise ganha nova dimensão, mesmo se entendendo que esses aspectos também são definidos por circunstâncias dialógicas, eles se reproduzem mais facilmente, conservam peculiaridades que garantem a identidade do estilo literário.

Dessa forma, a hipótese norteadora desse trabalho, a ser comprovada ou refutada, se baseia na possibilidade do poeta Antônio Vieira “remoçar” a literatura de cordel, contribuindo para “revigorar” essa arte poética, garantindo visibilidade para o cordel e para o seu trabalho.

Para estudar a produção cordelista do poeta Antônio Vieira, estruturamos esse trabalho em três capítulos. No primeiro, “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, título da coletânea publicada pela Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia, iniciamos as discussões com a apresentação da Obra, para em seguida discorrermos sobre o poeta-autor Antônio Vieira; O espaço Inácio da Catingueira; O método de criação do poeta Antônio Vieira; A editoração e a comercialização. Consideramos como conceito basilar para o termo obra no campo das discussões propostas, a perspectiva apresentada por Barthes (1988, p. 72): “a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção dos espaços dos livros (por exemplo, nas bibliotecas), [...] a obra se vê (nas livrarias, nos fichários, nos programas de exame, [...] a obra segura-se na mão.”

A obra, defende Barthes, pertence ao autor, é o objeto de consumo, e é nessa dimensão que vamos apresentar o trabalho de Vieira nesse momento, não estamos propondo analisar texto, o discurso. Para ele, obra e texto não se confundem, mas também não são passíveis de separação. E, na defesa do seu ponto de vista, diz: “A oposição poderia lembrar (mas de modo algum reproduzir termo a termo) a distinção proposta por Lacan: a ‘realidade’ se mostra, o ‘real’ se

demonstra”. (Idem, p. 72) O que vamos fazer é mostrar a “realidade” do trabalho de Vieira, a matéria que não é dada à interpretação, por ser “mediocrementemente simbólica” (Idem, p. 74), ou seja, uma matéria que apresenta um campo simbólico delimitado, fechado; uma matéria que não representa, mas que é representada.

Nesse primeiro capítulo, desviaremos um pouco as nossas discussões da proposta metodológica apresentada de um estudo de literatura comparada, isso porque tornaria necessária a realização de um trabalho de investigação mais amplo sobre a obra dos autores elencados, fazendo com que nos afastássemos do foco da pesquisa proposta que é analisar “O Cordel Remoçado” do poeta Antônio Vieira.

No segundo capítulo, intitulado “A palavra dita e a palavra não dita” — entendemos a palavra escrita como a palavra dita e a palavra não dita como aquela que se encontra nas “entrelinhas” da palavra dita — é um estudo das temáticas dos folhetos de Antônio Vieira e a linguagem por ele empregada, confrontados com a proposta dos trabalhos dos outros autores. Na análise temática, as discussões foram construídas tomando como referência a proposta classificatória adotada por Vieira, ao buscar organizar seus folhetos por temas.

O terceiro e último capítulo, “A Performance – O corpo em ação”, tem como foco de estudo a performance do autor, momento em que realiza diversos experimentos. Ele introduz no universo cordelista ritmos que até então não eram agregados à literatura de cordel: canta os versos ao ritmo do samba de roda, do samba canção, do xote, do xaxado, da marcha, do choro, da modinha e de outros que venham dar melhor sonoridade à poesia. Faz do experimento sonoro um diferencial para seu trabalho, sendo aplaudido por muitos e criticado por outros.

A literatura de cordel extrapola o espaço do papel, ganha substância ao ser narrada, ou pela voz de um cantor ou simplesmente quando é declamada. É na performance que:

a palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo, operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 2001, p. 244)

No entanto, não se pode confundir a performance com a improvisação. A performance se realiza em circunstâncias diversas e utiliza os recursos que a circunstância oferece, fato que contribui para fortalecer a idéia de semelhança apresentada pelas duas formas de expressão. Enquanto que a improvisação é o ato

de um momento, no qual não se tem um planejamento definido; a performance é a realização de um ofício, é produto de ato planejado. (ZUMTHOR, 2005, p. 87)

Essa trajetória compõe os procedimentos de análise utilizados na leitura crítica do trabalho do poeta Antônio Vieira, assinalando que muitas lacunas ainda estão por ser preenchidas, possibilitando que novas discussões possam ser feitas. Ressaltamos que o nosso objetivo é discutir como o poeta remoça a literatura de cordel e, para isso, delimitamos o campo semântico do termo remoçar e ao sinalizar o aporte teórico utilizado para desenvolver as discussões, não fechamos o assunto, outros teóricos serão apontados no decorrer do trabalho, no intuito de tornar claro o nosso pensamento.

Optamos por inserir em anexo, uma galeria de fotos referentes a alguns aspectos analisados. Essa galeria de fotos ilustra, principalmente, questões alusivas ao primeiro capítulo, “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, quando a análise de aspectos materiais como capa, contra-capas, editoração, comercialização, é o foco das discussões. E questões referentes ao terceiro capítulo, “A Performance – O Corpo em Ação”. Nesse caso, a nossa análise enfocará a performance do poeta nos shows e os recursos utilizados por Vieira para produzir o CD, “Antônio Vieira: O Cordel Remoçado”.

A nossa opção em inserir como anexo às fotos ilustrativas do trabalho corresponde apenas a uma questão metodológica. Dessa forma, o texto não fica fragmentado e a opção de observar as imagens apresentadas, como recurso ilustrativo do discurso desenvolvido, é apenas do leitor. Mesmo acreditando que as fotos apresentadas ajudem a compor as imagens descritas no transcorrer do trabalho, a função primeira desse recurso é ilustrativa e ao leitor caberá definir se é necessário ou não consultar a “Galeria de Fotos”.

1. O CORDEL REMOÇADO: HISTÓRIAS QUE O POVO CONTA

1.1. A Obra

Assumir como pressuposto teórico os ensinamentos de Barthes ao se discutir a dimensão significativa das terminologias obra e texto - entendendo obra como “um fragmento da substância” (BARTHES, 1988, p. 72), isto é, como a parte material do trabalho do poeta Antônio Vieira, aquela que se pode segurar nas mãos, e texto como discurso, como seqüência de enunciados - é criar a possibilidade de se fazer uma leitura do trabalho de Antônio Vieira além do sentido do texto, observando aspectos formais, estruturais, editoriais, etc., necessários para a construção do significado da produção cordelista do poeta. No texto, o sentido está sempre sendo recriado, encontra-se no embate do jogo social, histórico e cultural, locais que lhe garantem significação, que lhe dão autonomia e substância, assegurando a sua sobrevivência; e o sentido da obra não se fecha em si, provém de um movimento externo.

No momento em que definimos obra, como uma dimensão significativa aquém do significado sem fechamento, como diz Barthes (1988, p. 74) metaforicamente, “mediocrementemente simbólica”, por não ter seu sentido constantemente recriado, aliado aos embates dialógicos dos sujeitos sociais, mas sem deixar de ser uma atividade produtiva, estamos fortalecendo o trabalho de apresentação, traçando o perfil do trabalho do poeta, oferecendo ao leitor a possibilidade de visualizar não o texto, nesse primeiro momento, mas “o objeto de consumo” que, para ser reconhecido, depende da crítica, “apenas o crítico executa a obra.” (Idem, p. 77)

Quem foi e quem é o crítico, o responsável por fazer reconhecidos os versos de um poeta cordelista? Guardadas as devidas proporções, essa tarefa, durante muito tempo, coube não só à crítica institucionalizada, mas, principalmente, ao público leitor, àqueles que utilizavam do trabalho da literatura de cordel para se divertir e se informar. Hoje, mesmo o leitor ainda detendo o poder de fazer reconhecido o trabalho de um poeta cordelista, ele não é mais o mesmo. Não é o

sertanejo, o povo que freqüentava os mercados e praças públicas, que iam às feiras livres comprar alimentos e outros gêneros de sua necessidade, dentre eles o cordel. Ele é um leitor acadêmico, que se encanta pelos “casos e prosa” do cordel; é o turista em busca do “excêntrico”; e uma parcela pequena da população que o lê esporadicamente. Dessa forma, a tarefa da crítica se restringe, limita-se “as mãos” dos acadêmicos.

Além de se perceber que “apenas o crítico executa a obra” e que, hoje, a tarefa da crítica da literatura de cordel se restringiu, há também o fato de que a obra personaliza o autor, juntos constroem uma identidade. O autor “é reputado pai e proprietário da obra”. (Idem, p.75-76) Porém, o texto necessita do outro, do próprio leitor, daquele que se insere nas articulações enunciativas para delas extrair/construir/reconstruir o valor simbólico do texto. Por conseguinte, texto e obra são unidades indivisíveis, “o Texto não é decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto.” (Idem, p. 73)

Conhecer a “cauda imaginária” é também conhecer parte significativa do texto, é não privar o texto de ser provado, pois “só se prova o Texto num trabalho, numa produção.” (Idem, p. 73) Sendo assim, a Obra, o trabalho do poeta, é uma leitura necessária, mesmo que o texto possa dela prescindir.

1.1.1. Apresentação da Obra

Cordel Remoçado é a designação que o poeta Antônio Vieira utiliza para dar nome a um trabalho nascido no raiar do século XXI. Segundo o autor, seu primeiro folheto⁷ data do final dos anos de 1990, entre 1995 e 1998, mas seu primeiro cordel publicado é de 2000 — “O Encontro de Besouro com o Valentão Doze Anos” — e conta uma história ouvida na mais tenra idade, no balcão da venda do pai, “verdadeiro palco, onde entrava o cachaceiro, o gari, entrava o intelectual, entrava tudo.”⁸

⁷ A terminologia folheto, de uso recorrente nesse trabalho, não se limita a designar os cordéis de 08 ou 16 páginas, como já empregada nesse campo de estudo. Denota todo e qualquer texto cordelista.

⁸ Entrevista concedida em 07 de julho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

Mas “O Cordel Remoçado” é muito mais do que o conjunto de histórias publicadas pelo autor, é, antes de tudo, um corpus formado pela palavra dita, como também pela palavra não-dita,⁹ agregado a isso se tem ainda o “corpo” em ação, ou seja, o trabalho da performance do autor. É um projeto composto pelos diferentes livretos reunidos em dois volumes publicados pela Secretaria da Cultura do Estado da Bahia, mais outros tantos folhetos que não foram publicados nesses dois volumes, perfazendo um total de mais de cem histórias compostas, um CD com os poemas musicados pelo autor - também produzido em parceria com a Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia e empresas privadas - e as apresentações, momento em que reconta as histórias em versos.

O poeta ao escrever “O Cordel Remoçado” se propõe a narrar as “Histórias que o povo conta” a partir de temas diversos e da própria história da literatura de cordel. Ele oferece ao público leitor, no volume I, histórias de cunho religioso (Coletânea Moral) e histórias ouvidas na infância (Histórias do Povo de Santo Amaro); no volume II, Santo Amaro volta a ser tema, não para o poeta narrar histórias da infância, mas para tratar de conteúdos de um passado mais recente (Histórias do Povo de Santo Amaro), revive o folclore popular (Coletânea Histórica), reproduz casos sobre o meio ambiente (Coletânea Ecológica), poemas que tratam dos acontecidos do dia (Histórias do Cotidiano).

A forma como Vieira organiza seus trabalhos, citada acima, deixa implícita uma primeira proposta de classificação para a sua produção literária. A proposta apresentada por Vieira, baseia-se na classificação dos folhetos segundo a temática, como o faz a maioria dos estudiosos da literatura de cordel. E, por “tudo ou quase tudo [servir] de motivo aos poetas populares para escreverem seus folhetos” (MEDEIROS, 2004, p. 316), a temática na literatura de cordel se torna muito variada, como também, as tentativas de classificá-la.

A proposta de classificação dos folhetos utilizada por Vieira, baseada nas cinco temáticas - Coletânea Moral, Histórias do Povo de Santo Amaro, Coletânea Histórica, Coletânea Ecológica, Histórias do Cotidiano - não corresponde às classificações realizadas por Leonardo Mota, Orígenes Lessa, Ariano Suassuna, à

⁹ Tomando como referência a interpretação que Machado (1995, p. 39) faz da teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin, o não-dito corresponde ao ‘contexto extraverbal que é uma realização formada a partir de uma outra focalização: [...] um sistema de signos pode traduzir um outro mostrando que aquilo que está fora dos limites do verbal pode estar representado nos signos verbais, graças ao processo de inter-relação entre os vários sistemas signos.’

da Casa Rui Barbosa — desenvolvida por um grupo de estudiosos sob a coordenação de Cavalcanti Proença — e à de Sebastião Nunes Batista, ou seja, a classificação utilizada por criadores, usuários e estudiosos da literatura de cordel. É possível se compreender a diferença da classificação apresentada por Vieira em relação às demais classificações partindo da observação de Mota (1977, p. 8): por ser muito rica a temática da literatura de cordel, muitos temas são recorrentes e outros são temas do acontecido, considerados como tipo, esses tendem a não ser recontados, como são os casos de calamidades públicas.

Segundo Borges (2004, p. 24), os folhetos de cordel brasileiros podem ser divididos em dois grandes grupos: “a) os que versam sobre temas antiqüíssimos herdados da tradição ocidental e oriental; b) aqueles cujos relatos estão mais diretamente relacionados com o contexto brasileiro, notadamente ao nordestino.” A autora aponta o grupo “b” como o mais numeroso,

destacando-se aqueles folhetos que versam sobre a terra e os costumes nordestinos; os “acontecidos”, isto é, os que focalizam grandes fatos políticos, sociais ou econômicos; o cangaço; catástrofes climáticas (secas ou enchentes); assuntos religiosos, obras famosas de escritores brasileiros eruditos recriados em Cordel.

Os folhetos de Vieira, em sua maioria, fazem parte do segundo grupo apontado por Mota e por Borges. Apresentam temas ligados a fatos e acontecimentos de Santo Amaro, de Salvador ou do Nordeste. São histórias de personalidades, costumes, questões ecológicas, temas esses que fazem parte da história de um grupo específico - na sua maioria, a sociedade santo-amarense, mas também de outros grupos, ora ligados ao Recôncavo baiano, ora ligados a outras regiões do Nordeste brasileiro - podendo ser considerados como “tipo” por recontarem histórias do cotidiano e do povo da região.

Como diz o poeta, “O Cordel Remoçado, nada mais é do que a utilização da estrutura e da tradição do cordel para levar ao povo fatos, histórias, biografias e eventos de sua própria cultura, preteridos, minimizados ou ignorados pelos relatos oficiais.” (VIEIRA, 2003, p. 22) Ou seja, são histórias oriundas, principalmente, da infância do poeta, de tempos idos, mas que representam a memória do poeta, a história de vida de Vieira, fato, que para nós, justifica a classificação apresentada por Vieira. “Assim a temática, de modo geral, podemos dizer que corresponde àquelas diversas manifestações que o nordestino – no caso, o poeta popular –

observa, registra e sente. Observa, registra e. sente como um integrante de sua cultura.” (DIÉGUES JÚNIOR, 1986, p. 55)

Santos (2006, p. 130) ao tratar da classificação do cordel, faz referência à existência de classificações realizadas por “criadores e usuários da literatura de cordel — poetas, agentes, revendedores, etc. —” e as realizadas por pesquisadores e colecionadores. A diferença está relacionada ao aspecto observado: para colecionadores e pesquisadores, a temática é a base para se definir a classificação; para criadores e usuários da literatura de cordel, “a classificação é funcional com uma finalidade comercial: permite aos revendedores fazer facilmente suas encomendas às folheterias.”

É possível que a forma de distribuição dos folhetos de Vieira contribua para que ele não utilize o modelo de classificação adotado pela maioria dos cordelistas, uma classificação funcional, cuja finalidade é a comercialização dos folhetos, facilitando o trabalho de revenda. (SANTOS, 2006, p. 130) Seus cordéis não são comercializados via revendedores, ele mesmo faz os contatos necessários, visita os pontos de venda dos folhetos e os distribui. Vieira demonstra certa resistência em levar seus cordéis para a “praça pública”, além disso, o fato de não ter uma história antiga de produção de literatura de cordel, não o torna tão conhecido como outros autores, limitando o seu espaço de divulgação dos folhetos.

Vieira estudou para poder fazer seus versos — “Quando eu me propus a veicular essas experiências através do cordel eu aí senti a necessidade de me envolver, ir a fundo no cordel, no gênero, na temática, aí comecei. Fui buscando, primeiro através de livro e depois até via Internet. Eu colhi muitas coisas e fiz uma pesquisa. Comecei a estudar, ler algumas coisas dos folcloristas mais conceituados como Ariano Suassuna e Antônio Nóbrega e os cantadores, o próprio Leandro Gomes de Barros. Estudei também muito Câmara Cascudo, quer dizer, eu devo boa parte daquilo que eu sou hoje, assim na minha consciência como poeta, devo a Câmara Cascudo.”¹⁰ — e, ao estudar, conheceu as classificações propostas por diferentes estudiosos. Não as descarta, mas também não as adota, realiza o que se pode chamar de “hibridização”.¹¹

¹⁰ Entrevista concedida em 07 de junho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

¹¹ Empregamos o conceito híbrido segundo a perspectiva de Bernd (1998, p.17), “Híbrido é o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Considera-se híbrida a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas.”

Segundo Bakhtin (2003, p. 284), “é preciso dominar bem os gêneros para empregá-los livremente”. Os gêneros, como a língua, o falante os recebe, e deles faz uso, muitas vezes, sem nem perceber. O falante não cria gêneros, ele os recria, adequando sua fala a cada situação comunicativa. Dessa forma, ele particulariza o gênero, ele o individualiza, dá o seu tom, torna-o plural. Foi preciso Vieira conhecer, estudar o gênero literatura de cordel para poder escrever os seus folhetos.

Para levar ao povo os fatos, histórias, biografias, eventos de sua própria cultura, Antônio Vieira tem revisto a forma de publicação dos seus folhetos. O Cordel Remoçado, até então publicado, ganha uma nova estrutura: agrega às histórias já publicadas nos dois volumes de “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, outras histórias publicadas em separado, segundo a forma tradicional cordelista. Nesse projeto, Vieira pretende organizar seus folhetos em sete volumes, propondo uma nova forma de classificar seu trabalho, divididos por temática, contendo cada volume, em média, treze folhetos.

O primeiro volume já foi lançado e traz a coletânea Afro-Brasil: 1. O encontro de Besouro com Valentão Doze Homens; 2. Sapé Tiaraju, essa terra tem dono; 3. Palmares, a força da raça negra; 4. Popó do Maculelê de Santo Amaro; 5. O resgate do berimbau; 6. Escravos que se alforriaram com a arte; 7. A valentia justiceira de Besouro; 8. Manuel Faustino dos Santos Lira, a mártir santo-amarense da Conjuração Baiana; 9, A briga memorável do capoeira com o carroceiro; 10. Akará-jé, o mesmo que comer fogo; 11. André Rebouças, o engenheiro da abolição; 12. Capoeira, a arte marcial do Brasil; 13. Serapião e Gustavo.

Além da publicação escrita, Antônio Vieira realiza *shows* em diversos eventos, objetivando em primeiro lugar a divulgação de sua obra, ficando a comercialização dos folhetos sob a responsabilidade de uma outra pessoa. Adota, dessa forma, uma postura que rompe com a tradição cordelista. Geralmente, a apresentação dos poetas cria uma dupla oportunidade: a divulgação e a comercialização dos folhetos. No contato com o público, o cordelista é poeta, é ator, é cantor, é vendedor; assume inúmeros e diferentes papéis.

Os *shows* do poeta são planejados, produzidos e elaborados tendo como base o público ao qual vai se dirigir. Não utiliza a produção em versos na sua íntegra, ele a adapta para atender as necessidades da palavra dita e cantada. Seus versos são transformados em música, muitas vezes, agregando mais de uma história.

O Cordel Remoçado é o produto de um “poeta do povo”, de um autodidata que procurou conhecer para fazer “bem feito”, por isso a obra de Antônio Vieira pode ser caracterizada, segundo a perspectiva apontada por Ayala e Ayala (1987, p. 65), como de autonomia relativa, isto é, “veicula valores, padrões de comportamento, pontos de vista sobre as relações sociais que são comuns a seus produtos e a seu público”, mas não se isola da influência da cultura erudita ou da indústria cultural .

1.1.2. Reflexões sobre o nome – Cordel Remoçado

O nome Cordel Remoçado não foi adotado pelo poeta desde o início da publicação dos seus folhetos, nem é de sua autoria. Ele nos conta que, ao fazer uma entrevista após um evento em que teve oportunidade de apresentar seu trabalho, a jornalista Simone Ribeiro publicou no Caderno Cultural do jornal “A Tarde”, 13 de abril de 2002, uma matéria cujo título era: “O Cordel Remoçado de Antônio Vieira”. Ele se apropriou dessa terminologia por considerá-la um reflexo do trabalho que vem desenvolvendo.

Para Câmara Cascudo (2004, p. 658), o nome individualiza a coisa e, ao individualizar, dá a essa coisa personalidade, substância, destino. O nome Cordel Remoçado dá ao trabalho de Antônio Vieira personalidade, individualiza-o diante de outros trabalhos oriundos de diferentes épocas e mesmo diante daqueles que vêm sendo produzidos em tempo e espaço próximos a Vieira.

O poeta cordelista José Carlos Freitas, o Jotacê Freitas (2005, p. 3), ao falar sobre o cordel contemporâneo diz que “[a] nomenclatura mais adequada que encontrei foi ‘O Cordel Remoçado’, criada por Antônio Vieira. Nessa expressão percebe-se o ar de contemporaneidade.” E, em depoimento durante a Semana de Literatura de Cordel, ocorrida entre 17 e 21 de julho de 2006, na Biblioteca Central em Salvador, Jotacê fez referência ao Cordel Remoçado como um trabalho “arrojado” do poeta Vieira.

Hoje, o nome Cordel Remoçado é a identidade assumida por Vieira ao falar de seu trabalho. O passado, construído a partir da apresentação da obra em suas partes, em cada história narrada e publicada, segundo a tradição cordelista, foi esquecido. O que sobrevive e sobrepõe-se é o conjunto, é a idéia da obra não

fragmentada, da obra enquanto conjunto escrita/oralidade, da obra enquanto um constante diálogo que está sendo construído, uma estratégia que busca definir o nome Cordel Remoçado.

Mas, esse nome tem sua origem em um discurso midiático, nasceu de um título de matéria jornalística, fato que não pode ser desprezado ao se tentar compreender a influência que a terminologia “Cordel Remoçado” promoveu e promove no trabalho de Antônio Vieira. Como diz Feitosa (2003, p. 10), “[o] discurso constrói, reconstrói, modifica as características estéticas [da] obra, ao mesmo tempo em que elabora um discurso preferencial sobre o poeta, idealizando sua obra, vida e trajetória.”

Feitosa realiza um estudo sobre Patativa do Assaré partindo da premissa de que “existe um discurso dominante inserido na mídia” sobre a trajetória do autor. E, referendado nessa perspectiva, é que salientamos a importância de se perceber como a terminologia Cordel Remoçado, oriunda de um discurso midiático, constitui-se como discurso dominante e contribuiu para “construir, reconstruir e modificar as características estéticas da obra”, servindo como elemento de identidade para a divulgação do trabalho de Antônio Vieira.

Procuramos também compreender de que forma, o nome Cordel Remoçado criou substância para o trabalho de Vieira, contribuiu para dar corpo e/ou significação para os eventos, casos ou circunstâncias narrados pelo autor, “destacando-a da espécie, [criando-lhe] uma fisionomia, estabelecendo uma força mágica, inseparável e perpétua, nos dois elementos indispensáveis, nome e massa nominada.” (CASCUDO, p. 658)

E, ao se compreender o nome como essência da coisa, como afirma Câmara Cascudo, estamos refletindo sobre a produção de Antônio Vieira como literatura de cordel, mas é a literatura de Antônio Vieira que, neste caso, não se confunde com o trabalho de outros poetas cordelistas. No “nome” está a marca que individualiza o autor, o elemento que imprime personalidade a obra, mesmo sendo esse nome um produto que não leva a assinatura do autor. Isto porque, o nome Cordel Remoçado só se incorporou a obra depois de ter sido reconhecido, aceito e aprovado pelo poeta.

Compreender esse nome é desvendar a obra, “participando-lhe da vida íntima, do conteúdo mágico e vital.” (Idem, p. 659) É conhecer um universo signo composto não só por um campo gráfico-visual, mas também por um campo de

sonoridades expresso pelo ritmo das poesias e pela voz que se faz ouvir nas suas cantorias. Tentar ler e compreender o trabalho de Antônio Vieira, bem como de outros poetas cordelistas, sem a oportunidade de conhecer essas vozes que ressoam, é como lidar com um corpo “amputado”, parte dele se perdeu e não vai ser possível recuperá-la.

Ao falar sobre o poder que os nomes possuem, Câmara Cascudo (2004, p. 664) diz que ele “seria a fórmula inicial da própria delegação de poderes. Eu falo em nome de fulano!” E o nome Cordel Remoçado delega à obra de Vieira um poder dual: por um lado, a força da tradição presente nos versos do poeta e na vontade de fazer reconhecido e valorizado um gênero poético que sempre seduziu pelo seu teor “excêntrico” e, por outro lado, pela condição de “renovação”.

1.2. O Poeta-Autor Antônio Vieira

Antônio Vieira¹² é um poeta contemporâneo que vem se dedicando em estudar a cultura popular e, sem embargo, tem utilizado a poesia sertaneja¹³ como veículo de propagação dos conhecimentos adquiridos. Ao fazer a apresentação do Cordel Remoçado, nos dois volumes publicados pela Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia, ele diz que:

Como remanescente dessa realidade e munido de uma vivência efetiva de Brasil, acumulada ao longo de mais de vinte anos que vivi fora da Bahia: pesquisando e estudando, autodidaticamente, algumas regiões do país, em seus diversos aspectos, resolvi levar a público todo seu conteúdo, através da **literatura de cordel** que, por se tratar de uma cultura do povo, torna-se legítima para veicular conhecimentos que lhes são inerentes.” (VIEIRA, 2003, p. 22)

A produção de literatura de cordel de Vieira é recente, data do final dos anos de 1990, porém, seu contato com a escrita é mais antigo. Ele relata que já fez música, escreveu artigos para publicação em veículos comerciais de comunicação durante o período em que morou no Maranhão e, ao ser perguntado se guardava esse material, ele diz que tem muita coisa.

¹² Verificar foto 1 na Galeria de Fotos (anexo 1).

¹³ Designação frequentemente utilizada para se referir à literatura de cordel.

Tem, tem muita coisa. Depois de adulto eu passei um tempo no exército, depois fui para o estado de Goiás, para a Chapada dos Veadeiros, e lá fiz música sem nenhum interesse profissional. Ao me tornar funcionário do INCRA, fui morar no Maranhão e lá passei uma boa parte de tempo, convivendo com pessoas do campo, visitando fazendas, povoados e roças. Nessa trajetória tive a preocupação de acumular muitas coisas daquela gente. Costumes, maneira de falar, manifestações folclóricas, a cultura do povo. [...] A partir de 1995, 1998, passei muitas coisas que havia escrito, crônicas e artigos, inclusive eu lancei uns 100 artigos mais ou menos para um jornal lá do Maranhão, escrevendo coisas da vida, eu converti para o cordel.¹⁴

Como poeta — durante o período que recolheu material fora da Bahia bem como as histórias ouvidas em Santo Amaro e em Salvador — faz questão de afirmar, transforma para cordel artigos, crônicas e as diferentes informações coletadas e acumuladas, mas isso só foi possível após ter procurado conhecer e ter estudado esse gênero literário. Ele foi levado a realizar a transformação de prosa para verso ao perceber que todo material que havia coletado, no decorrer de anos de estudo e pesquisa, “se enquadrava bem no formato de cordel, por ser uma coisa espontânea, vinda do povo, uma coisa que ficasse mais próxima do povo, já que esse material havia sido colhido sem nenhum método, de forma espontânea.”¹⁵

Nesse exercício, de transformar prosa em verso, Vieira realiza o que Paul Ricoeur (1977, p. 53) define como recontextualização a uma nova situação. O primeiro exercício de recontextualização realizado por Vieira foi transformar oralidade em prosa, foi transformar os “casos e prosas” ouvidos no cotidiano em artigos para publicação em veículos de comunicação. Segundo Ricoeur, ao ser transformado da oralidade para a escrita um texto ganha autonomia, pois não é mais o mesmo texto. Os recursos da oralidade — gestos, tons de voz — que contribuem para dar significação ao texto perdem-se na sua conversão para a escrita que passa a ser uma nova referencialidade para o texto.

Ao falar da escrita, ou registro escrito, Walter (1998, p. 97) diz que ela “difere da fala pelo fato de que não brota inevitavelmente do inconsciente.” A escrita é entendida como um produto da consciência, ela é pensada e pode ser planejada, oportunizando ao produtor definir como pretende se expressar. “Um registro escrito, no sentido de uma escritura genuína, tal como entendido aqui, não consiste em

¹⁴ Entrevista concedida em 10 de outubro de 2004 no Espaço Inácio da Catingueira.

¹⁵ Entrevista concedida em 10 de outubro de 2004 no Espaço Inácio da Catingueira.

meros desenhos, em representações de coisas, é a representação de uma *elocução*, de palavras que alguém diz ou que se imagina que diz.” (Idem, p. 99)

Conforme Antônio Vieira, a nova escrita escolhida para inserir seus “casos e histórias”, a literatura de cordel, possibilita maior liberdade de adentrar pelo universo da ficção, de se aproximar da linguagem oral e de exercer a função de “organizador e divulgador da cultura popular”.

O folheto propõe ao seu leitor compreender e rir de seu medo, e até de seu sofrimento. Ele opera plenamente a transfiguração do real dramático em uma realidade explicativa, justificativa, que não tenta apagar o real, mas incluí-lo em uma outra representação da realidade: a função poética por excelência. (SANTOS, 2006, p. 75)

Mas esse novo caminho também pode garantir maior “vissibilidade” para o seu trabalho, em um momento, como diz Santos (2006, p. 78) em que “as tristes predições de desaparecimento do folheto junto ao mundo rural ao qual está intimamente ligado, parecem se realizar”; e o cordel passa a ser objeto de consumo de pesquisadores, antropólogos, lingüistas, sociólogos, historiadores.

São eles — pesquisadores, antropólogos, lingüistas, sociólogos, historiadores, críticos — os responsáveis por realizar estudos de diferentes aspectos e natureza dessa produção literária, divulgando, em seguida, os resultados desses estudos. Como consequência, estará sendo divulgada a produção em versos dos poetas e sendo garantida a comercialização de muitos folhetos.

Sodré (1996, p. 121), ao analisar em que condições a obra de arte se insere no jogo do mercado na atualidade, diz que “a exigência de legitimação artística [...] ainda é freqüente nas expressões culturais em que é fraca a penetração do capital moderno” e cita como exemplo “as artes plásticas, os espetáculos de tradição burguesa [...], os textos romanescos ou poéticos destinados à circulação nos ambientes acadêmicos.” No tocante às expressões artísticas da cultura popular, Sodré (1996, p. 120-121) considera que essas expressões artísticas se encontram às margens das pressões capitalistas, assim sendo, elas também necessitam ser legitimadas,

Como para legitimar a produção de determinados artistas está sendo necessário o “aval” acadêmico, e como a literatura de cordel hoje é um produto “consumido”, principalmente, nos meios acadêmicos, Vieira insere-se no universo cordelista por esse viés, buscando apoio nos discursos dominantes, diferentemente dos primeiros cordelistas que tinham na praça pública, nos mercados populares, nas

feiras e terreiros da zona rural a garantia de divulgação e comercialização dos folhetos. Ele procura “ter uma voz reconhecível dentre outras”.

Através do discurso dominante, Vieira quer assegurar reconhecimento para seu trabalho, mas as estratégias discursivas utilizadas pelo autor não se limitam a esse universo. Ele se apropria dos diferentes falares populares e do falar normativo como estratégia discursiva para compor cada história, bem como da oralidade e da escrita, como um jogo de quebra-cabeça que vai sendo montado. Nesse jogo, as peças são organizadas ora pela vontade do autor, ora para atender às peculiaridades do universo representado, ora para poder ter o reconhecimento como literatura de cordel.

“O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, publicado com o apoio da Secretaria de Cultura e Turismo, tem o prefácio assinado pelo Prof. Dr. Armindo Bião, quando ele faz referência a momentos de atividades desenvolvidas por Vieira no meio acadêmico:

Há alguns anos, lecionando para jovens estudantes de teatro, da Universidade Federal da Bahia, e tratando com as possibilidades épicas (narrativas) e dramáticas (de ação) do cordel, convidei para fazer uma aula para meus alunos o poeta, compositor e cantor Antônio Vieira, que me foi apresentado por Antonio Marques, estudante da turma.

A publicação do livro deste artista hoje aqui (2003, por ocasião de uma feira nacional do livro, na Bahia) é um importante momento do histórico acima relatado.

Ler um folheto de Antônio Vieira, em sua presença, numa festa de 13 de maio em santo Amaro, sua terra, tê-lo fazendo uma nova aula – desta vez aberta – para meus novos alunos da UFBA, há algumas semanas e mais recentemente, tê-lo num projeto da Fundação Cultural para um público maciçamente jovem (o Julho em Salvador), são outros momentos daquele histórico pessoal, que se completam com as considerações que se seguem. (BIÃO, In: Vieira, 2003, p. 12-13)

Entendendo-se que “a comunicação humana nunca possui mão única. Durante todo o tempo, ela não apenas exige uma resposta, mas tem sua própria forma e seu próprio conteúdo moldados pela resposta prevista.” (WALTER, 1998, p. 197), é fácil verificar-se que a opção de Vieira em transformar os conteúdos dos artigos e crônicas para o cordel atendeu às possíveis “respostas” que ele obteria ao publicar seus textos. A musicalidade do cordel — a forma apontada por Walter — atende melhor às expectativas de uma população como a de Salvador, onde os ritmos surgem de diferentes locais, confundem-se e convivem, muitas vezes, no mesmo espaço.

Para David (1994, p. 198), “a cidade [Salvador] é o palco privilegiado das manifestações e ela se dá sem reservas nesse espaço democrático, o que não impede, porém, que as especulações econômicas ganhem espaço, através das empresas públicas ou privadas.” É nesse espaço sem reservas que Vieira encontra o solo fértil para publicar sua produção de folhetos que, sem embargo, encontra apoio do meio acadêmico e o poeta não se faz de “rogado”: aproxima-se desse meio, utiliza-o, faz sua voz ser ouvida e seus folhetos serem lidos e divulgados, assim como fez ao apropriar-se do nome Cordel Remoçado.

O trabalho de Vieira pode ser entendido como o trabalho de um homem que procura fazer de sua arte poética um instrumento para que a literatura de cordel permaneça cumprindo a função de informar, ensinar e, principalmente, divertir o público. Nesse trabalho, Vieira vai além da transcrição das “histórias que o povo conta”, ele não só relata as histórias como também as “performatiza”, ele faz apresentação pelos diversos “cantos” do país, resgatando uma tradição oral, encantando os diferentes públicos para os quais se exhibe.

Segundo a teoria “bakhtiniana”:

Cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e por isso mesmo participa da unidade cultural prescrita. Mas estas relações do conhecimento, do procedimento e da criação literária, no que tange à realidade preexistente, são profundamente diferentes. (BAKHTIN, 1993, p. 31)

Vieira, além de produtor de versos cordelistas, é um “cantador de cordel”, é o intérprete de seus versos. Ele não é um repentista, pois não cria os seus versos no embate com outro cantador. (ÂNGELO, 1996, p. 40) Ao mesmo tempo em que propõe que seus versos informem, ensinem, tenham um potencial didático, afirma estar fazendo literatura. A realidade que emana de seus versos “torna-se então um elemento constitutivo indispensável” (idem, p.33) para a elaboração da sua obra. Ele se apodera da realidade conhecida e avaliada e a reconduz a uma outra condição estética, ao universo da literatura de cordel.

Nesse universo o que prevalece é a ficção em detrimento da “verdade” definidora e acabada, é a realidade concebida pelo olhar que se duplica. Nele estão presentes dois autores: o autor físico, corpóreo representado pelo “outro”, pelo sujeito do discurso; e o autor da ficção, o poeta, o sujeito que se apoderou do discurso do “outro” e o re-elaborou em um novo contexto, em uma nova realidade.

Por isso, Amorim (2006, p. 101), ao analisar o papel do autor na teoria bakhtiniana diz que “ele é pelo menos duas pessoas ou mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social.” Do grupo social, o autor recolhe diferentes vozes.

As vozes ouvidas nos poemas de Vieira são de um homem “desterritorializado”, um andante que flagra e forja a voz do outro e age como um instrumento de re-criação da memória coletiva. No trabalho de re-criação, o poeta dá novos sentidos a fatos, histórias, casos do cotidiano, enfim, a todo conteúdo de uma tradição cultural que sirva de matéria poética, mas deixa as suas “marcas” em cada palavra, em cada verso, em cada poema.

Ele apresenta a voz de “um sujeito que vem sendo substituído pelo sujeito descentrado tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmo.” (HALL, 2002, p. 9) Este sujeito descentrado, que não mais pode ser entendido como um sujeito uno é também o sujeito do discurso polifônico apresentado por Bakhtin, quando fala da figura do autor, daquele que faz emergir diferentes vozes responsáveis por compor o tecido textual apresentado ao leitor.

Na teoria bakhtiniana, o autor é o eixo central da obra, mas, antes de tudo, “é a única energia formativa que não ocorre em uma consciência psicologicamente concebida” (BAKHTIN In: Machado, I., 1995, p. 91), ou seja, ele não é pensado, ele pensa; ele não é idealizado, ele idealiza; ele não é hipótese, é concretude e, nessa dimensão, ele tem poder e condição de re-elaborar a realidade imediata e a realidade presente na memória, a tradição.

No papel de autor, Vieira utiliza e re-elabora a tradição cultural como um conjunto de referências forjado pela memória numa tentativa de conservação de um caráter estável para uma dada comunidade. Nessa tarefa está presente a vontade de selecionar, de estabelecer paradigmas de valores para a sociedade, está presente a vontade do poeta de resgatar valores éticos e morais “perdidos” na sociedade contemporânea.

Como participante de uma sociedade de consumo marcada pela difusão dos meios de comunicação e informação, Antônio Vieira vê se difundirem novos valores, novos signos socioculturais, os quais vão estabelecer a crise cultural e a reconfiguração identitária do homem moderno. Nesse movimento de rupturas, perdem-se as certezas que estão assentadas na tradição e na memória, e são essas certezas constantemente corroídas que o poeta defende, que o poeta quer resgatar.

Essas certezas também vão compor o sistema de representação cultural de um grupo, como um corpus de uma memória, de um documento, de um registro, vão servir de instrumento para que se estude e entenda a tradição de um povo, a história da região e a epopéia rústica do homem. Para Vassallo (1993, p. 77), “o poeta popular deve ter também uma função pedagógica, como porta-voz das tendências e aspirações da comunidade. Daí o desprezo pelos vícios e defeitos da sociedade moderna e a nostalgia de um passado diverso e melhor.”

A proposta apresenta por Vieira não envolve uma percepção ingênua de tradição como algo estanque, materializado e sem possibilidade de atualização. Em “O Cordel Remoçado”, ele defende a valorização da tradição como uma oposição à tendência de decapitar-se periodicamente o estabelecido, como se houvesse a possibilidade de esquecer-se, de anular-se o antes pelo agora. Para ele cultura “não se trata, portanto, da continuidade pela continuidade, mas da continuidade de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias, que recolhe as forças em presença e solicita o passo adiante.” (SCHWARZ, 1987, p. 31)

Seus poemas são realmente memória, documento e registro da história de uma região e de um povo que ele conheceu e conviveu e também de épocas remotas que ele conheceu apenas por ouvir contar. São momentos de recordações reportadas pelo cordelista que, além de poeta é jornalista, historiador popular e terapeuta, busca encontrar as “máscaras” e “sombras” que encobrem o cotidiano de um povo.

Mas para ele realizar esse trabalho foi necessário “remoçar”, foi necessário definir um caminho que atendesse às exigências do novo ouvinte/ leitor do cordel. Como ele mesmo conta, viajou pelo país e procurou conhecer a cultura de cada localidade por onde passava, procurou estudar a cultura popular para entender a importância da literatura de cordel e as diferentes funções que ela exerceu em uma sociedade marcadamente oralizada.

Partindo-se do princípio de que todo texto é um produto dialógico, oriundo de um pré-texto, podemos compreender o trabalho de Vieira como uma proposta de transgredir um gênero discursivo, adequando-o e adaptando-o a uma visão particular, capaz de atender à sua vontade de “remoçar” a literatura de cordel. Como uma proposta de tomar a palavra e conduzi-la para uma nova forma de expressão, de agregá-la a fim de constituir um enunciado, uma forma própria de dizer. Mas essa

forma própria apresenta duas perspectivas: a individualidade do autor, a subjetividade responsável por dar o tom particular, a identidade do “eu”; e a identidade coletiva, aquela responsável por fazer o trabalho de Vieira reconhecido como literatura de cordel.

O Cordel Remoçado é um trabalho de um poeta oriundo do Recôncavo baiano, uma região marcada por importantes acontecimentos históricos, por uma cultura proveniente da miscigenação entre as três raças que inicialmente formaram o povo brasileiro. Nela se encontra um rico folclore que reflete traços característicos da cultura local e que se faz presente nos versos do poeta.

Foi no convívio com esse rico acervo cultural que Antônio Vieira conheceu os primeiros textos de literatura de cordel e foi tomando gosto pela arte de fazer versos. Cresceu ouvindo as histórias contadas pela mãe, pelo pai, pelo tio Propércio do Nascimento e, por conseguinte, pelos diferentes “atores” que freqüentavam o armazém de seu pai na Avenida Rui Barbosa em Santo Amaro da Purificação. Um verdadeiro mergulho em um mundo maravilhoso do qual tinha certeza que mais tarde iria participar. Um mundo de fantasias que o motivou a escrever, um mundo representativo da memória coletiva desse Recôncavo onde nasceu e que foi transformado em versos, dando origem às “histórias que o povo conta”.

Segundo Bakhtin (1993, p. 141), “a palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas um amálgama químico (no plano do sentido e da expressão); o grau de influência mútua no diálogo pode ser imenso.” Bakhtin, ao falar da voz do “outro” que se introduz na voz do “eu” como fator recorrente nos diferentes diálogos que estão sendo travados a todos os instantes, está fazendo menção a questões que se encontram subjacentes à vontade do falante. Mas se aliado a essa condição existe uma vontade de realizar o diálogo, serão muitos os “sotaques” que se farão presentes, que emergirão do discurso proferido. A intencionalidade é um aspecto determinante do tom que o discurso assume.

Vieira defende a construção de um discurso marcado pela intencionalidade, pela vontade de fazer ouvir as vozes que foram caladas pela história oficial. Seus versos fazem emergir os “sotaques” não só do Recôncavo baiano, como vários outros que foi conhecendo, apreciando, memorizando, para depois dar-lhes um novo sentido, uma nova expressão, atualizando-os para serem lidos/ouvidos por um público diverso. Dessa forma, ele assume uma postura muito

própria dos poetas cordelistas, como relata Curran ao falar de Rodolfo Cavalcante (1987, p. 112-113):

Rodolfo acredita que o poeta popular é representante do povo, do público humilde que compra seus versos. [...] Rodolfo defende os interesses do povo. O poeta, mesmo humilde e da classe menos privilegiada, faz ouvir a sua voz. E Rodolfo não é o único no cordel. Ele segue uma tradição que data pelo menos do começo do século XX com o mais famoso de todos os poetas de cordel, Leandro Gomes de Barros, que revela verdades da vida regional e nacional.

Vieira é um sujeito que vê na profissionalização da sua obra o único caminho possível para ser reconhecido como cordelista. Ele conhece o potencial que tem e reconhece o valor de seu trabalho, trata tudo isso de forma a garantir um espaço disputado, um espaço que é ocupado por muitos, mas que apenas poucos poderão nele se sobressair.

1.3. O Espaço Inácio da Catingueira

O Espaço Inácio da Catingueira fica localizado na casa do poeta onde ele expõe a sua produção; tem fotos de algumas das suas apresentações, guarda os recortes de publicações sobre a sua obra e recebe as pessoas para falar sobre o seu trabalho. Para Vieira esse espaço é uma homenagem a um grande nome da poesia popular antiga, da cantoria da Paraíba.

Ele explica que em 1870, no mercado da cidade de Patos, na Paraíba, foi travada uma “peleja” entre Romano da Mãe D’Água e Inácio da Catingueira. E, segundo Diegues Júnior (1972, p. 163), “enquanto [Inácio] perdia no terreno da ‘ciência’, era notável na criação do momento, sobretudo na ironia.” Inácio conseguiu manter uma linha de raciocínio diferente do seu opositor que tentou enfraquecê-lo pela sua condição de negro.

Um dos pegos mais antigos
Que ganhou notoriedade
Não só pela eloqüência
Mas também por qualidade
Foi Romano do Teixeira
Contra Inácio da Catingueira
Duas feras em habilidade

Francisco, Grande Romano
 O Romano da Mão D'água
 Ou Romano do Teixeira
 Outro nome que lhe davam
 Sobrenome de carreira
 Do lugar onde nascera
 Herdou do pai, a palavra

Cantador vem de família
 Boi de carro e de parelha
 Cachorro bom caçador
 Afirmou Pedro Bandeira
 Tudo isso se aplica
 À cantoria bendita
 De Romano do Teixeira

Já Inácio da Catingueira
 Um escravo iletrado
 Que nasceu para cantar
 Por isso foi libertado
 Seu senhor o descobriu
 E de uma carta o muniu
 Para cantar sossegado.
 (VIEIRA, 2004, p. 154-155)

Esses mesmos dados são apresentados por Santos quando ela fala sobre as pelepas e diz ainda que os dois cantadores eram muito conhecidos e diferentes:

- Inácio da Catingueira era um escravo negro, de quem se sabe ter sido estimado, no inventário dos bens do seu senhor, Manoel Luiz, em 1.200 réis (o que representava o preço equivalente ao triplo do de um escravo comum na época), e que, morreu em 1879.
- Francisco Romano Caluête, conhecido como Romano do Teixeira, Romano da Mãe D'Água, ou simplesmente Romano, era um pouco mais velho que seu adversário. Pequeno proprietário de terras, ele próprio possuía um escravo. Era um grande cantador, mestre da "Escola do Teixeira", onde se formou uma geração de poetas e cantadores, tais como Silvino Pirauá, José Patrício, Josué Romano e muitos outros. (SANTOS, 2006, p. 31)

Vieira ao continuar falando sobre o debate, justificando a homenagem feita a Inácio da Catingueira, diz que na peleja fica explícito o preconceito contra o negro vigente no final do século XIX. Aponta a postura adotada por Romano ao tentar desqualificar Inácio e cita como exemplo os versos iniciais da peleja:

Romano - Inácio o que tu fazes
 Aqui nessa freguesia
 Cadê o seu passaporte
 A sua carta de guia
 Quem é o teu senhor
 Onde está a sua família.

Ao se procurar saber qual a versão que ele havia lido para poder citar essa fala de Romano, Vieira não indica o autor. Ele diz que essa peleja aparece no trabalho de muita gente. Realmente, a peleja entre Romão e Inácio foi recontada por diferentes autores. Diegues Júnior (1972, p. 43), ao falar sobre o processo de transcrição das pelejas, diz que as versões existentes geralmente não pertenciam aos autores da contenda, eram produtos de um editor que se fazia passar por autor — “o autor é, de modo geral, o colecionador dos versos ouvidos, o ‘editor’ no sentido inglês da palavra”. Dessa peleja, pelo menos, fragmentos de cinco versões são encontrados, “nenhuma das cinco têm estrofes iguais; são, não raro, bastante diferentes, e em alguns casos coincidindo Idéias, mas não na mesma ordem.” (Idem, p. 44-45)

O próprio Vieira, no folheto “Escravos que se Alforriaram com a Arte” (s.d., p. 21), uma história marcada não só pela voz do poeta, como também por fragmentos de célebres disputas, apresenta uma outra versão para essa passagem da peleja entre Inácio e Romano:

“-Negro, me diga seu nome
Aonde é morador
Se acaso for cativo
Diga quem é seu senhor!...”

Mesmo estando o texto sinalizado pelas aspas e apresentando no final as reticências, marcas que denotam não serem do autor as palavras citadas, evidenciam-se diferenças significativas nas duas versões. Nessa última, Romano se dirige a Inácio não pelo nome, mas pela alcunha de “negro”, uma referência a sua condição de escravo. Na versão anterior, dita no afã de uma entrevista, quando o poeta recorre à memória para apresentar o texto, esse tratamento é amenizado e Inácio é abordado por Romano pelo nome.

Vieira já havia citado anteriormente, ao iniciar a passagem referente à peleja entre Romano e Inácio, um outro fragmento apresentando Inácio — “Inácio da Catingueira/ Escravo de Mane Luiz/ Tanto canta como abóia/ É vigário, capelão/ E sacristão da matriz!” — e mais quatro setilhas descrevendo-o, para depois inserir a fala de Romano citada acima.

A idéia apontada por Vieira — o preconceito vigente no final do século XIX — é uma das várias questões que podem ser observadas nos textos. Mas, para falar do preconceito e/ou escrever sobre o preconceito, Vieira utiliza fragmentos marcados pelo questionamento da “identidade” de Inácio, uma identidade a ser

construída com a presença de um “documento” que o fizesse reconhecido, ou com a presença do “Senhor” e da família.

Rocha (2003, p. 39), ao falar do papel de um documento de identidade para a sociedade brasileira diz que “a um só tempo, [eles] igualizam e singularizam” o homem. Faz referência ao poder que documentos, como a carteira de identidade e a carteira de trabalho, conferem à população mais humilde, como são fatores significativos na construção da identidade das pessoas.

No caso de Inácio, a fala de Vieira evidencia não ser necessário esses recursos para fazê-lo conhecido, a condição de poeta já garante o seu reconhecimento. No folheto, após a apresentação de Inácio — fragmento já transcrito, (Vieira, s.d., p. 20) — ao justificar a forma de Inácio se apresentar, confirma o que já havia falado durante a entrevista:

Era comum entre os cantadores a fanfarronice, a pabulagem, principalmente no início do debate, do desafio. Quem sabe não fosse uma forma de supervalorizar seu gênio poético em contraposição a sua condição real, desfavorável, dentro da sociedade; e/ou, então, uma forma de iniciar impondo-se diante do adversário.

Inácio, mesmo sendo negro e escravo, conseguiu driblar o oponente e responder a Romão dizendo:

Inácio – Para eu poder cantar
 Não preciso passaporte
 Nasci com o dom de Deus
 Essa é uma grande sorte
 Em negócio de cantiga
 Tenho feito muita morte.

O eito não me acabrunha
 Dele eu sou cativo
 Não tenho vergonha nenhuma
 Mas o senhor de um branco
 Só tem o dente e a unha.

Segundo Vieira, a contenda prossegue e Romano da Mãe d’Água, ao perceber que não iria sair vitorioso, muda o rumo do debate e tenta “pegar” Inácio no campo da ciência. A reação de Inácio é narrada por Vieira com riso e satisfação, mostrando que ele soube enfrentar o opositor e o fez calar, saindo vitorioso no debate. No riso de Vieira está presente a satisfação de ver a arte de um “poeta popular” garantir-lhe reconhecimento, de ser valorizada e fazer valorizar o artista,

uma busca marcante na vida de Vieira, a ser conquistada através dos diferentes casos e histórias que vem escrevendo.

A peleja entre Inácio da Catingueira e Romano do Teixeira tornou-se um mito da cultura popular. De acordo com a versão feita por Silvino Pirauá de Lima, Romano é o vencedor da contenda, diferentemente de várias outras versões que apresentam Inácio como o grande vencedor.

Segundo Santos (2006, p. 33), estudos hoje tentam comprovar que essa peleja nunca existiu, tomando como pressuposto os modelos de relações sociais estabelecidos no Sertão nordestino nos finais do século XIX, momento em que era improvável uma disputa entre um homem branco e um escravo. Mas a autora faz uma ressalva e sinaliza a possibilidade de ter ocorrido a peleja, devido ao excepcional talento de Inácio, fato que teria motivado a população da região a realizar o encontro dos dois cantadores.

Para Almeida (2004, p. 139), a contenda entre os dois cantadores não só existiu como “foi Pirauá que, para exaltar seu mestre Romano, enalteceu Catingueira e fê-lo (literalmente) encontrar-se com Romano da Mãe d’Água”. Mota (2002, p. 11) relata que, ao visitar o Município de Patos na Paraíba, fez contato com pessoas que tiveram a oportunidade de conviver com os dois repentistas, confirmando assim, a existência da contenda entre Romano e Inácio.

Ao tecer comentários sobre a peleja, Santos (2006, p. 36) diz que “ela é [...], como muitas outras pelejas que aparecem depois, um modelo poético que centenas de aprendizes-cantadores que as conhecem perfeitamente e lhes tomam de empréstimo, com freqüência, um verso, uma estrofe, um tema.” Vieira tomou de empréstimo para nominalizar o espaço onde procura apresentar seu trabalho o nome daquele que se tornou um exemplo do fazer poético, do saber versejar sem o apoio da ciência, tomando como base a “sapiência”, Inácio da Catingueira.

A contenda entre Romano e Inácio faz parte também do repertório do *show* do poeta e está sempre sendo lembrada por ele. É uma analogia à discussão sobre literatura letrada e literatura popular, sobre o valor da “ciência” e da “sapiência”. Questão muito presente nos discursos de Antônio Vieira, quando este tem a oportunidade de defender a literatura de cordel, afirmando que “esta não é um produto, como muitos pensam, espontâneo e simples.”¹⁶

¹⁶ Entrevista concedida no dia 08 de agosto de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

Inácio tornou-se um mito para Antônio Vieira. Mito, segundo Chauí (2001, p. 4), é uma palavra de origem grega que significa “narração pública de feitos lendários da comunidade”. Na perspectiva antropológica, Chauí (2001, p.5) diz que “essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”.

O feito de Inácio, o seu poder de versejar, o excepcional talento do cantador tornou-se, para Vieira, o modelo de narração pública, na qual o negro rompe com a idéia de submissão, de incapacidade para produzir arte, para desenvolver idéias, trazendo à tona “histórias [...] e eventos da sua própria cultura, preteridos, minimizados ou ignorados pelos relatos oficiais”. (VIEIRA, 2003, p. 22)

Os “mitos” que envolvem a peleja entre Romano e Inácio e, principalmente, o “mito” da excepcional capacidade de versejar de Inácio aparecem na fala de Vieira como

o desejo de justiça e rebelião a uma ordem social que tende a negá-la. [...] Refletindo o contraste entre a experiência da realidade e a aspiração à utopia, a expressão popular tende a fazer da lenda um momento de reflexão mais geral sobre as razões de sua vida. (VASSALLO, 1993, p. 77)

Ele procura recuperar e dar visibilidade a uma cultura desprestigiada por muitos, não só nos meios acadêmicos como também na sociedade. Dessa forma, nominalizar o Espaço como Inácio da Catingueira é resgatar das “margens” os silenciados, é dar voz àqueles que foram calados. Como ele diz, “a que altura ele [Inácio] não teria chegado se tivesse alguma chance.”¹⁷

Muito mais que um espaço físico, o Espaço Inácio da Catingueira é um marco identitário do poeta. É o local representativo do conflito presente não só no poeta Antônio Vieira como na maioria dos poetas cordelistas. Daqueles inconformados com os comentários pejorativos constantemente veiculados sobre o “valor” da literatura de cordel.

A estrutura física do Espaço Inácio da Catingueira ainda não foi construída, é um projeto que permanece latente para Antônio Vieira. Hoje é uma idéia que divide, com outras necessidades do cotidiano do poeta e da família, o ambiente doméstico. A existência desse espaço está diretamente ligada à homenagem que Vieira procura fazer a Inácio da Catingueira e a Leonardo Mota, um

¹⁷ Entrevista concedida em 08 de agosto de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

folclorista negro que procurou transcrever poemas anotados junto aos cegos e cantadores de feira.

Ao ser questionado sobre a importância da existência desse espaço para a promoção do seu trabalho, Antônio Vieira afirma que ele não exerce nenhuma influência para a divulgação dos folhetos e do *show*. Ele representa a concretização da “obra” do poeta, o lugar capaz de agregar uma produção múltipla, formada pelos trabalhos já publicados e por outros inéditos. O espaço em que se confunde o lazer e o trabalho, onde o produzir e o se divertir se aproximam e rompem as fronteiras imaginárias vigentes no mundo contemporâneo do trabalho.

No entanto, ao apresentar “O Cordel Remoçado”, Vieira (2003, p. 21) faz referência à Serra do Teixeira na Paraíba, conhecida como Atenas do Cordel, e diz que “aí nasceram ou se consagraram cantadores, repentistas e cordelistas da mais alta estirpe: Romano da Mãe D’Água, Ugulino do Sabugi, Agostinho Nunes da Costa, e o próprio Leandro Gomes de Barros. Não cita o nome de Inácio da Catingueira e, ao ser questionado sobre esse fato, ele nos fala de um erro na hora de digitar os textos, que depois não foi possível concertar, ficando uma lacuna na homenagem prestada ao grande mestre do versejar.

Esse fato não diminui a homenagem prestada por Vieira a Inácio da Catingueira através dos versos em que ele apresenta o cantador no folheto “Escravos que se alforriaram com a arte” (s.d., p. 20-21).

É um cantador lendário
Citado orgulhosamente
Por muitos bons cantadores
Em função de seu repente
Pela sua resistência
E até a contundência
Sem ofender o oponente.

Sendo negro e analfabeto
Não se furtou de enfrentar
Os maiores cantadores
De seu tempo e de lugar
Vencendo a quase todos
Com destreza e com denodo
Na arte de versejar.

Mas sua maior façanha
Poeticamente falando
Foi quando magistralmente
Venceu o grande Romano
Que, segundo o seu filho
“Foi o vate mais temido

Que deu o gênero humano.”

Inácio iniciou
 Com seus versos, provocando...
 Procurando o oponente
 Mesmo, presente, ele estando:
 - Senhores não tenham medo
 “Me apontem com o dedo
 Quem é Francisco Romano?!...”

1.4. O Método de Criação do Poeta Antônio Vieira

Como muitos poetas cordelistas, Vieira se interessou pela literatura de cordel desde criança quando costumava ouvir, em diferentes circunstâncias, leituras das mais variadas histórias. Segundo o poeta, a literatura de cordel sempre esteve presente na sua infância, contribuindo para o seu processo de alfabetização e de descoberta da arte de versejar: “Esse interesse surgiu desde praticamente quando eu me entendo como pessoa no balcão da venda de meu pai, lá no Recôncavo. Tinham aqueles fregueses que liam em voz alta, numa época que não tinha televisão.”¹⁸

Nessa mesma entrevista, ele informa que nessa época ele já escrevia versos: “desde menino eu faço poesia assim no balcão, mesmo em papel de embrulho. Me lembro de algumas coisas que eu fiz naquela época, música, [...] sátira, paródia.” Ao ser questionado se guardava esse material, ele diz que “tem muita coisa”, mas não tem interesse de divulgá-las, vem transformando todo material em literatura de cordel.

Vieira relata que Rodolfo Cavalcante o inspirou bastante, não só pelo excelente versejador que foi, mas também pela luta em defesa da cultura popular e, principalmente, do cordel, assumida durante muitos anos, mas o critica, por ter versejado pouco sobre o homem do campo. Para Benjamin (1980, p. 108), três grupos de poetas de bancada podem ser distinguidos:

Os poetas-agricultores, aqueles que habitam áreas rurais e se dedicam parcialmente a atividades de agricultura. [...] os folhetos são sempre folhetos de acontecidos, com reportagens dos fatos das cercanias ou de repercussão local e sobre temas religiosos. [...]

¹⁸ Entrevista concedida em 10 de outubro de 2004 no Espaço Inácio da Catingueira.

Outro grupo é dos poetas-artesãos. São poetas estabelecidos com gráficas artesanais em cidades pequenas ou médias. [...] Os seus folhetos têm direção mais urbana, ainda que apareçam os temas rurais. [...] Finalmente, temos os poetas que se fixam em centros urbanos maiores. Quando se trata de migrantes, às vezes a temática rural reaparece como nostalgia, a problemática é, porém, urbana.

Tomando como referência a classificação apresentada por Benjamin para os poetas cordelistas, Rodolfo Cavalcante e Antônio Vieira estariam inseridos no terceiro grupo, poetas que se fixaram nos centros urbanos e que tratam em seus cordéis, preferencialmente, de casos e histórias de acontecidos da política, de fatos esportivos, fatos da sociedade, etc., e de cunho moralizante e religioso. Assim sendo, a crítica de Vieira dirigida ao trabalho de Rodolfo Cavalcante, no tocante a não ter escritos cordéis sobre o homem do campo, pode ser explicada pela trajetória profissional de Vieira tão diferente da trajetória de Rodolfo.

Vieira foi/é um funcionário do Ministério da Agricultura e, durante muito tempo, mais de vinte anos, viveu junto ao homem do campo. Tinha como tarefa demarcar terras na região da Amazônia Legal, experiência que lhe rendeu muito material para seus casos e histórias. Ele afirma gostar mais de escrever sobre os fatos que presenciou no decorrer dos anos, as histórias ouvidas, as lendas e costumes da população, do que sobre fatos do “acontecido”.

Sua vida como poeta seguiu uma trajetória parecida com a de Rodolfo, escreveu inicialmente vários tipos de textos e, só depois, se envolveu no universo da literatura de cordel. Para isso, ele procurou aprender para poder fazer. Nas suas leituras, estavam presentes os “cânones” da literatura de cordel, como também teóricos que estudam a cultura popular, como Câmara Cascudo, Ariano Suassuna, Antônio Nóbrega, etc.

Curran (1987, p. 107-108) ao falar de Rodolfo diz:

Como todo poeta de cordel, também passou por um período de aprendizagem. O talento pode ser que viesse do berço, mas a arte aprendeu-a passo a passo. Rodolfo atribui muito de seu dom de poesia não só ao cordel, mas também à experiência em Maceió, decorando e, depois, compondo versos dos folguedos populares. [...] Além de ouvir versos dos outros poetas que cantavam nas feiras e de ler romances dos mestres, também foi importante, nesta formação “aos trancos e barrancos”, o costume de leitura que desenvolveria Rodolfo desde a juventude.

De Rodolfo, Vieira fala que herdou não só a luta pela “moralização” do cordel, como também o ato de fazer do cordel um veículo de “exemplo de

moralidade”, um veículo transmissor de idéias éticas e morais, exemplificada com passagens bíblicas. Muitos folhetos refletem a moral cristã, marcada pelo jogo maniqueísta do bem contra o mal, sendo o bem sempre o vencedor. Não se prende aos ensinamentos da religião católica, trata de valores cristãos defendidos por outras correntes religiosas, como é o caso do espiritismo.

No volume I de “O Cordel Remoçado”, Vieira apresenta a Coletânea Moral composta de seis histórias, todas versando sobre questões religiosas: Simão Pedro a Pedra Angular do Cristianismo; Santo Antonio de Pádua a Pérola Maior da Ordem Franciscana; João Batista o Precursor de Jesus Cristo; Paulo de Tarso o Poeta-Voz de Jesus Cristo; O Testemunho de Fé de Tobit e de Tobias; Allan Kardec o Codificador do Espiritismo.

Além dessa seis histórias, outras tantas tratando de temas religiosos, foram escritas como Aprenda a Escrever na Areia; O Tesouro de Bresa; A Casa dos Pais é a Escola dos Filhos; Os Pobres dos Pobre de Madre Tereza de Calcutá; Irmã Dulce: Determinação e Amor a Humanidade; Irmandade da Boa Morte: Fé e africanidade; Igrejas da Bahia: um estado de espírito.

Todas as histórias citadas acima são classificadas por Vieira como Coletânea Moral, mas ele não inclui nesse grupo outras como O Menino que Depois de Muito Sujar Virou Besuntão; O Desabafo Sentido da Onça do Rio Caru, etc., mesmo trazendo como clímax da história uma lição de moral e/ou uma crítica a uma postura inadequada de um sujeito. Vieira relaciona a questão moral à questão religiosa como fez Rodolfo Cavalcante e a tradição cordelista. Uma “tradição religiosa e moral da Idade Média de vários países da Europa católica, quando os escritores (religiosos ou nobres) trataram costumes sociais, os vícios e as virtudes dos homens.” (CURRAN, 1987, 155)

Tomando como referência para a construção dos seus versos o modelo adotado por Rodolfo Cavalcante, utilizando o discurso moralizante pautado nos valores cristãos, Vieira pretender sensibilizar todos aqueles que lerem ou ouvirem as suas histórias. Ele defende que assim ele pode “remoçar” o cordel, ou seja, ele pode fazer com que essa arte poética volte a ser reconhecida pelo povo, principalmente, pelo segmento da população que sempre foi o maior leitor da literatura de cordel, o homem simples do campo e das cidades.

Ao falar do “pontapé” inicial para se ter uma nova história, Vieira relata que, primeiramente, algo precisa lhe chamar atenção. Um assunto bom para

versejar permite ao poeta ironizar, criticar, informar, ensinar e pode servir de “exemplo”. Antes de começar a fazer os versos, o título que será dado à história já tem que estar definido. Ele serve de norte para o desenvolvimento da história e é muito importante, pois o interesse dos leitores pode ser aguçado pelo título.

No início de cada história, Vieira utiliza um prefácio como estratégia para informar ao leitor o assunto a ser tratado. Esse prefácio permite ao autor inserir o leitor “mais desavisados” em um universo, muitas vezes, não conhecido, ter contato com peculiaridades da cultura que não são relatadas nos veículos oficiais. Ele diz que seus folhetos não são jornais, porque não pretende escrever histórias circunstanciais, tratando de fatos do cotidiano, tem receio de ser injusto com alguém, porém, não deixam de ser registro de uma história, principalmente, das histórias ligadas à vida do campo ou de personalidades que têm contribuído para o desenvolvimento da humanidade.

1.4.1. Paradigma poético: versificação, metrificação, rima

Na linguagem do poeta popular Manoel Monteiro, autor do folheto “Quer escrever um cordel? Aprenda a fazer fazendo...”, para se enveredar no universo da literatura de cordel é necessário respeitar três “regras”¹⁹ básicas: a metrificação, as rimas e a oração. “O poeta popular, porém, chama a estrofe de ‘verso’ e o verso de ‘linha’ ou ‘pé’; e o conjunto das estrofes de ‘obra’. Os vários gêneros poéticos são denominados por ele de ‘regras’.” (ALCOFORADO, 2005, p. 3),

Acrescentamos à fala do poeta, a necessidade também de se enquadrar a poesia cordelista em um modelo de versificação. Nas origens ibéricas, esse tipo de poesia, geralmente, apresentava estrofes com quatro versos. Hoje, a quadra, também denominada de trova²⁰, já não é tão utilizada na literatura de cordel, sendo um modelo de verso recorrente entre os trovadores.²¹

¹⁹ Regras é um termo recorrente entre os cordelistas para definir a forma poética da literatura de cordel.

²⁰ Segundo Fernandes (1972, p. 12), “a trova é uma composição poética de quatro versos setissilábicos, rimando pelo menos o 2º com o 4º verso, e tendo um sentido completo.”

²¹ Trovador para Curran (1987, p. 53-54) “são poetas de trovas, um grupo principalmente da classe média, homens com profissão definida ou empresários (embora na minoria) dedicados ao cultivo da trova.”

Vieira, em um de seus relatos aponta a quadra como uma possibilidade de fazer versos cordelistas, mas não utiliza desse modelo de versificação por considerar que a quadra tem pouco espaço. Recorre com mais frequência às estrofes de sete versos e justifica dizendo que “a quadra tem pouco espaço. [...] então, eu uso a setilha porque eu, nesse ponto, sou um tanto prolixo. Eu não consigo, às vezes, resumir tudo que eu quero numa sextilha, quiçá numa quadra.”²²

Analisando as diferentes publicações que tratam do modelo de versificação recorrente na literatura de cordel, os autores apontam a sextilha como a “regra” mais utilizada entre os cordelistas.

Do ponto de vista formal, a literatura de cordel se apresenta predominantemente, em estrofes de seis versos ou linhas, sextilhas, a forma clássica. Em menor número, encontramos estrofes de sete sílabas e em décimas. Raramente, surgem folhetos em quadras, que era a forma clássica dos primeiros cantadores de viola, já hoje substituída pela sextilha, quando não por uma variedade de formas antigas e modernas.

Devemos salientar que os folhetos de temas tradicionais e os de época ou “acontecidos” obedecem àqueles tipos de estrofes (sextilhas, setilhas, décimas). Todavia no que se refere aos folhetos de pelejas e desafios, a forma é também bastante variada, apresentando-se em mourão, galopes à beira-mar, gemedearas, etc. (MEDEIROS, 2004, p. 316)

Em alguns folhetos, Vieira não utiliza a estrofe de sete versos e opta pela décima, como na história “Carlos Magno e os Doze Pares de França”. Nesse caso, ele rompe com a décima nas duas últimas estrofes, sendo a penúltima uma estrofe de sete versos e a última de seis versos, garantindo assim a presença do acróstico, recurso utilizado por muitos cordelistas para indicar a autoria do texto, comum em todos os seus folhetos. Mas, ele classifica esse folheto como um modelo de “galope à beira-mar”.

Para Santos (2006, p. 124):

O galope à beira-mar forma-se a partir de uma décima endecassilábica, cujas rimas são dispostas segundo o esquema ABBAACDDC, o verso final sendo “cantando o galope na beira do mar” ou uma variante terminando necessariamente, por “beira mar”. Como no martelo, o ritmo é dado por uma repetição obrigatória dos acentos tônicos nas 2ª, 5ª 8ª e 11ª sílabas.

Fica claro que para ser classificado como um modelo de “galope à beira-mar”, as estrofes devem obedecer ao padrão descrito por Santos. Vieira mantém a décima endecassilábica, exceto nas duas últimas estrofes, assim como os acentos

²² Entrevista concedida em 07 de julho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

tônicos mas não respeita, como seria necessária a utilização da expressão “beira mar” e, nem todas as estrofes preservam a rima. Para justificar a posição adotada, ele diz que considera essas reformas como se fosse conservar uma casa. O reboco pode ser tirado, deixando a casa só no esqueleto, pois aí reside a tradição. No resto se pode agregar coisas pessoais.

O esqueleto corresponde à versificação, à metrificação e às rimas. Não sendo necessário se ater à questão como a repetição de expressões. Na sonoridade que a acentuação confere ao verso, encontra-se a marca principal do estilo “galope à beira-mar”. Ir de encontro às normas e aos padrões estabelecidos, segundo Vieira, é possível, desde quando não descaracterize a obra, não comprometa a sua identidade, e sim, atenda à perspectiva do momento. Dessa forma, ele poderá contribuir mais significativamente com a literatura de cordel, estará realizando o trabalho proposto no “Cordel Remoçado”, dando vigor à obra.

Em outros dois folhetos, “Escravos que se Alforriaram com a Arte” e “A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular”, Vieira, simultaneamente, utiliza estrofes de seis, sete e dez versos. Recorre no folheto “Escravos que se Alforriaram com a Arte” a fragmentos também em prosa, esclarecendo o leitor sobre algumas passagens que vai introduzindo no decorrer da história como citações, retiradas de “cânones” da literatura de cordel. No folheto “A Peleja da Ciência com a Sabedoria Popular”, apesar de também recorrer a fragmentos de textos já publicados e conhecidos, não introduz parágrafos em prosa esclarecendo o leitor.

Nos folhetos de estrofes com sete versos, Vieira, normalmente, faz uso das rimas tradicionais, rimando entre si o quarto e o sétimo versos, e o quinto e o sexto versos. Mas também é possível encontrar exemplos de mudança nesse esquema rítmico, ou seja, o pé-quebrado, como no verso abaixo do poeta.

E pra deixar bem clara
A verdade desse dado
Abaixo vou definir
Até mesmo pro letrado
Quem são todos esses deuses
Que Romano em versos, teve
Numa forma pé-quebrado.

Pé-quebrado, segundo Cascudo (2000, p. 510), corresponde à quebra da rima e nessa estrofe a quinta e sextas estrofes não rimam entre si, caracterizando um exemplo de pé-quebrado.

1.5. A Editoração e a Comercialização

A designação literatura de cordel se originou na Península Ibérica em decorrência de se expor os livretos em barbantes ou cordéis para a sua comercialização nas feiras ou praças públicas. No Brasil, essa designação já pode ser encontrada no final do século XIX (SANTOS, 2006, p. 60), mas não se populariza, não está presente na história dos folhetos. Na verdade, a sua utilização começa a partir da segunda metade do século XX, e o seu assentamento é gradativo, encontrando oposição de alguns poetas acostumados a denominá-la de livreto, romance, ABC, folheto de feira etc.

Não é difícil explicar a oposição de muitos poetas à designação literatura de cordel, eles consideravam, segundo Santos *apud* Almeida (2006, p. 61), “esse termo importado e apostado sobre uma realidade popular brasileira por eruditos”. Os poetas brasileiros não costumavam expor seus folhetos em cordões, era mais comum a utilização de arames.

Acredito podermos justificar a utilização do arame como local de exposição para os folhetos por ser esse instrumento muito utilizado no ambiente doméstico, ora para se colocar roupas lavadas para secar, ora para colocar carne no “fumeiro” dos fogões à lenha das casas das famílias e outros usos próprios do cotidiano doméstico, costume até hoje percebido na zona rural e mesmo em cidades menores quando o espaço das cercas serve de varal para as donas de casa. Outro fator ilustrativo é a presença do pregador de roupas para fixar os folhetos nos arames, evitando assim que eles sejam carregados pelo vento.

No entanto, no imaginário do homem contemporâneo a designação literatura de cordel parece estar presente no transcorrer de toda a história dessa literatura, como se o termo cordel estivesse intrinsecamente ligado a esse gênero poético. Quando a produção oral passa a ser inserida na escrita, as designações utilizadas, desde o início do século XX, como “‘folheto’, ‘livrinho de feira’, ‘livro de histórias matutas’, ‘romance’, ‘folhinhas’, ‘livrinhos’, ‘livrozinho ou livrinho veio’, ‘livro de história antiga’, ‘livro de poesias matutas’, ‘histórias de João Grilo’, ‘história de João Martins de Athayde’ ou simplesmente ‘livro’” (GALVÃO, 2001, p. 45), parecem descontextualizadas, perderam o poder significativo que detinham.

O fato de a literatura popular ser constantemente associada a uma produção de “pouco valor”, uma literatura “inferior” e que, durante muito tempo, os locais mais freqüentes para comercializá-la tenham sido as feiras, praças públicas onde os poetas armam suas bancadas para recitá-los ou cantá-los em lojas especializadas para atender a turistas que os adquirem como *suvenir*, leva a se pensar que outras estratégias de comercialização não tenham sido usadas.

Em pesquisa recentemente realizada, Galvão (2001, p. 45) salienta que:

Na maioria dos cordéis, há indicação dos locais de venda nas capas, contra-capas e quartas-capas. No período de 1900 a 1920, dos 25 folhetos analisados, a maior parcela (9) indica que eles podiam ser comprados na casa ou depósito de folhetos do próprio autor. Em outros casos, o endereço do autor é mantido como local de venda, ao lado de agentes revendedores. Em seis folhetos não há indicação do local de venda e, em outros cordéis, livrarias são indicadas como locais de comercialização. Como se pode observar, nesse momento, as redes de distribuição não estavam completamente montadas: os folhetos eram vendidos, grosso modo, pelo próprio autor ou em circuito já estabelecido de venda de impressos, não específico para esse gênero. Embora, em alguns casos, sua circulação extrapolasse o âmbito restrito das cidades onde eram impressos, os folhetos, em sua maioria, eram vendidos em locais circunstanciados, alguns estreitamente identificados com o universo da cultura *letrada*, como as livrarias; pareciam não ser, ainda, impressos de “larga circulação”.

O cordel, produzido no final do século XIX e início do século XX no Brasil, foi inserido na rede de produção e comercialização moderna existente no país. Nas pesquisas realizadas sobre o início da impressão da literatura de cordel, Leandro Gomes de Barros aparece como o primeiro cordelista a fazer uso desse recurso no final do século XIX, passando a sobreviver dos folhetos que produzia e vendia.

A partir dessa época, as tipografias se multiplicaram pelo Nordeste, favorecendo outros poetas cordelistas a terem seus trabalhos divulgados. Muitas vezes, os poetas eram também os editores dos livretos, transformando as tipografias e depósitos em locais de venda e, segundo Galvão (2001, p. 33), é nessa época que se consolida o formato que o cordel apresenta hoje.

Com a ampliação da produção de folhetos, ora pela facilidade da impressão, ora pelo aumento do número de poetas, o ambiente de comercialização também vai mudando, e ele passa a ser inserido em outros ambientes, capazes de agregar diferentes camadas sociais, garantindo para o poeta um público bastante heterogêneo.

O cordel adentra as feiras das cidades, os mercados municipais, as praças públicas, portas de estabelecimentos comerciais, qualquer local onde haja uma aglomeração de pessoas. São esses espaços densamente povoados que os poetas escolhiam para fazer a leitura de seus versos, seduzindo o ouvinte com as histórias bem rimadas, muitas vezes, com um tom irônico ou com o lirismo de um romancista. Nesses locais, os poetas negociavam seus folhetos expostos em caixotes, em bancadas ou mesmo em esteiras²³. E eles serviram de palco para muitos cordelistas apresentarem sua performance, requisito indispensável para o processo de comercialização dos livretos.

Alguns poetas costumavam ir de “porta em porta” cantar ou recitar os seus versos. Visitavam muitas fazendas da redondeza, organizando rodas de cantorias com o intuito de apresentar as histórias que haviam composto. Costumavam também se dirigir para as cidades onde estivessem ocorrendo romarias, festas de padroeiros ou qualquer outro tipo de festividade. Não perdiam oportunidade de fazer a divulgação dos seus folhetos, garantindo assim a venda dos mesmos.

Se durante o período do apogeu do cordel, os poetas optaram pelos locais públicos como centros de comercialização da literatura de cordel, o mesmo não podemos afirmar quando passamos a analisar o período posterior à década de 1960. Nesse período, o cordel perde espaço no cenário nordestino e novas formas de comunicação passam a ter a preferência da população. A comercialização dos livretos vai ficando cada vez mais ligada ao espaço das feiras, praças públicas e mercados. Agora, não por agregar um número expressivo e uma camada significativa da população, mas por falta de opção dos poetas.

O acentuado desprestígio dos livretos no Nordeste, principalmente no Sertão, vai contribuir para o empobrecimento dos seus poetas e, em consequência, muitas tipografias entram em crise, tornando cada vez mais difícil a produção dos folhetos. Ao adentrar novos espaços, a literatura de cordel passa a ser produzida por novos editores e vai adotando procedimentos próprios do mundo moderno, como a questão do registro oficial da obra.

A partir dos anos de 1970, alguns poetas decidiram registrar oficialmente suas obras, prática hoje generalizada. Em São Paulo, onde foram instaladas as Edições Luzeiros, que representaram uma parte importante da literatura de cordel na segunda metade do

²³ Foto 2 e 3, referentes ao comércio de folhetos em praça pública, podem ser vista em anexo, na Galeria de Fotos.

século XX, todos os folhetos publicados foram registrados. (SANTOS, 2006, p. 73)

Entretanto, sua comercialização continua restrita aos ambientes das feiras, mercados e praças públicas. Por outro lado, é nesse período que ocorre uma retomada dos estudos sobre a produção dos artistas do “povo”, realizada não só por pesquisadores nacionais como por outros tantos que foram seduzidos pelo universo imagético da cultura popular brasileira.

Na Bahia, a professora e pesquisadora Edilene Matos, então funcionária da Fundação Cultural do Estado da Bahia, no ano de 1980 idealiza um espaço onde os poetas possam comercializar seus folhetos. É inaugurada a Banca dos Trovadores²⁴ em 22 de agosto de 1980, o dia do folclore. Esta banca está instalada na Praça Cayru, em frente ao Mercado Modelo, local de trânsito de turista. Como se pode perceber, o público leitor e consumidor dos versos da literatura de cordel já não é o mesmo.

O local foi cuidadosamente pensado assim como o dia da sua inauguração. O espaço em frente ao Mercado Modelo, nas adjacências do Elevador Lacerda já era tradicionalmente freqüentado pelos poetas cordelistas. Além disso, era o espaço preferido por Cuíca de Santo Amaro para cantar e comercializar as suas histórias. Nesse espaço, a voz dos cantadores já faz a parte da paisagem e não contrastaria com outros produtos ali comercializados. A literatura de cordel estaria inserida em um ambiente propício a sua comercialização. O dia do folclore representou uma data significativa para ocorrer o evento.

Antônio Vieira, desde o início, buscou espaços “alternativos”²⁵ para comercializar a sua produção, não fazendo parte do grupo de poetas cordelistas que utilizam a Banca dos Trovadores. Guarda com esses poetas a amizade dos cantadores, mas cria objetivos próprios para a comercialização do seu trabalho. Afirma ser interessante o espaço construído para os poetas cordelistas, mas acredita que os “folhetos” dele não são “produtos eminentemente de feira, um produto para vender no meio da feira, por mais que goste”²⁶.

Costuma realizar, juntamente com a família, quase todo o processo de confecção de seus folhetos: digita e imprime com a ajuda do computador; recorta e

²⁴ As fotos 4 e 5 retratam a Banca dos Trovadores e podem ser vista em anexo, na Galeria de Fotos.

²⁵ As fotos 6, 7, 8 e 9, referentes a alguns estabelecimentos comerciais escolhidos pelo poeta Antônio Vieira para comercializar seus cordéis, podem ser verificadas em anexo, na Galeria de Fotos.

²⁶ Entrevista concedida em 08 de agosto de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

dobra as páginas; e, por fim, grampeia. Para a confecção da capa e contra capa, recorre aos serviços de uma empresa especializada, garantindo uma melhor impressão da ilustração que aparecerá na capa, podendo ser uma xilogravura, um retrato, uma “estampa” alusiva ao tema, sem necessariamente ser uma ilustração confeccionada para esse fim.

Garante que mesmo assim, seus folhetos têm um custo maior, pois utiliza material de melhor qualidade, tornando-os mais caros do que os expostos na Banca dos Trovadores. Dessa forma, ele não consegue o preço correspondente ao custo. Ele faz uma produção independente, diferente, e as “pessoas” não pagam o que realmente ela vale. Apenas em dois exemplares, a contra capa apresenta propaganda de estabelecimentos comerciais. Quanto a isso, ele nos diz que: “Hoje está cada vez mais difícil conseguir patrocínio para publicação dos folhetos. Não tá vendo meu novo projeto, até agora ninguém quis patrocinar, por isso, não aparece propaganda nos livretos”.

Mesmo afirmando que seus folhetos têm uma produção mais apurada se comparado ao trabalho de outros poetas, ele preferia poder concretizar seu sonho: dar prosseguimento ao projeto de “O Cordel Remoçado”. Os dois volumes de “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, produzidos com a ajuda da Secretaria da Cultura e Turismo, foram impressos em *off-set* na Empresa Gráfica da Bahia. Têm a capa ilustrada por xilogravura de Gabriel Arcanjo representando cenas do Brasil rural do sertão nordestino, uma temática muito “cara” para o poeta²⁷. As contra capas não trazem nenhum tipo de informação, ficando os informes bibliográficos inseridos em folhas a parte. O volume I agrega dezoito histórias e o volume II quinze, perfazendo um total de trinta e três histórias, entre mais de cem produzidas.

O formato utilizado por Vieira para apresentar seus folhetos, e mesmo os dois volumes de “O Cordel Remoçado”, segue as dimensões tradicionais: folhetos com 11 cm de largura por 15 cm de comprimento, correspondendo a uma página de papel, modelo A 4, dividida em quatro. Quanto ao número de páginas, a maior parte de seus folhetos apresenta 08, 12 ou 16 páginas, tendo também histórias versadas em 06, 14, 20, 24, 28, 38 e 64 páginas. Segundo Alconforado (2005, p. 2), “são chamados de folhetos as publicações de 08 ou 16 páginas; e ‘romance’, as de 24,

²⁷ Verificar foto 10, anexa na Galeria de Fotos.

32, 48 e 64”, e o número de páginas de um folheto corresponde a um número múltiplo de oito.

Ao ser questionado sobre o formato de seus cordéis, Vieira fala que ele não se prende a questões como número de páginas para não comprometer a história, apesar de conhecer o assunto. Prossegue dizendo que o desenvolvimento do conteúdo de cada história tem o seu próprio ritmo, muitas vezes, sendo prejudicado ao se observar com tanta rigidez as regras.

Para dar prosseguimento ao projeto, Vieira planejou organizar seus folhetos em sete volumes agrupados por temáticas, cada uma agregando em torno de treze histórias. O primeiro volume já foi lançado e não segue a forma de editoração da publicação anterior, realizada com o apoio da Secretaria de Cultura e Turismo. Nele os folhetos são impressos individualmente e organizados numa embalagem confeccionada com papel mais resistente, tipo papelão, reciclado, e apresenta na frente uma xilogravura alusiva ao tema, a coletânea Afro-Brasil.

A apresentação dessa coletânea nos lembra uma “embalagem de presente” e nela se encontra escrito “Dê Cordel de presente!”. É um projeto arrojado do poeta que, por um lado, pode ser considerado um jogo de *marketing*, um recurso para fazer o diferencial do seu trabalho, para seduzir o leitor que também é o comprador, como também, a vontade de “remoçar” o cordel, de revigorar essa arte poética.

Segundo Vieira, o objetivo primeiro a ser perseguido é fazer da sua produção literária um veículo voltado para a informação e formação do cidadão. Como ele mesmo diz:

[...] Veja bem, aí é que está a questão. Eu te falei que eu comecei a observar o cordel, no cordel algo. A carência de alguns informes, de algumas informações. O veículo ele poderia ser muito melhor utilizado. [...]

Eu não acho meu cordel intelectual, que na realidade eu não sou nenhum intelectual. O que eu acho na verdade é que as pessoas são preguiçosas. Entendeu? Porque quando eu não sei uma coisa [...] eu vou procurar aproveitar para ampliar os meus horizontes. [...]

Assim, não é propriamente vontade, mas [...] esse esforço é que deve ser mostrado. [...] Você não deve obrigar as pessoas, você deve mostrar às pessoas que elas devem se esforçar para aprender, porque ninguém ensina a ninguém. As pessoas aprendem. [...]

Eu busco não admitir certas coisas porque vão de encontro ao objetivo que eu criei. O que eu quero realmente é que as pessoas ao invés de dizerem esse camarada escreve muito difícil, ou ele trata de assuntos assim que não são do cotidiano nosso, “promodi”,

a dicção etc.; eu gostaria que as pessoas ao invés disso pegassem um cordel “daqueles”.²⁸

E para perseguir esse objetivo ele busca um público diferente daquele que se faz presente nas cercanias do Mercado Modelo. Não desvaloriza o interesse demonstrado pelos turistas a essa produção poética e, quando procurado para fazer apresentações, não se nega. Reconhece a importância de aproveitar tais oportunidades que são indispensáveis para divulgar seu trabalho, mas acredita que a poesia do homem do “povo” deve servir primeiro para despertar o próprio povo, principalmente, quando a acomodação toma conta da sociedade e se faz necessário lutar contra a inércia. Defende ser a literatura, especialmente, a de produção popular, um veículo capaz de realizar tal tarefa.

O cordel serviu de alfabetizador no Nordeste. [...] Eu considero o que faço uma espécie de porta, então uma porta de entrada para o aprofundamento de determinados assuntos, baseado na minha visão de mundo. Agora, se um indivíduo, por exemplo, estereotipou o cordel como uma literatura, como diz o próprio Caldas Aulete, de baixo valor, é outro departamento.²⁹

Para garantir que seus objetivos sejam alcançados, tornou-se indispensável para o poeta introduzir os seus versos em espaços ocupados pela literatura de cordel apenas no início de sua produção. Vieira defende sempre a valorização da poesia de cordel e considera que seus textos, como de muitos outros poetas cordelistas, apresentam o mesmo trabalho artístico observado na literatura institucionalizada. Daí merecer o mesmo tratamento dispensado às outras produções.

Não são as lojas de *suvenir* que Vieira opta para divulgar e vender seus folhetos. Ele ocupa “prateleiras” de estabelecimento comerciais diversos: livraria especializada na venda de livros usados, livraria especializada em literatura, centro de cultura como a Casa do Autor Baiano. Ele realiza um trabalho de ruptura com os padrões estabelecidos no decorrer da história, padrões esses que institucionalizaram o espaço das feiras, mercados ou praças públicas como lugares por excelência para a comercialização dessa produção poética.

Antônio Vieira defende a introdução dos folhetos no sistema moderno de comercialização, sem a necessidade de afastá-los dos espaços tradicionalmente utilizados pelos poetas cordelistas. Mesmo sabendo que sua opção de lidar com a

²⁸ Entrevista concedida em 08 de agosto de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

²⁹ Entrevista concedida em 07 de julho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

literatura de cordel tem provocado rejeição de muitos poetas: “É aquela história, [...] na minha opinião as coisas tem que ter o seu valor, tem muita gente incomodada eu sei disso.” Segundo ele, não poderia ser diferente sob pena de continuar aceitando que a literatura de cordel é uma produção poética feita para seduzir turistas, curiosos e alguns “poucos” estudiosos.

Nas palavras de Vieira emergem discursos transgressores da norma estabelecida, ao defender que os espaços “alternativos” para a comercialização do cordel vão conferir à produção dos poetas cordelistas maior credibilidade. Servirá para inserir esse gênero poético no mundo letrado, garantindo um foro de “verdade” aos versos dos poetas. Institucionalizará o cordel como arte “maior”, garantindo respeito e aceitação de um público que não o “via”.

2. A PALAVRA DITA E A PALAVRA NÃO DITA

2.1. O Texto e Seus Sentidos

Ao retomarmos o pensamento de Barthes quanto ao redimensionamento da noção de texto, como já havíamos anteriormente feito, leva-nos a pensar nos “tecidos de citações” que compõem o texto e nas “dimensões múltiplas” que o texto oferece ao leitor, para que este possa fazer contato com a realidade ali representada, com o universo simbólico responsável pela construção textual.

Os “tecidos de citações”, responsáveis por compor um texto, são “as vozes que dialogam e polemizam, ‘olham’ de posições sociais diferentes e o discurso se constrói no cruzamento dos pontos de vista.” (BARROS e FIORIA, 2003, p. 5) A condição de dialogar, de entrecruzar vozes para compor o tecido textual, apesar de “tornar-se complexa e profunda e atingir ao mesmo tempo a perfeição artística apenas nas condições do gênero romanesco” (BAKHTIN, 1993, p. 87), ela “pode ter lugar (na verdade, sem dar o tom) em todos os gêneros poéticos” (idem, *Ibidem*). Ela não dá o tom no texto poético por ser este um discurso monológico, no que tange à presença do sujeito do discurso. O poeta, mesmo envolvido no plurilinguismo, condição de todo sujeito social, ele não faz uso do plurilinguismo no seu texto, “não o emprega dialogicamente”. (TEZZA, 2006, p. 204)

No caso da literatura de cordel, o monologismo está presente em muitos textos, nos quais o leitor só se defronta com um “eu” e o discurso se volta para o leitor. No interior do texto, ele (o eu) não é contestado, não encontra resposta. “Isto é, o poeta submete todas as outras linguagens à sua própria língua, às exigências de seu próprio estilo.” (Idem, *Ibidem*) Quem fala é o poeta, o outro figura nos textos, empresta suas idéias para o poeta.

Mas têm folhetos, como nos casos das pelejas, em que vozes se entrecruzam, sejam entendidas como um tecido costurado nos diferentes embates sociais, sejam no processo dialógico desenvolvido no transcorrer da história. A fala tem um destinatário do qual se espera uma resposta e ela acontece. Nesse caso, o

poeta não mais tem o poder de submeter as diferentes vozes à sua voz, ele deixa-as serem pronunciadas e diversos “sotaques” podem ser ouvidos.

As pelejas são contendas entre dois cantadores, podendo ser real gerando em seguida um folheto, ou idealizada por um poeta. Nos dois casos, o monologismo dá lugar ao plurilingüismo, não mais é a voz do poeta que se faz ouvir, o que ressoa são as vozes dos debatedores.

Daí não se poder falar em sentido para o texto, mas em sentidos. Os sentidos do texto se constituem nos sotaques que transpassam a voz do poeta e no enunciado, “concebido como unidade de comunicação, como unidade de significação, necessariamente contextualizado.” (BRAIT, MELO, 2005, p. 63) O enunciado, na perspectiva bakhtiniana, não corresponde a uma frase ou uma seqüência de frases responsáveis por formar o texto. Ele surge no contexto, no momento da realização da fala, da escrita ou da leitura.

Para se buscar os sentidos que um texto pode oferecer ao leitor é importante que se entenda que “a palavra, o escrito e a escrita implicam sempre um sujeito separado, e o leitor, o ouvinte, deve seguir esse sujeito dividido, diferente conforme fala, transcreve ou enuncia.” (BARTHES, 2004, p. 7) O sujeito que nesse estudo estamos buscando é o poeta Antônio Vieira; o escrito, “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”; e a escrita, o processo de construção textual, individual, particular, responsável por dar identidade à obra do autor.

É a escrita que “tem simplificado e homogeneizado consideravelmente os gêneros poéticos cantados, [que] [...] unifica o aspecto formal, reservando toda a criatividade à narrativa, à história contada.” (SANTOS, 2006, p. 62) A escrita empregada por Vieira para compor seus folhetos caracteriza-se pela predominância das estrofes de sete versos, com rimas tradicionais, rimando entre si o quarto e o sétimo versos, e o quinto e o sexto versos (ver Paradigma poético: versificação, metrificação e rima).

É do escrito que se extrai a palavra dita e a palavra não dita, o “conteúdo manifesto e o conteúdo latente [...]. O primeiro é aquele que nos vem em versos transparentes; o segundo é o que passa pelas entrelinhas.” (KONDER, 2005, p. 18) Ele passa pelo contexto, pelas situações comunicativas em que o texto foi e/ou está inserido.

A discussão que ora propomos fazer, parte da análise desse universo significativo, do entendimento da palavra, da matéria do discurso. Segundo Cereja

(2005, p. 204), a “palavra é discurso. Mas palavra também é história, é ideologia, é luta social, já que ela é a síntese das práticas discursivas historicamente construídas.”

Analisaremos, dentre os mais de 100 folhetos de Vieira, àqueles que compõem “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, num total de trinta e três folhetos. Não estamos propondo adentrarmos de forma minuciosa em todas as histórias, evitando assim que a análise se prolongue e torne-se repetitiva e cansativa. Eles estão organizados em cinco temáticas, que são: Coletânea Moral; Histórias do Povo de Santo Amaro; Coletânea Histórica; Coletânea Ecológica; Histórias do Cotidiano.

A escolha desses folhetos se deu por dois motivos: em primeiro lugar, por terem sido eles escolhidos pelo autor para compor “O Cordel Remoçado”; em segundo lugar, por os demais folhetos ainda não terem sido classificados por temática, como pretende Vieira, para dar prosseguimento à nova fase do projeto.

Caso tivéssemos optado por outra metodologia de escolha, não poderíamos realizar a nossa análise seguindo a classificação proposta por Vieira para os seus folhetos. Mesmo sabendo que essa classificação tem sido repensada, para a nova fase do projeto — como se pode verificar no primeiro volume já lançado, dentre sete que compõem “O Cordel Remoçado”, a coletânea Afro-Brasil contendo folhetos presentes em “O Cordel Remoçado” e outros que ainda não haviam sido publicados — foi nela que nos baseamos para realizar a nossa análise.

Fizemos essa opção por compreendermos que a classificação da literatura de cordel, quanto à temática, não apresenta um consenso, apesar de Santos (2006, p. 132-133) dizer que:

Todas as classificações propostas para a literatura de cordel brasileira se referem mais ou menos explicitamente a dois “modelos” de classificação desse tipo de literatura: a de Julio Caro Baroja, a partir da literatura de cordel espanhola, e a de Robert Mandrou, baseada na *Bibliothèque Bleue de Troyes*. [...] as divergências e até as aparentes oposições nas classificações existentes, decorrem geralmente da diversidade dos seus objetivos (análise da produção, modo de difusão, conservação) e do grau de integração da dimensão formal (gêneros, modelos narrativos, etc.)

É importante também salientarmos que em 2005, o poeta Antônio Vieira lançou um “Catálogo das Obras do Poeta Cordelista Baiano Antônio Vieira”. Nesse Catálogo, ele organiza os folhetos segundo uma outra perspectiva de classificação,

dividindo-os em: “Livros”, “Coletânea Histórias que o Povo Conta”; “Coletânea Personalidades”; “Coletânea Moral”; “Coletânea Rural”; “Outros Títulos”.

A classificação adotada no Catálogo parece não visar apenas atender a comercialização dos seus folhetos, tem sido a primeira tentativa do poeta em reorganizar sua produção por temas, para dar prosseguimento ao projeto do “Cordel Remoçado”. Essa questão não foi discutida com o poeta, mas as conversas sobre a reformulação de “O Cordel Remoçado” nos permitem chegar a essa conclusão. Muito embora, essa classificação não seja utilizada como parâmetro para as discussões a serem desenvolvidas, serve de referência para compreendermos a preocupação constante do poeta em repensar o seu trabalho, principalmente, no tocante à forma de apresentá-lo.

As análises que serão realizadas, baseadas nas cinco temáticas adotadas por Vieira, partirão de um estudo comparado com as obras do poeta Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva. Como já havíamos salientado, a nossa intenção não é analisar a obra desses dois poetas e sim, buscar exemplos de construções imagéticas que possam contribuir para se delinear os caminhos percorridos por Antônio Vieira para recontar histórias consagradas e identificar os recursos lingüísticos utilizados pelo poeta para compor as histórias novas.

2.2. Coletânea Moral

A Coletânea Moral é composta por cinco folhetos: Simão Pedro a Pedra Angular do Cristianismo (2003); Santo Antonio de Pádua a Pérola Maior da Ordem Franciscana (2003); João Batista o Precursor de Jesus Cristo (2003); Paulo de Tarso o Porta-Voz de Jesus Cristo (2003); O Testemunho de Fé de Tobit e Tobias (2003); Allan Kardec o Codificador do Espiritismo (2002). Todos os cinco de cunho religioso conforme reza a tradição cordelista.

Vieira classificou, com o título de “Coletânea Moral”, as histórias de temática religiosa nas quais há sempre o desejo de passar um ensinamento de base cristã: as discussões entre o bem e o mal, entre o pecado e o castigo, a vida de santos, etc. Essas histórias, na perspectiva de diferentes estudiosos brasileiros da

literatura de cordel, são classificadas de formas variadas, sem necessariamente dar destaque à questão moral.

Para Orígenes Lessa, que separa os folhetos entre temas permanentes e tipos passageiros, os folhetos de temática religiosa são agrupados como tipos passageiros: histórias bíblicas, profecias, milagres, festas religiosas, santos do sertão, Padre Cícero. Na classificação de Ariano Suassuna, eles aparecem como “Ciclo Religioso”. Cavalcante Proença, além de apresentar o grupo “Religião”, entre os classificados no grupo “Ética” aparecem os moralizantes, e no grupo “Ciclos” aparece Padre Cícero. Para Diegues Júnior, eles fazem parte do segundo grupo “Fatos acontecidos e circunstanciais”, e do item dois — Fanatismo e misticismo — do sub-grupo “Elementos humanos”. Segundo Raymond Cantel, entre os “Heróicos” têm aqueles que tratam dos santos e têm os religiosos falando sobre a Santíssima Trindade, a Virgem Maria, santos, soldados de Deus (Padre Cícero, Frei Damião, etc.).³⁰

O estudo desenvolvido por Curran (1987) sobre o trabalho de Rodolfo Cavalcante apresenta cinco grupos de folhetos. O primeiro grupo, classificado como “Moral”, nele se enquadram os folhetos de “Exemplo”; “Os fenômenos, os casos”, “Folhetos sobre a corrupção e a devassidão”; “Conselhos morais de índole específica”. Em várias histórias desse grupo, Rodolfo utiliza “a tradição cristã católica e a doutrina moral da ‘Bíblia’, especialmente nas suas passagens apocalípticas, do ensino entre o Bem e o Mal, o Pecado e o Castigo, [elas] formam a base lógica desse poema”. (Idem, p. 153-154) O segundo grupo, “A Religião” é composto pelos “Poemas católicos tradicionais”; “Poemas sobre o ‘Fim das Eras’”; “Poemas sobre os católicos e os protestantes: discussão”; “Poemas sobre o espiritismo”.

As histórias que compõem a “Coletânea Moral” apresentada por Antônio Vieira, correspondem ao segundo grupo da classificação de Curran, “A Religião”. Mas, como afirma o próprio Curran (1987, p. 177), “não se pode separar os folhetos propriamente religiosos dos de temática moral [...], porque as raízes ideológicas dos dois se encontram na mesma tradição católica tal como foi assimilada no Nordeste.”³¹

³⁰ Todos esses dados foram coletados em Santos (2006, p. 133-134-135-136).

³¹ Mesmo adotando a classificação do poeta Antônio Vieira, na qual os folhetos são classificados como “Coletânea Moral”, utilizaremos a terminologia “folhetos religiosos” para fazer referência a esse grupo de histórias, pois como Curran, consideramos que eles têm a mesma raiz ideológica.

Entre os folhetos publicados pelo poeta Antônio Vieira de temática religiosa que não constam da coleção “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” encontramos dois publicados anteriormente ao projeto do “Cordel Remoçado”: “Irmandade da Boa Morte: Fé e Africanidade” (2002) e “Aprenda a Escrever na Areia” (2002).

Ao ser questionado sobre a não inclusão desses folhetos em “O Cordel Remoçado”, ele nos disse que não queria incluir cordéis feitos sob encomenda no projeto — referência ao folheto sobre a Irmandade da Boa Morte — e quanto ao outro, não fez comentários. Acreditamos que não quisesse incluir nesse grupo uma história que não tivesse caráter de martírio cristã.³² Encontramos também um folheto escrito em 2004, depois da publicação de “O Cordel Remoçado”, “Igrejas da Bahia um Estado de Espírito”. Nesse folheto, Vieira relata fatos da história das 365 igrejas existentes em Salvador, uma referência à riqueza patrimonial da Igreja Católica que é desconhecida de grande parte da população soteropolitana.

Segundo Diegues Junior (1986, p. 86), o tema religioso é o mais antigo nos folhetos populares, classificados como folhetos tradicionais, assumiram a função de difusor do Evangelho durante a Idade Média na Europa, numa época em que as dificuldades técnicas para publicação de livros eram muito grandes. No Sertão nordestino, os primeiros folhetos religiosos³³ também assumiram a função de veículos de comunicação, levando ao povo as histórias da vida dos santos e os seus milagres; a vida de Jesus, o seu sofrimento e a sua peregrinação; a vida de Nossa Senhora, mãe de Jesus, etc.

Além desses assuntos, como se pode observar nas classificações apresentadas anteriormente, os poetas cordelistas utilizaram seus versos para divulgarem o messianismo, um movimento que marcou a história do Nordeste, a história de um povo explorado, sofrido pelas mazelas da seca e pela falta de uma política pública voltada para atender às suas necessidades.

Os movimentos messiânicos se caracterizam pela crença de que Deus enviará um emissário responsável por estabelecer uma nova ordem, marcada pela

³² Esses dois folhetos, provavelmente, serão incluídos na Coletânea Moral no novo projeto de “O Cordel Remoçado” que Vieira vem desenvolvendo.

³³ Segundo Diegues Júnior (1972, p. 87): “No Catálogo da Casa Rui Barbosa é abundante o número de folhetos de tema religiosos; são 197 títulos, o que equivale a quase 20% do total (ou exatamente 19,7%). [...] de modo que o tema religioso aparece com ênfase nos folhetos, muitos deles de reprodução continuada; outros, embora não seguidamente repetidos, mas interpretando o sentimento religioso da população.”

justiça e pela punição dos pecadores. Assim, as histórias referentes a Padre Cícero, a Frei Damião, a Antonio Conselheiro foram muito utilizadas como tema da literatura de cordel, mas hoje esses temas já não são recorrentes.

A temática religiosa de perspectiva messiânica não foi abordada por Vieira nem por Antônio Alves da Silva. O cordelista Antônio Alves tem vários cordéis “religiosos”, sempre retratando a história de Jesus Cristo, mas sem se afastar dos princípios evangélicos, religião que professa há mais de 40 anos. Antônio Vieira desenvolve as suas histórias de princípios cristãos não apenas baseadas na perspectiva católica, mas deixando marcas da perspectiva da doutrina espírita.

No caso de Rodolfo Cavalcante temos um exemplo de cordelista que escreveu versos sobre os principais representantes de movimentos messiânicos nordestinos, além de ter escrito folhetos religiosos retratando a vida de Jesus, de Maria, de santos, milagres, etc. Geralmente, os folhetos escritos sobre os movimentos messiânicos no Nordeste, dirigidos para o público que ia às romarias, tinham como função primeira exaltar as qualidades dos representantes religiosos.

Entre os vários que Rodolfo Cavalcanti escreveu, selecionamos três: em 1973, escreveu um folheto sobre Padre Cícero, com o título “Padre Cícero o Santo de Juazeiro”; e em 1976, retratou a vida e os feitos de Frei Damião, o discípulo de Padre Cícero; “Frei Damião o Missionário do Nordeste”; e em 1977, Antonio Conselheiro foi o personagem de um folheto: “Antonio Conselheiro, o Santo Guerreiro de Canudos”.

Nesse último, Rodolfo assume uma postura paradoxal ao adotar no título a expressão “O Santo Guerreiro de Canudos”, para logo depois criticar o beato, como se pode notar em passagens como: “Um exótico pregador”, “A sua estranha doutrina”, “Guerreava contra Padres/ Prefeitos e Coletores”, “Era caso de polícia/ O modo do Conselheiro”, “Do Pregador insolente”, “Outro não apareça não”.

Rodolfo faz parte de um universo cultural marcado pelos paradoxos. “De fato, trata-se de pensar nossa cultura, levando em consideração seus dilemas éticos, seus valores paradoxais e sua ambivalência simbólica.” (ROCHA, p.2003, p. 14). Se por um lado, Rodolfo apresenta Conselheiro como um modelo de luta contra o poder instituído, ao qual ele defende, por outro, ele também apresenta um Conselheiro responsável por explorar os menos favorecidos. Nesse caso, ele é

retratado como aquele que vai de encontro aos princípios do “homem cordial”³⁴, do defensor da família. Rodolfo demonstra simpatia pelo Conselheiro que luta, que tem ideal: “O Santo Guerreiro de Canudos”; mas repudia o Conselheiro transgressor.

Era Antonio Conselheiro
Um exótico pregador
As imagens presente
Que arrebanhava gente
Quase em todo interior
A sua estranha Doutrina
Se chamava “ORDEM DIVINA”
Sendo ele o Salvador.

....

Quem seguisse o Pregador
À casa não mais voltava,
Deixava mulher e filhos,
De uma vez se separava...
Era Conselheiro o Amigo
E o mais era Inimigo
Certo de que se salvava

Era caso de Polícia
O modo do Conselheiro,
Pois já virava anarquia
Contra o País brasileiro,
Foi o governo ciente
Do Pregador insolente
Contra um povo tão ordeiro.

Esses versos de Rodolfo contribuem para reforçar a idéia de Nordeste em dicotomia com a de Sudeste. O Nordeste do atraso, da seca, da credice, da falta de perspectiva. Albuquerque Júnior (2001, p. 112-113) diz que:

O cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos na produção artística e cultural nordestina. [...] É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a idéia de Nordeste, residindo talvez nessa produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço.

A “singularidade” da visão apresentada de um Nordeste da “miséria”, da fome, da ignorância, em diferentes construções discursivas no decorrer do século XX, tem sido desconstruída atualmente. Hoje, a “miséria”, a fome, a ignorância, ao mesmo tempo em que contribuem para perpetuar a idéia de Nordeste do atraso,

³⁴ Utilizamos a expressão “homem cordial” segundo os ensinamentos de Holanda (1998, p. 204-205): “há de ser tomada, neste caso, em seu sentido exato e estritamente etimológico. “ Para o autor, a cordialidade agrega sentimentos de amizades e inimizades, desde que procedam da “esfera do íntimo, do familiar, do privado”. O homem cordial é aquele que tem na idéia de família o entendimento das relações sociais, não importando o nível em que ela se estabeleça.

deixam de ser retratadas como algo “inerente” à região e ao povo dessa região, passam a ser vista como um problema que degrada terra e homem. Dessa forma, justifica-se a não inclusão de histórias como a de Antonio Conselheiro nos cordéis religiosos de Vieira.

Dos cinco folhetos que compõem a Coletânea Moral, os três primeiros tratam da vida de santos muito presentes no imaginário da população do Recôncavo baiano: São Pedro, Santo Antonio, São João. Os três têm suas festas comemoradas no mês de junho: o dia 13 é dedicado a Santo Antonio, o dia 24 a São João e o dia 29 a São Pedro, uma herança do colonizador português.

Das três festas, a dedicada a Santo Antonio guarda as tradições religiosas de forma mais acentuada, com as trezenas sendo rezadas em casas e nas Igrejas. As outras duas, hoje representam mais o lado profano, sem se evidenciar as comemorações religiosas. O licor, a fogueira, “o arrasta pé”, as comidas a base de milho e amendoim, os fogos descrevem melhor esses eventos. Esses detalhes estão presentes nas histórias narradas por Antônio Vieira.

No folheto “Simão Pedro a Pedra Angular do Cristianismo”, Antônio Vieira se prende a história da vida de Simão, como ele se tornou São Pedro e algumas passagens referentes ao trabalho de evangelização e milagres do Santo, sem deixar de salientar a devoção deste homem a Jesus Cristo.

Após a ressurreição
 Jesus pergunta a Pedro:
 -Simão Pedro, tu me amas?
 Ele responde sem medo:
 Tu bem sabes que Te amo!
 - Então fica apascentando,
 Minhas ovelhas e cordeiros!

...
 - Israelitas, ouvi!
 Minhas sinceras palavras
 Jesus fez muitos prodígios
 Para mostrar que esperava
 Com o apoio de Deus
 Se ele não os convenceu
 Foi porque não o aceitavam

A parte profana dessa festa não é pontuada no transcorrer da história. Apenas no prefácio, Vieira procura explicar como se iniciaram as comemorações a São Pedro e qual a ligação que existe no ato de ascender fogueira, fazer uso de licor e das comidas típicas nos festejos a São Pedro. No folheto “Santo Antonio de Pádua a Pérola Maior da Ordem Franciscana”, além de relatar a vida do Santo, Vieira relata

passagens sobre o trabalho de evangelização e milagres praticados por Santo Antonio. No final da história, destaca as comemorações, de cunho popular, que são próprias dessa festa.

O santo é comemorado
Na cidade e no sertão
Com as trezenas, cantadas
Rezadas com emoção
E no final do louvor
Tem casa que dá licor
Pra esquentar coração.

Santo Antonio, nesses dias
Se abarrota de pedidos
Pra descobrir objetos
Surrupitados, perdidos
Devoto exagera, até
O homem pede mulher
E mulher pede marido

A devoção lá de casa
Nasceu com o meu avô
Trouxe a imagem do campo
Onde ele a achou
Numa goteira, à toa
Inda encontrou a coroa
O menino, ali, deixou

Vem daí meu próprio nome
Isso segundo minha mãe
Ela e toda a família
Inclusive as irmãs
Rendem graças ao santo
Ainda doam os pães.

Acreditamos que a ligação mais íntima demonstrada pelo poeta a Santo Antonio, pode ser explicada por ter sido esta uma tradição de família: rezar as trezenas todo ano. Vieira conclui o folheto apresentando os cantos, benditos, louvações que são freqüentes nesse momento de oração. No Recôncavo baiano, a devoção a Santo Antonio é mais percebida do que a devoção a São Pedro, ficando as comemorações a São Pedro mais restrita, isoladas a algumas comunidades ou famílias.

O folheto dedicado a São João, “João Batista o Precursor de Jesus Cristo”, diferentemente dos demais, não só relata a vida do Santo, o trabalho de evangelização e milagres, como também enfatiza a festa profana muito presente no Recôncavo baiano. Das trinta e duas estrofes que compõem a história, dezessete

tratam da vida do santo e quinze fazem referência às comemorações populares. O folheto inicia e termina falando dos festejos ao Santo.

Nos três folhetos analisados, evidencia-se também o caráter didático que Vieira procura imprimir nas histórias, uma característica que ele sempre faz questão de sinalizar como presente em todos os seus folhetos e que também pode ser observada nos folhetos de Antônio Alves da Silva e nos de Rodolfo Cavalcante.

E eu que sou a favor
Daquele que tem comando
De quem vai beber na fonte
A água que está tomando
Digo que é João Batista
O santo que está na lista
De quem está comemorando

Mas comemorando o que?
Por que ascender fogueira?
Por que o milho, a canjica,
Arrasta-pé, noite inteira?
Todo esse comportamento
Tem um grande fundamento
Até mesmo as brincadeiras

Dos outros dois folhetos que compõem essa coletânea, “O Testemunho de Fé de Tobit e Tobias” é uma história bíblica retratando um exemplo de fé cristã. No prefácio, Vieira diz que:

O Livro de Tobias é apenas um dos muitos contidos na Bíblia, que dão testemunho de uma vida exemplar, de fé em Deus, de amor ao próximo e de como se processa o intercâmbio entre os planos material e espiritual, é um daqueles cujo conteúdo, uma vez assimilado, é capaz de transformar o mundo. (VIEIRA, 2003, p. 108)

O folheto, “Allan Kardec o Codificador do Espiritismo”, fecha a coletânea. Nele, Vieira rompe com a perspectiva temática até então abordada, referenciada em textos bíblicos. No entanto, utiliza dos ensinamentos bíblicos para justificar a importância do espiritismo e chama atenção dos leitores para a necessidade de se ter a Bíblia como suporte para se entender a doutrina, demonstrando assim a sua formação católica.

Para entender essa história
Precisa ter atenção
Estudar também a Bíblia
Fazer a comparação
Depois então o leitor
Vai saber o que se chamou
A Terceira Revelação

Vieira relata ser um simpatizante da doutrina espírita, mas não é um praticante. Nos quatro outros textos da coletânea, podem ser encontradas evidências da identificação do poeta com a doutrina. No folheto "Simão Pedro a Pedra Angular do Espiritismo", ao falar sobre o dia de Pentecostes diz:

No dia de Pentecostes
Aos apóstolos reunidos
Eis que uma língua de fogo
Chega fazendo ruído
E atinge todos eles
Que além, da língua deles
Falam a de outros indivíduos

Aquele era o batismo
Do espírito de verdade
Que Jesus havia dito:
- Irão receber, mais tarde
Todos se manifestaram
Por um fenômeno raro
De nome mediunidade

O fenômeno da mediunidade também é abordado em "Santo Antonio de Pádua a Pérola Maior da Ordem Franciscana":

O Papa o encarregou
Em argumento bem forte
De esclarecer prosélitos
Ali, em busca da sorte
Antônio falou, no ato
Trouxe à baila, de fato
O dia de Pentecostes

Diversas nações presentes
Gregos, latinos, franceses
Alemães, ingleses, eslavos
Cardeais, muitos burgueses
Eles se surpreenderam
Todos os compreenderam
Ouviram na língua deles

No prefácio do folheto "Paulo de Tarso o Porta-voz de Jesus Cristo", Vieira mais uma vez fala sobre os princípios da doutrina espírita, num tom eloqüente e pragmático:

O Cristianismo, como a chave que abre a porta que dá acesso a Deus, tem uma programação, que vem sendo cumprida ao longo de suas existências, desde muito antes da Era Cristã, através de espíritos vários, ora encarnados ora desencarnados, cujos feitos, na sua grande maioria, foram reduzidos ao denominador comum de homens limitados e tendenciosos. (VIEIRA, vol. I, 2003, p. 90)

Se para Vieira e Antônio Alves da Silva essas histórias tinham como objetivo primeiro “popularizar conhecimentos e fazer com que o povo se informe” (Idem, *Ibidem*), para Rodolfo, os folhetos religiosos moralizantes foram, além de veículos de expressão da fé, uma estratégia de *marketing*. Curran (1987, p. 177-178), apresenta o folheto “Quem Era Que Não Chorava Quando Jesus Padecia” e faz comentários como “tem como elemento principal a emoção, a dor do momento”:

Lendo na Bíblia Sagrada
 A Vida do Salvador
 Senti no peito uma dor
 Que a pena ficou parada.
 Naquela época passada
 Jesus, filho de Maria
 Sofreu toda tirania
 Que na sua alma soluçava
 - Quem era que não chorava
 Quando Jesus padecia?

A primeira pessoa é um recurso lingüístico utilizado por Rodolfo para falar dos seus sentimentos, mas, em muitos casos, os sentimentos que afloram do texto servem para sensibilizar os romeiros, o público leitor focado pelo poeta. A expressão de dor, de sofrimento, de fé e, também, de esperança fazem parte da identidade do povo nordestino que busca nas romarias, no culto aos santos um caminho “para a salvação”. Essas expressões se transformam em um mecanismo para vender os folhetos, um mecanismo manipulado por um poeta que conhecia a “alma” dos fiéis, daqueles que encontravam na fé a esperança de dia melhores.

Vieira narra às histórias em terceira pessoa. O sentimento que ele diz ressaltar e propõe-se a descrever é o do Santo, do personagem abordado. Mas, ele também espera sensibilizar o leitor para vender seus folhetos e, para isso, além de informar, de apresentar a história das personagens bíblicas, emite opiniões.

Jesus foi mesmo o maior
 Governador do planeta
 Cumpriu a lei de Moisés
 Mas alterou sua letra
 Não foi desobediente
 Um líder independente
 Não se perdeu com facetas

E muitos missionários
 Guardando a proporção
 Estiveram aqui na terra
 Pra cumprir missão
 Contudo, o objetivo
 Era mostrar ao indivíduo

O caminho da redenção

O porquê de existir
Do homem, da humanidade
A razão dos sofrimentos
Do crime, da iniquidade
A mazela do egoísmo
O motivo do castigo
A paz, a felicidade

O homem veio à terra
Pra crescer, pra evoluir
Pra cultivar as virtudes
Fazer seu irmão sorrir
Burlar seus sentimentos
Adquirir conhecimentos
Depois, morrer e partir.

No fragmento do folheto “Santo Antonio de Pádua a Pérola Maior da Ordem Franciscana”, como em muitas outras passagens dos folhetos da “Coletânea Moral”, o sofrimento de Jesus não é foco da discussão. Vieira repetidamente diz que quer informar, tornar público fatos importantes da história da humanidade que têm sido minimizados e que poderiam servir de esteio para se refletir sobre “muitos problemas da sociedade.”³⁵

A raiz de todos os problemas humanos encontra-se exatamente na ignorância do homem, sobretudo à respeito das leis divinas. A Bíblia, mesmo sendo reconhecida pela maioria como a representação gráfica das Leis de Deus, por motivos eminentemente humanos, não foi ensinada na íntegra, pela maior parte daqueles que vieram ao mundo com esta missão. (VIEIRA, vol. I, 2003, p. 108)

Antônio Alves da Silva também utiliza a terceira pessoa e nos seus folhetos é comum a presença de versículos bíblicos como nota de rodapé, talvez como forma de legitimar as histórias apresentadas. Ele, mais do que Vieira, se distancia da perspectiva adotada por Rodolfo para narrar às histórias. A formação religiosa, os princípios da doutrina evangélica marcam as histórias do poeta.

Hoje em dia só se fala
Nessa tal da nova era
Para confundir o povo
Numa visão de quimera
E só perturba a igreja
Mas tudo indica que seja
A vinda da besta fera

³⁵ Entrevista concedida em 07 de julho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

Em toda parte do mundo
 Há sempre uma novidade
 Para perverter a ordem
 De toda a sociedade
 Satanás vive às espreitas
 Implantando novas seitas
 No seio da humanidade

Talvez já seja o prenúncio
 Da vinda do anticristo
 Seu nascimento escabroso
 Como já era previsto
 Que num assédio profundo
 Vai espalhar pelo mundo
 O tal evangelho misto

Depois da volta de Cristo
 Não haverá mais perdão
 Se instalará no mundo
 A grande tribulação
 Os homens pedindo a morte
 Correrão de sul a norte
 Mas não a encontrarão

Se para Antônio Alves da Silva, existe apenas uma possibilidade para se falar de Cristo, uma única verdade a ser pregada, Vieira e Rodolfo não adotam essa perspectiva. Suas histórias realizam um diálogo entre os diferentes dogmas e “verdades” defendidos pelas religiões de base cristã. Rodolfo, de forma a atender as peculiaridades do público que visa atingir; Vieira como consequência do dialogismo a que se propõe realizar ao escrever as mais de cem histórias já publicadas.

A semelhança apresentada pelos poetas não se limita a fazer das narrativas religiosas, histórias de cunho moralizante e doutrinário. Eles abordam a temática religiosa a partir da ótica cristã. Mas nos versos de Vieira e Rodolfo já foi salientado, os princípios do cristianismo são apresentados ora pela interpretação católica, ora pela interpretação evangélica, ora pela interpretação espírita, um reflexo da proposta do trabalho desenvolvido, assim como um reflexo da caminhada dos autores, todos os dois professaram a fé cristã nas três correntes doutrinárias.

As aproximações e diferenças observadas entre os folhetos de Vieira e Rodolfo não representam um trabalho de “remoçar” o cordel. São atualizações, discursos que vão se formando em circunstâncias espaciais e temporais diferentes. O que nos folheto podemos perceber que aproxima a história narrada por Rodolfo do trabalho de Vieira é a defesa da fé cristã, de fundamentos religiosos que não são privilégio de um grupo religioso, mas de todos aqueles que têm como meta, fazer o

bem: “Os desvios e as omissões criaram vários princípios doutrinários e tudo isso em detrimento da transparência”(VIEIRA, 2003, p. 90). É querer romper com a idéia de sincretismo como subordinação.

O candomblé nos terreiros
Tudo quanto é sagrado
Os orixás e os santos
Os ebós encomendados
As procissões, as igrejas
Promessas e batizados
Depois de muita peleja
O sincretismo arranjado.
(VIEIRA, vol. I, 2003, p. 157)

Segundo Bernd (In: Bernd e Migozzi, 1995, p. 77):

o sincretismo configura-se pois, como uma das principais figurações do híbrido, constituindo-se em um dos fatores mais marcantes na trajetória da formação cultural da América Latina, correspondendo à fusão de elementos culturais distintos e até mesmo antagônicos, engendrando elementos novos.

Entendendo sincretismo como figuração do híbrido, ou seja, como a participação de dois ou mais elementos para se formar um terceiro, não podemos excluir o trabalho de Antônio Alves da Silva como uma construção híbrida. Ele, assim como Rodolfo Cavalcante e Antônio Vieira, traz em seus versos as marcas de um hibridismo que é próprio da nossa cultura. O que vai diferenciar o trabalho de Antônio Alves da Silva dos outros dois autores é a centralização temática, voltada para refletir sobre aspectos inerentes à religião evangélica. Para Vieira, essa opção “reduz” a representação identitária do povo brasileiro, especialmente, do baiano, um povo caracteristicamente multi-religioso que, com muita naturalidade, adentra um “terreiro”, frequenta missas e cultos evangélicos.

2.3. Histórias do Povo de Santo Amaro

Os folhetos referentes às “Histórias do Povo de Santo Amaro” estão presentes nos dois volumes de “O Cordel Remoçado”. No primeiro volume são doze histórias, geralmente, mais curtas que as da Coletânea Moral, muitas com seis ou oito páginas, apenas uma escrita em dezesseis páginas: “A Valentia Justiceira de

Besouro de Santo Amaro”. No volume dois, aparecem duas histórias, a primeira com dezesseis páginas: “Viagem Astral do Rio Subaé a Outros Rios” e a segunda com oito: “A Medicina Altruísta de Dr. José Silveira”.

Dos catorze folhetos que compõem as “Histórias do Povo de Santo Amaro”, doze tratam da vida de pessoas nascidas no município, algumas são “personalidades ilustres” e outras, “pessoas do povo” que, de alguma forma, marcaram a vida de Santo Amaro da Purificação. Nas outras duas, Vieira narra sobre “A Poesia Esculachada de Cuica de Santo Amaro” e a “Viagem Astral do Rio Subaé a outros Rios”.

Dos doze folhetos que tratam da vida de pessoas que marcaram a história de Santo Amaro, apenas dois têm como tema central a biografia dos personagens apresentados: “O Sacerdócio Humanista de Monsenhor Gaspar Sadoc” e “A Medicina Altruísta de Doutor José Silveira”. Nas outras dez histórias, os feitos dos personagens prevalecem aos dados biográficos, uma estratégia narrativa do poeta Antônio Vieira para exaltar uma galeria de “heróis” populares santo-amarenses.

No folheto “A Valentia Justiceira de Besouro de Santo Amaro”, Vieira inicia a narrativa dizendo:

Disse também que a história
É uma mestra sem igual
Sobretudo quando ela
Retrata o original
Sem tendências para um lado
Sem ajustes e agrados
Quando é imparcial

É comum a quem escreve
A história oficial
Exaltar a quem domina
Ainda que seja mau
E excluir de seu todo
Alguém saído do povo
Mesmo um excepcional

Outro erro clamoroso
Cometido pela história
É denegrir a imagem
Daquele que está por fora
Da panela que domina
Que dá as cartas, assina
Entra nela a toda hora

Esse fato é lamentável
Diria até um estorvo
Mesmo tendo consciência

De não ser um fato novo
 É uma agressão brutal
 Dar caráter oficial
 À revelia do povo

Em dois folhetos escritos por Antônio Vieira, o protagonista da história é Besouro de Santo Amaro, um capoeirista que se transformava em “besouro” quando em qualquer situação de risco. Nessa mesma história, Vieira relata como o capoeirista Besouro conseguia se transformar:

E como o Candomblé
 Não tinha pernada e jinga
 Juntou-se à Capoeira:
 “Me defenda e Mãe, ensina!”
 A reza, pra proteger
 Fazer patuá Male
 Corpo fechado, mandinga

A mandinga que Besouro
 Aprendeu de mestre Alípio
 Que lhe livrou muitas vezes
 De balas e precipícios
 Usados por inimigos
 Todos por terra, caídos
 Sem concluírem o serviço

Contam que Manoel Henrique
 Quando estava a lutar
 Contra muitos inimigos
 Que queriam lhe pegar
 Dava um nega no seu corpo
 Se transformava, num sopro
 No besouro mangangá

Algumas questões podem ser observadas nos fragmentos acima citados:

1. Vieira desenvolve a narrativa seguindo os mesmos critérios observados nos textos de caráter biográfico escritos por Rodolfo Cavalcante e que também foram observados por Antônio Alves da Silva, ou seja, “louvar”³⁶ o protagonista da história (em nenhuma história que compõem a coletânea, Vieira escreve a partir de uma crítica ou uma sátira ao personagem focado);
2. A crítica nos folhetos de Vieira da coletânea “História do Povo de Santo Amaro” sempre se volta para o processo de construção dos discursos

³⁶ O termo ‘louvar’ foi empregado por Rodolfo Cavalcante para classificar os folhetos que tinham como temática a vida de alguma pessoa. Nesses folhetos, como diz Curran (1987, p. 206), Rodolfo tinha mais “o propósito de homenagear ou louvar do que ‘biografar’.”

históricos oficiais, uma prática não percebida nos folhetos de Rodolfo Cavalcante nem nos de Antônio Alves da Silva;

3. Vieira fala da cultura do povo santo-amarense pela perspectiva defendida por Gilberto Freyre, baseada na idéia do antagonismo, da dicotomia entre relato oficial e relato não oficial.

Ao escrever folhetos biográficos para “louvar” uma personalidade, Vieira não utilizou uma estratégia muito comum a Rodolfo Cavalcante: “agradecer favores ou amizades passadas ou, ainda, incentivar futuros favores e solidariedades pela sua causa.” (CURRAN, 1987, p. 206)

Nenhum dos aspectos observados que ora aproximam ora distanciam a produção de Vieira da produção de Rodolfo Cavalcante e de Antônio Alves da Silva são marcas de remoçar a literatura de cordel, são produtos dialógicos construídos a partir das vivências de cada poeta. É no embate do cotidiano, nas diferentes trocas que o homem realiza em contato com o meio social, que seu discurso vai sendo formado, ganha corpo e cria identidade.

Os versos do poeta citados, reforçam o que ele diz no prefácio do folheto “Briga Memorável do Capoeira com o Carroceiro por Causa de uma Prostituta”:

Essa história me foi contada por meu tio Propércio do Nascimento, em uma das muitas andanças que fizemos juntos, pelas ruas de Santo Amaro. Ele era um santo-amarense da gema, apaixonado por sua terra, e parece que me contava as histórias na esperança de que eu, um dia, as eternizasse. E eu assim o fiz, através da Literatura de Cordel. (Idem, p. 170)

Vieira fez de parte significativa de “O Cordel Remoçado” — catorze das trinta e três histórias que compõem a coleção — um “livro de memórias” de Santo Amaro da Purificação. O tom nostálgico é sentido não só no fragmento citado como em diversas passagens dos folhetos.

Em se tratando da pátria
Ou do lugar que se nasce
A história funciona
Como uma espécie de passe:
Para o patriotismo
Amor à terra, civismo
Sem que nada ameace

Um povo sem sua história
É uma planta sem raiz
É um barco à deriva
Que perdeu a diretriz
Acredita em todo mundo

Não sabe nada a fundo
Nem onde está seu nariz

E por saber dessas coisas
Eu conto pra minha gente
Histórias de Minha terra
Para o povo ficar ciente
Já contei a de Besouro
Mangangá, Cordão de Ouro
Conto agora, Assis Valente (Idem, p. 199)

Vieira escreveu, ao apresentar “O Cordel Remoçado”, que seu objetivo é “levar ao povo fatos, histórias, biografias, eventos de sua própria cultura, preteridos, minimizados ou ignorados pelos relatos oficiais, em detrimento de testemunhos, exemplos e memórias.” (Idem, p. 22) Mas, nas palavras do poeta quando das entrevistas realizadas, dos pronunciamentos em público ou de alguns depoimentos escritos, se evidencia que os fatos, as histórias e as biografias trazidos em “O Cordel Remoçado” são verdadeiros exemplos resgatados de testemunhos e memórias, são casos ouvidos no balcão da venda do pai, casos relatados pelo tio Propércio do Nascimento, histórias narradas pela mãe, experiências vivenciadas, etc.

Na coletânea “Histórias do Povo de Santo Amaro”, entre os folhetos que tratam de “fatos, histórias, biografias, eventos de sua própria cultura, preteridos pelo relato oficial”, Vieira aponta três: “O Sacerdócio Humanista de Monsenhor Gaspar Sadoc”, “A Poesia Esculachada de Cuíca de Santo Amaro” e “Viagem Astral do Rio Subaé até Outros Rios”. Entre aqueles que foram minimizados pelo relato oficial, Vieira evidencia dois: “Assis Valente o Santo-Amarense que Queria Ver Tio Sam Tocar Pandeiro” e “A Medicina Altruísta de Doutor José Silveira”. Entre os ignorados pelo relato oficial, Vieira salienta nove: “O Encontro de Besouro com o Valentão Doze Homens”, “A Briga Memorável do Capoeira com o Carroceiro por Causa de uma Prostituta”, “Feliça a Prostituta que Ensinou uma Geração Inteira”, “O Dia em que o Irmão de Diagonal Tentou Levá-lo para Salvador”, “Álvaro César o Ironman Bahiano”, “Manuel Faustino dos Santos Lira o Mártir Santo-Amarense da Conjuração Bahiana”, “A Valentia Justiceira de Besouro de Santo Amaro”, “Popó do Maculelê de Santo Amaro”, “O Murro que Zé Marchante Deu no Bêbado que Lambuzava a Água do Rio”

São, principalmente, os relatos não-oficiais que o poeta Antônio Vieira quer resgatar para delinear a história do povo santo-amarense, contribuindo para a construção da identidade daquela sociedade. Vieira deixa claro que pretende

realizar o desejo expressado pelo tio Propércio, ou seja, “eternizar” as histórias daquele povo, transformando personagens “silenciadas” em sujeitos históricos. Talvez essa seja uma explicação mais plausível para o fato de não ter inserido na coletânea o folheto que escreveu em 2003 sobre D. Canô.

Sobre esse fato ele relata que não inseriu o folheto “Dona Canô, Referencial de Mãe e Sabedoria” na coletânea, por ter sido escrito sob encomenda, não tendo, para ele, o mesmo valor que os demais. E ao ser questionado sobre o motivo de só ter escrito um folheto sobre D. Canô, uma pessoa pública e admirada por tantos, por encomenda, como também, nunca ter escrito um folheto sobre Caetano Veloso ou Maria Betânia, ele diz que essas personalidades estão presentes na mídia, já foram devidamente homenageadas e o povo os conhece.

Uma outra explicação que consideramos possível para se entender a “resistência” do poeta em não querer incluir o folheto sobre D. Canô em “O Cordel Remoçado”, assim como, de não ter procurado escrever uma biografia de personalidades como Caetano e Betânia, é o fato deles não terem participado do cotidiano de Vieira em Santo Amaro da Purificação. Quando os irmãos Veloso se tornaram celebridades, Vieira já não vivia em Santo Amaro, estava na região da “Amazônia Legal” a serviço do Ministério da Agricultura. As histórias sobre a família Veloso não eram narradas no balcão da venda do pai, também não eram contadas pelo tio Propércio nem pela mãe.

A mesma explicação ele utiliza para justificar a não inclusão na coletânea do folheto “Irmandade da Boa Morte, Fé e Africanidade”, escrito em 2002: “esse folheto também foi escrito sob encomenda e a história da Irmandade já rendeu diversos trabalhos, é fato conhecido e discutido por muitos estudiosos, noticiado em diferentes veículos de comunicação”.³⁷ Para Vieira, na coletânea “Histórias do Povo de Santo Amaro”, ao ser revista para dar prosseguimento à nova etapa do projeto de “O Cordel Remoçado”, ele tem planos de incluir esses folhetos.

Ao escrever folhetos biográficos para “louvar” uma personalidade, as estratégias utilizadas por Vieira diferem daquelas empregadas por Rodolfo Cavalcante: “agradecer favores ou amizades passadas ou, ainda, incentivar futuros favores e solidariedades pela sua causa.” (CURRAN, 1987, p. 206) Vieira, um funcionário público que não utilizou a literatura de cordel como meio de garantir a

³⁷ Entrevista concedida em 07 de julho de 2006 no Espaço Inácio da Catingueira.

sua sobrevivência e a da família, “louvou” amizades passadas, como ele cita no folheto “Feliça a Prostituta que Ensinou uma Geração Inteira”.

Aproveitando a carona
Nesse relato bonito
Tenho gosto de dedicar
O poema ao Newton
Nas terras do Maranhão
Informou de antemão
O meu passado no dito

Várias vezes me lembrou
Insistindo na malícia:
“Eu lhe conheço rapaz
Isso digo com perícia
Recordo que você foi
Aluno da Nega Feliça!”

Nas classificações propostas por diferentes autores para a literatura de cordel, seja a classificação popular “com [a] finalidade comercial: permitir aos revendedores fazer facilmente suas encomendas às folheterias” (SANTOS, 2006, p. 130), sejam as classificações do tipo temática, não há menção a uma classificação como a proposta por Vieira, baseada na perspectiva de construção da história de uma sociedade. Dos dois autores tomados como referência para a realização do estudo comparado com o trabalho de Vieira, apenas Rodolfo escreveu um folheto voltado para contar fatos e feitos da comunidade onde nasceu: “ABC de Minha Terra”.³⁸ Sobre a região em que viveu, no caso Salvador, Rodolfo escreveu vários folhetos e Antônio Alves da Silva também tem folhetos escritos sobre Feira de Santana.

Rodolfo Cavalcante escreveu, segundo Curran (1987, p. 199), uns trezentos folhetos sobre biografia, nem sempre por motivo artístico, muitas vezes, motivado pelo lado financeiro, apesar de ter declarado inúmeras vezes que não fazia cordéis sob encomenda. A prática de escrever sob encomenda é recorrente entre os cordelistas e Vieira assimilou essa prática e também dela se utilizou visando o lado financeiro, como foi o caso dos cordéis acima citados. Antônio Alves da Silva também escreveu cordéis biográficos por iniciativa própria e por encomenda, geralmente, como é de costume, falando da vida de algum político, é o caso do folheto “Ronaldo 2005, Prefeito Nota Mil”.

³⁸ Informação coletada em Curran (1987, p. 210)

Na coletânea “Histórias do Povo de Santo Amaro”, Vieira não recorre a temas políticos para realizar a tarefa a que se dispôs: eternizar histórias do povo santo-amarense. Rodolfo e Antônio Alves da Silva escreveram diferentes histórias sobre personalidades políticas em atuação ou que já haviam atuado na política local, estadual e nacional.

As biografias escritas, a de Monsenhor Gaspar Sadoc e a do Doutor José Silveira guardam certa semelhança: os dados biográficos são apresentados respeitando a ordem cronológica dos fatos; há a exaltação de feitos e posturas dos protagonistas da história; o poeta discorre sobre a conduta ética e moral dos dois homens e fala sobre o trabalho que desenvolveram para o bem da sociedade.

No folheto “A Poesia Esculachada de Cuíca de Santo Amaro”, logo no início, Vieira justifica a inclusão desse folheto na coletânea:

Santo Amaro, o sobrenome
Que Cuíca adotou
Contudo, seu nascimento
Se deu mesmo em Salvador
Mas na Purificação
Ele teve a inspiração
Nas mulheres que amou

Apesar do título do folheto fazer menção à poesia de Cuíca, Vieira utiliza grande parte da história para relatar fatos da vida do poeta. Ele presta uma homenagem ao poeta e utiliza, em alguns fragmentos, a linguagem “esculachada” de Cuíca, característica não observada em nenhum outro folheto.

Seus versos eram ferinos
Denunciavam, agrediam
Ai daqueles que erravam
Porquanto se arrependiam
Ele botava na rua
Em linguagem nua e crua
Os podres de quem queria

Era moça incubada
Veado velho, enrustido
Homem que casou com homem
Mulher chifrando marido
Padre que comeu a freira
Político na roubalheira
Com ele estavam perdidos

Rodolfo também escreveu um folheto em homenagem a Cuíca de Santo Amaro, “Cuíca de Santo Amaro o Poeta Popular que Conheci” (s/d). Como ele mesmo diz, cumpria uma promessa que haviam feito ainda em vida:

Na “Baixa dos Sapateiros”
 Entrada do Taboão
 Eu e Cuíca fizemos
 Um pacto na profissão
 Quando um morreu primeiro
 Versaria o derradeiro
 A História do seu irmão

A história narrada por Rodolfo também faz menção a questão do nome Santo Amaro adotado por Cuíca, relacionando-o aos prazeres vividos pelo poeta quando se encontrava na cidade. Porém, Rodolfo não o relaciona com a possibilidade de Cuíca ter tido “amantes” na cidade, como se pode ver no fragmento do folheto de Vieira:

Era baiano da gema
 Pois em Salvador nasceu,
 Se chamava José Gomes,
 Porém o apelido seu
 Ficou sendo muito claro;
 “Cuíca de Santo Amaro”
 Nome que ele mesmo o deu.

Dizem que ele muito moço
 Tinha como distração
 Fazer belas serenatas
 Ao som de um violão
 Quando em Santo Amaro ia,
 Dest’artes se distraía
 Atraindo multidão.

Talvez, para Rodolfo, um “moralista convicto”, a homenagem a ser prestada a um amigo falecido só poderia ser realizada enaltecendo características do homenageado, jamais trazendo à tona qualquer “deslize” que porventura tenha sido cometido.

Antônio Vieira homenageia a poesia e a pessoa de Cuíca não por algum tipo de obrigação, mas por querer construir a “História do Povo de Santo Amaro” a partir dos “excluídos”, daqueles que não foram lembrados pela história oficial.³⁹ A imagem de Cuíca e das amantes com quem o poeta conviveu, compõem as lembranças de Vieira, um também boêmio que sabe quanto foi marcante a presença das prostitutas para a formação sexual de muitos jovens, por isso não poderiam ser excluídas da coletânea.

³⁹ Gostaríamos de salientar que, apesar de Vieira ter inserido o folheto “A Poesia Esculachada de Cuíca de Santo Amaro” entre aquelas que são reconhecidas pelo relato oficial, ela não faz parte da história do município de Santo Amaro da Purificação. As pessoas, geralmente, não sabem qual a ligação que Cuíca teve com o município.

No folheto “Viagem Astral do Rio Subaé a Outros Rios”, Vieira empreende um discurso mais ficcional na narrativa. Nele, o poeta conta a história do rio partindo de uma aula de Geografia, acontecida quando ainda garoto. Nessa aula, a professora o leva a sonhar com a possibilidade de trafegar pelo rio Subaé, fazendo contato não só com as peculiaridades da região, como também com diferentes outras localidades do país, conhecendo os costumes e a realidade por onde passava. Na verdade, os diferentes rios que o Subaé vai fazendo contato no transcorrer da história são conhecidos do poeta.

Mas, o que mais chama a atenção é a relação que Vieira procura estabelecer entre o rio Subaé e personagens santo-amarenses, algumas escolhidas para compor as histórias da coletânea “Histórias do Povo de Santo Amaro” e outras que se apresentam pela primeira vez ao leitor dos folhetos de Vieira.

O Subaé da cortagem
Do bambu e do areal
Da areia que tiravam
No lombo de animal
De cujas margens, baleia
Arrastou, que cena feia
Edinho até o curral!

O Subaé da canoa
Correndo ao lado do bonde
Que vinha lá do trapiche
Onde Besouro responde
Insultos com capoeira
Dava pernada e rasteira
Gritando: aqui tem é homem!

O Subaé de Tatu
Cujo refresco bem doce
A receita ele não dava
Fosse a pessoa quem fosse
Até ponta de charuto
Dizia usar no produto
O segredo com ele foi-se

Subaé do balneário
Onde o marchante bateu
No homem que lambuzava
A água, porque bebeu
E teve que apanhar
E na laiga ia entrar
Na frente de um primo seu

Subaé de tio José
Que nos dias de domingo
Saía de lá de baixo

Vinha bebendo e subindo
 Pro meio dia tomar
 O banho e almoçar
 Na casa de um dos primos

Subaé do Botafogo
 Do campo do Ideal
 Das serestas de seu Antônio
 Antes do baba legal
 Subaé que quando enche
 Aí não tem quem agüente
 Seu volume caudal

O Subaé de Feliza
 Da índia lá do Pastinho
 De Jorge purrão nadando
 De Sariguê e Zezinho
 Subaé de todo mundo
 De Dodô e de Remundo
 Do compadre Luizinho

O elenco das personagens santo-amarense relacionado com o rio Subaé tem sua origem entre a camada da população menos favorecida, daqueles que, de algum modo, utilizavam o rio para sua sobrevivência. Vieira conclui a história ressaltando que a “estupidez” foi/é o fator responsável pela população do município não contar mais com o Subaé como um “provedor” da vida e da história de Santo Amaro da Purificação.

Aí o rio compreendeu
 Que todos tem um destino
 O dele deu muitas voltas
 Passou a vida servindo
 Deu lastros para saveiros
 Benevolente, banheiro
 De mulher, homem, menino.

A estupidez do Cobrac
 Do tirador de areia
 Do esgoto, do alambique
 O vinhoto, coisa alheia
 Contra seu meio ambiente
 Quem quiser, confie em gente
 E no canto da sereia

2.4. Coletânea Histórica

Na literatura de cordel, o cotidiano serviu de tema para as diferentes histórias, fato que promoveu a associação do cordel com o jornalismo. Os folhetos, ao levarem informações para a população, principalmente, do sertão nordestino, estavam “recodificando” eventos já veiculados nos meios de comunicação de massa, como também eventos locais cuja repercussão não tinha atingido outras localidades. Dessa forma, o folheto de cordel funcionou e funciona como um registro histórico, como verdadeiros documentos identitários de uma comunidade.

Os poetas cordelistas nem sempre se preocupavam em narrar os fatos como aconteciam. Em muitos folhetos, o que mais importava era transformar os fatos e relatos em histórias que despertassem o interesse do público leitor de cordel. Para isso, o senso crítico do poeta cordelista entrava em ação selecionando, ampliando, minimizando, satirizando os acontecimentos, fossem de ordem política, social, religiosa, econômica, natural, etc.

Antônio Vieira procurou fazer dos seus folhetos, verdadeiros “arquivos” da história do povo brasileiro, selecionando fatos e eventos do cotidiano, mas evitando os “acontecidos”. Ele faz questão de ressaltar que não gosta de escrever sobre acontecimentos que se tornaram público, como “escândalos” envolvendo pessoas públicas ou mesmo desconhecidas, sobre questão política ou religiosa, fatos tão recorrentes na literatura de cordel, para evitar cometer injustiças ou fazer comentários “levianos”.

A leitura do cotidiano realizada pelo poeta Antônio Vieira reflete as diferentes “vozes” ouvidas nesses mais de 50 anos de vida, privilegiando vozes de um passado mais remoto, o tempo da “saudade”. Em “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, ele enfatiza o cotidiano do povo santo-amarense, como pode ser visto nas “Histórias do Povo de Santo Amaro” que é a coletânea mais ampla desse trabalho, mas também deixa ecoar “vozes” oriundas de outras experiências vivenciadas pelo poeta. São algumas dessas outras “vozes” que são ouvidas na “Coletânea Histórica”.

Essa coletânea é composta de dez folhetos com temas bem variados, tratando de histórias sobre a cidade e a vida urbana, usos e costumes, lutas,

discussões filosóficas e biografia. Acreditamos que ela venha a se desdobrar na próxima etapa proposta pelo poeta para reformular “O Cordel Remoçado”, pois, dos folhetos publicados e não inclusos nos dois volumes, encontramos uma variedade de novos cordéis. Essas histórias não serão aqui comentadas, como procedemos na análise da “Coletânea Moral” e das “Histórias do Povo de Santo Amaro”.

Ele nos diz que absorve do cotidiano os “acontecidos” responsáveis por criar uma identidade para a sociedade. Não são fatos necessariamente noticiados, são “fragmentos” de um cotidiano coletivo, até então desprezados pelos relatos oficiais. Fragmentos esses que detêm uma “cor”, principalmente a cor da população pobre, negra, mulata do Recôncavo baiano. Fragmentos que detêm um “sotaque”, o sotaque da oralidade, dos casos e prosas ouvidos na infância em Santo Amaro da Purificação e pelo convívio com diferentes comunidades na “Amazônia Legal”. Fragmentos que detêm uma musicalidade, a musicalidade de Salvador.

Histórias como “Usar Chapéu, uma Arte Milenar”, “O Progresso Vem de Trem. E Porque o Trem Parou?”, apresentam esses fragmentos. O chapéu estava na cabeça de toda população, brancos e negros, pobres e ricos, ora para se protegerem do sol, ora para se manterem corretamente trajados para a vida social. O trem era o transporte que interligava as diferentes cidades do Recôncavo baiano. Hoje, o chapéu não faz mais parte da indumentária do homem. Entre os jovens o uso de boné popularizou-se, mas excluiu toda a simbologia que outrora representou:

O homem tira o chapéu
Em respeito às senhoras
Quando não, simula os gestos
Era comum em outrora
O chapéu denota status
Usar chapéu é um ato
Não muito comum, agora.

O trem deixou de circular como transporte de passageiros no Recôncavo e junto com ele a população não mais ouve o apito, através do qual se podia identificar quem estaria comandando a locomotiva.

Outro detalhe do trem
Principalmente a vapor
Eram os tipos de apito
Inerentes ao condutor
Cada um dos maquinistas
Era um verdadeiro artista
Um misto de tocador

Tinha deles que tirava
 Um som bem apurado
 Melodias trabalhadas
 Assemelhando um dobrado
 O povo identificava
 Quando o apito zoava
 - Lá vem o Zé do Conrado!...

Mas não é só o sentimento saudosista que Vieira expressa nesse folheto. A história também apresenta uma narrativa crítica, um protesto contra o fim de um meio de transporte, “prático e barato”, que foi responsável pelo desenvolvimento de muitas regiões, especialmente do Recôncavo.

O Recôncavo Baiano
 Essa área que contorna
 A Bahia de Todos os Santos
 A ferrovia comprova
 Nos tempos do trem de ferro
 O Recôncavo deu um berro
 A Bahia inteira aprova

O folheto “ABC das Cidades Baianas Banhadas pelo Rio São Francisco” apresenta um tom mais lúdico e o saudosismo das brincadeiras de infância fica expresso nas palavras do poeta no prefácio.

A poesia mnemônica sempre foi um ótimo instrumento para a memorização de um texto, de uma história, de assunto e até de um cálculo matemático. No meu tempo de criança, sobretudo nas brincadeiras noturnas, nos terreiros ou nos passeios das casas, meninos e meninas brincando de roda, cantavam versos cujas estruturas ficavam para sempre gravadas na memória. (VIEIRA, vol. II, 2003, p. 218)

Em outros folhetos, Vieira narra fatos da história já noticiados e registrados. O cordel “A Praça, Templo da Liberdade e do Poder do Povo” é a biografia do poeta abolicionista Castro Alves, tomando como base a luta empreendida pelo poeta condoreiro em favor da liberdade de todos os homens. Essa temática será mais enfatizada no folheto “Palmares, a Tróia da Raça Negra”, quando o poeta inicia a história dizendo:

“Quem tem boca vai à Roma”
 E também diz o que quer
 Diz até o que não deve
 Menino, homem, mulher
 Novos, velhos, potentados
 Analfabetos, letrados
 Líder, cacique, pajé

Diz ainda o que não sabe
 Fazendo-se acreditar
 Por parte de quem ouve
 E não cuida em analisar
 O grau de veracidade
 O princípio de verdade
 Da mensagem a circular

Nessas estrofes, o uso das expressões “diz até o que não deve” e “diz o que não sabe” representam a crítica do poeta à perspectiva adotada pelo relato oficial para narrar fatos da História do Brasil. Seu objetivo é contar a história do negro cativo a partir da desconstrução da idéia de submissão.

Um sociólogo disse
 Julgando saber de tudo
 Que o negro testemunhou
 O cativo, mas mudo
 Mas não disse esse doutor
 Que o negro demonstrou
 Ser muito forte e seguro

Mesmo na adversidade
 No castigo, no maltrato
 O negro foi se impondo
 Buscando o seu espaço
 Mostrando capacidade
 Sobrepondo-se à maldade
 Com o seu talento inato

E essa realidade
 Atira de vez ao chão
 A idéia de quem pensa
 Que o negro foi poltrão
 Ficou somente assistindo
 O chicote lhe brandindo
 Sem esboçar reação.

O ponto de vista adotado por Antônio Vieira para narrar às histórias reflete as discussões atuais sobre questões inerentes à raça negra: a resistência do negro diante da escravidão; os quilombos como formação social organizada; a contribuição do negro para a formação cultural do Brasil; os líderes negros e brancos na luta contra a escravidão, opondo-se à idéia de abolição como “dádiva”.

Mas apesar dos castigos
 O negro se arriscava
 Se tornava fugitivo
 No mato se embrenhava
 Aqueles que conseguiam
 Um belo dia veriam
 Palmares que se formava

....

Abolição foi conquista
 Fruto de muita energia
 E não um mero presente
 Que a princesa daria
 Foi campanha acirrada
 É claro, que ajudada
 Por uma elite sadia

....

O negro teve estratégia
 Pra se mostrar fiel
 Às tradições milenares
 Que o português cruel
 Queria jogar por terra
 Por meio de uma guerra
 Um lamentável papel!...

E por força de manobras
 Livrou da destruição
 Um cabedal importante
 Para a história da nação
 Que hoje em dia figura
 Como a nata da cultura
 Alvo de muita atenção

....

O quilombo era formado
 Por dezenas de aldeias
 Eram os chamados mocambos
 De taipa, barro e arreira
 Com a invasão holandesa
 Fugiu negro, que beleza!...
 As casas ficaram cheias

....

O negro não se curvou
 Não teve os braços cruzados
 Resistiu à escravidão
 Com seus recursos minguados
 Cedia quando convinha
 Mas quando certeza tinha
 Brigava feito danado

Negro como André Rebouças
 Engenheiro, professor
 Patrocínio, Luis Gama,
 Cruz e Souza versejou
 Muitos brancos altruístas
 O Nabuco está na lista
 Dos que findaram o horror

No folheto “Akará-jé, o Mesmo que Comer Fogo”, a narrativa do poeta volta mais uma vez para a contribuição da raça negra na cultura baiana, dessa vez para mostrar como surgiu o acarajé.

Nossa intenção aqui
 É falar do acarajé
 Comida afro-baiana
 Que quanto mais se come quer
 Pra fazer isso, contudo
 Me baseio num estudo
 Dizendo como ele é

....
 Akará significa
 Bolinho de feijão, frito
 No azeite de dendê
 Assim é que está escrito
 Je é o verbo comer
 Acarajé quer dizer:
 Comer fogo é o mito

Mas, não é só a história do negro que Vieira procura desconstruir. Em outros folhetos, ele aponta outras contribuições culturais que participaram da formação da cultura baiana, mas que nem sempre são percebidas e reconhecidas. No folheto “Mouraria, Tradição Moura Cigana”, Vieira relata as contribuições mouras para a cultura baiana e cita como exemplo o próprio cordel, a arte de contar histórias. Em “Monteiro Lobato, o Empreendedor que Resolveu Contar Histórias”, Vieira constrói a biografia de Monteiro Lobato utilizando toda a trajetória do escritor pelo mundo da literatura e do jornalismo, mas dá ênfase ao homem-empresário. Ele quer retratar o homem que veio para a Bahia explorar o petróleo e que não teve medo de expor-se ao denunciar as irregularidades cometidas pelo poder público.

E outra vez no Brasil
 Com idéia e sem dinheiro
 Escrevia pra Getúlio
 Sobre o tom do estrangeiro
 A uma empresa se associa
 Mas o esforço esbarraria
 Nos interesses terceiros

Disputando as jazidas
 Ele bota pra quebrar
 Se liga a Oscar Cordeiro
 Pro petróleo explorar
 Vem pra cá na Bahia
 Em Lobato ficaria
 Pra melhor atuar

Nos outros dois folhetos: “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”, “Garimpeiros e a História do Garimpo de Serra Pelada”, o Recôncavo baiano e as contribuições culturais que participaram da formação da cultura baiana deixaram de ser o cerne das discussões. Neles, o poeta Antônio Vieira utiliza os versos mais uma

vez para denunciar. Em “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”, ele denuncia a falta de reconhecimento de parte da intelectualidade brasileira para com as produções da cultura popular. Já em “Garimpeiros e a História do Garimpo de Serra Pelada”, a denúncia se assenta na exploração e no roubo sofridos e praticados pelos garimpeiros. Denuncia também as duras condições para se sobreviver em um garimpo, onde a “lei do mais forte” prevalece e cria-se um mundo à parte.

Nos folhetos de Rodolfo e de Antônio Alves da Silva, o cotidiano retratado é o presente, é o cotidiano vivenciado pelos poetas. Em seus versos, as discussões sobre questões culturais, sobre denúncias não dão o tom da narrativa. Estas também não eram questões relevantes no momento em que Rodolfo Cavalcante escreveu seus cordéis, em sua obra, são mais recorrentes as histórias sobre os feitos dos poderes públicos, de pessoas que prestavam serviços à comunidade, abrangendo um universo representativo mais amplo, diferentemente da postura adotada por Antônio Vieira que ambientaliza as suas narrativas na região do Recôncavo baiano.

A crítica e a sátira, nas narrativas de Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva dividem espaço com o registro, com a informação, com a vontade de divertir. Traços que também podem ser percebidos nos poemas de Vieira, mas que não minimizam a questão da denúncia, da saudade de um tempo de infância do poeta.

2.5. Coletânea Ecológica

Para compor a “Coletânea Ecológica”, Vieira selecionou dois folhetos: “O Menino Que Depois de Tanto Sujar Virou Besuntão” e “O Desabafo Sentido da Onça do Rio Caru”. Nos dois trabalhos, a questão moral se evidencia, são exemplos de histórias que têm como finalidade doutrinária, despertar o leitor para problemas atuais: a questão da poluição e a questão da destruição da fauna e da flora.

A forma de abordar os problemas, adotada pelo poeta, se diferencia nos dois folhetos. Na história “O Menino Que Depois de Tanto Sujar Virou Besuntão”,

classificada como uma fábula por Vieira, inicialmente, ele apresenta o personagem Neco:

Neco era um menino
Atento e brincalhão
Que respeitava os mais velhos
Cuidava de seus irmãos
Contudo, tinha um defeito
Parecia não ter jeito
Sempre sujava o chão

Neco era um menino atento e brincalhão, cuidadoso com os irmãos, mas “porco” por natureza. No prefácio, o poeta faz questão de dizer que “não existe o besuntão verdadeiro, real, incorrigível” (VIEIRA, vol. II, 2003, p. 256), a educação pode ser um meio de mudar certos comportamentos das pessoas.

Um dia, na sua escola
Foi feita uma palestra
Por um professor de fora
Que chegou fazendo festa
Falou com toda clareza:
- Através da natureza,
A vida se manifesta!

....

O professor terminou
Sua importante palestra
Exaltando a natureza
Num clima de muita festa
Pedindo a todos, ali
Para não sujar, não poluir
Não devastar as florestas

Mas apesar dessas dicas
O Neco, para variar
Permaneceu como era
Continuou a sujar
Foi aí que a natureza
Dona de toda beleza
Resolveu lhe castigar

O protagonista da história, o menino besuntão, é concebido em sonho, ou seja, Neco, em sonho, sofre uma metamorfose e não se reconhece ao se olhar no espelho. Toma um susto e, ao acordar do sonho, promete nunca mais degradar o meio ambiente.

Após um jantar, um dia
Quando conseguiu dormir
Teve um sonho muito doido
Que fez ele refletir
Sonhou com a natureza

Reagiu com uma dureza
Capaz de lhe destruir

De repente, à sua volta
Tudo estava falando
As árvores se mexendo
Lata de lixo cantando
Até poste de cimento
O asfalto e um jumento
Falou com ele berrando

....

No auge do pesadelo
O Neco se deparou
Com lata de lixo, falando
Um poste até lhe gritou:
- Vai ter como maldição
Se tornar um besuntão
É o castigo que lhe dou!

E o Neco, de repente
Viu transformar o seu corpo
Grandes orelhas de burro
Enorme focinho de porco
Aí deu uma explosão
Era a transformação
Ele virou burro-porco

Tem que deixar de sujar
Disse uma ariranha
Não deixe outros sujarem
Inicie uma campanha
Só com esforço total
Voltará a ser normal
Mentalidade tacanha!

Foi quando uma palmeira
Se aproximou cuidadosa
Com muita pena de Neco
Uma espécie bondosa
Deu a sua opinião:
- Livrar-se da maldição
É uma tarefa honrosa!

Aí Neco acordou
Levantou todo assustado
Foi direto ao espelho
Para ver se tinha mudado
E a partir desse dia
Nunca mais teve a ousadia
De sujar feito um danado

Em algumas estrofes transcritas acima, o autor já sinaliza um outro aspecto recorrente nos folhetos “morais”: o castigo como forma de o homem redimir-

se de algum pecado e, para concluir essa história, Vieira reforça a idéia do castigo como forma de redenção.

A lição ele aprendeu
 Não foi fácil assimilar
 Teve que sofrer castigo
 O medo lhe fez mudar
 Na vida sempre é assim
 Instinto muito ruim
 O remédio é castigar

Vive hoje muito bem
 Inclusive é doutor
 Evita qualquer sujeira
 Impoluto se tornou
 Relutou, mas aprendeu
 A natureza ensinou.

Essa é uma imagem muito presente no discurso cristão, também verificada em folhetos de Rodolfo Cavalcante e de Antônio Alves da Silva, como se pode conferir na história “Maria Besta Sabida” deste último.

Quando chegou a Recife,
 Maria Besta Sabida
 Passou na casa de um rico,
 Lhe pediu qualquer comida,
 Disse: - Cheguei de viagem
 E estou ruim da vida.

O homem disse: - Que pena
 Você tão moça pedindo!
 Vá trabalhar ou roubar
 Não fique nos iludindo.
 Ao dizer isso o ricaço
 Lhe deu as costas sorrindo

Esse ricaço era dono
 De um armazém de molhado,
 Porém era um canguinha
 Muito usurário e safado.
 Maria disse consigo:
 “Eu ajeito esse danado!”

....

Para encurtar a estória,
 O empresário matreiro
 Recebeu, por causa disso,
 Um castigo verdadeiro
 E, para não ficar preso,
 Gastou bastante dinheiro.

No folheto, “O Desabafo Sentido da Onça do Rio Caru”, a história é contada em primeira pessoa. A onça é o próprio narrador da história, da saga da sua morte.

No dia da minha morte
Foi aquele reboiço
Caçadores e cachorros
Vieram fazer o serviço
Todos eles convidados
Alguns até contratados
Por serem bons no ofício

A história prossegue com a onça descrevendo passo a passo como um caçador atua para conseguir matar a caça. A linguagem empregada pela “onça” é marcada por uma fala bem típica do homem simples da zona rural.

Mas de todos que vieram
Pro modo de me matar
Somente um me assustava
Esse era o maiorá
Seu nome é Chico Marco
Cabra mateiro, velhaco
Que não deixava escapar

....

Seu forte era o mateiro
O qual sentia no faro
Sabia onde o bicho comia
Isso ele via inda claro
E quando a noite batia
Na árvore ele subia
Daí a pouco o disparo

Era a caça de espera
Onde se arma o mutá
Que uns chamam de trepeiro
Pro caçador descansar
E aguardar que o bicho
Venha para o sacrifício
Comer e no chumbo entrar

No entanto, em muitas passagens da narrativa, ao ser descrita a caçada com a voz do narrador em primeira pessoa, a onça perde-se e o que se evidencia é a voz de um outro narrador, não mais marcada por uma linguagem característica do homem “simples” da zona rural. A voz conserva o tom de confissão, mas agora a confissão não é a da vítima, é a de um observador crítico.

Arma-se rede no alto
Com varas faz plataforma
Para apoiar os pés
E ficar longe de cobra
Até quando o bicho chega

Na arma, lanterna acesa
Focaliza e lá vai pólvora

O bicho cai estrebuchando
Depois para de pular
O caçador que é esperto
Permanece em seu lugar
Porque se ele descer
Onça pode lhe comer
Por muito perto estar

....

Outro tipo de caçada
Era uma tal de barrida
Onde no final da tarde
Logo depois de uma lida
Caçador varre o caminho
Deixa ele bem limpinho
Pra sua nova investida

E quando chega a noite
Ele começa a andar
De um lado para outro
Sempre no mesmo lugar
Seus pés não fazem zoadá
Folhas secas na estrada
Foram tiradas de lá

Pisando silencioso
Ele pode perceber
Quando um bicho se aproxima
Doidinho para comer
O animal se denuncia
Pois amassa a folharia
Sem do perigo saber

....

Não sei pra que tanta usura,
Se não era pra comer!
Talvez em suas cidades
Eles chegassem a vender
Eu acho que a maioria
Dos que ali sempre iam
Só caçava por prazer

Vieira, através dessa história, discute as contradições da vida humana, fazendo uma analogia entre a emboscada armada para matar a Onça e as dificuldades que o ser humano enfrenta no seu cotidiano.

Eu resisti como pude
Deixei cachorro no chão
Botei nego pra correr
Caçador pedir perdão
Mas um tiro no sovaco
Da doze de Chico Marco
Encerrou minha atuação

Agora, depois de morta
 Numa vida verdadeira
 Tenho uma visão mais ampla
 O bom senso me aconselha
 Não guardar ressentimentos
 Invés de padecimentos
 Olvidar quaisquer asneiras

Viver na terra é ciência
 Investigação constante
 É preciso estar atento
 Inteiramente atuante
 Resistir às tentações
 Analisar cada instante

O folheto “A História de um Curió Engaiolado” de Rodolfo Cavalcante apresenta, de forma bem similar à utilizada por Vieira ao narrar “O Desabafo Sentido da Onça do Rio Caru”, o desabafo de um pássaro, o Curió, que vive engaiolado.

Estava um dia escrevendo
 Um romance de amor
 Falando de Castro Alves
 Poeta Libertador,
 Um Curió mavioso
 Se lamentava trinoso
 Contra a sua própria dor.

Então ouvi o lamento
 Do inditoso passarinho
 Que me falou: - seu Poeta
 Quero que escreva um livrinho
 Da minha lamentação
 Sofrendo nessa prisão
 Com saudades do meu ninho.

Rodolfo, mais uma vez, utiliza o discurso religioso para falar do castigo como uma conseqüência inevitável para aqueles que transgridem a lei de Deus. Nessa história, o tom didático e o exemplo “moral” marcam a narrativa, e o cerne da discussão se assenta no tratamento dispensado pelo homem aos animais.

“Fique o meu dono sabendo
 Que o Criador está vendo
 Sua malfadada ação...
 Quem prende, atôa, um inocente
 Quando morrer, certamente,
 Não pode ter Salvação!”

....

Fica esta minha história
 Pra servir de lição
 Que o passarinho tem alma,
 Sentimento e coração,
 Que sendo um ser indefêso

Sofre quando vive preso
Como qualquer um cristão.

Quem um passarinho prende
Só para ouvi-lo cantar
É um sádico qualquer
Que merece se tratar...
Só o homem que é egoísta
Em troca do “milho alpista”
Faz um pobre ser penar.

Os folhetos da “Coletânea Ecológica” de Antônio Vieira ao serem comparados com as histórias de autoria de Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva, aqui analisadas, aproximam-se quanto às estratégias narrativas utilizadas para compor a história: apresentação do protagonista e do problema, o tom didático, um exemplo “moral”, a questão religiosa, o castigo. Guardam, porém, particularidades do trabalho de cada poeta, leituras e formas de entender o mundo.

2.6. Histórias do Cotidiano

Apesar de Antônio Vieira utilizar a terminologia “Histórias do Cotidiano” pluralizada, ao dar título à última parte de “O Cordel Remoçado”, ela só contém um folheto, “A Passageira que Armou o Maior Barraco no Buzu”. Como já citado outras vezes, o poeta afirma não gostar de escrever folhetos sobre “acontecidos”, fatos que viraram notícia seja de natureza política, esportiva, religiosa, cultural, etc. Vieira alega que as pessoas podem cometer injustiças, por isso evita escrever folhetos com essa temática.

Na literatura de cordel, os folhetos que tratam de fatos do cotidiano, conhecidos também como folhetos de época ou ocasião, foram muito utilizados como veículos de informação. No sertão nordestino, os poetas cordelistas levavam para as populações, não só das regiões mais distantes da zona rural, como também para a população que habitava nas cidades, os fatos que se tornaram notícias locais, nacionais, ou mesmo internacionais. Esses poetas escreviam seus folhetos de forma objetiva, reproduzindo os fatos como já haviam sido narrados nos veículos de comunicação, ou dando a esses folhetos um “tom” bem particular, inserindo nas

histórias as suas impressões, opiniões, críticas, etc., ou ainda, enfocando o fato através de uma perspectiva humorística.

Os folhetos sobre fatos do cotidiano tratavam de eventos sobre política, religião, economia, uma catástrofe, a pessoa de alguém “ilustre” ou mesmo uma pessoa “comum” que se tornou, por alguma questão, notícia. Esses folhetos funcionavam como um tipo de “jornalismo popular” nos quais os poetas:

[...] narram os principais acontecimentos da sua cidade, região, país e mundo; interpretam-nos; opinam sobre eles; refletem e ajudam a formar a opinião pública; integram à vida nacional comunidades que ainda não foram devidamente atingidas pelos veículos convencionais de comunicação. (NOBLAT, *apud* CURRAN, 1987, p. 215)

Hoje, os poetas cordelistas ainda escrevem muitos folhetos sobre os acontecimentos do dia-a-dia, sem, contudo, ter como função primeira informar, de levar a notícia para o público leitor, de avisar sobre os acontecidos, sobre o cotidiano, de transformar o folheto em uma espécie de jornal. Os meios de comunicação têm propiciado a circulação mais fácil e rápida dos fatos que estão acontecendo e os folhetos de cordel registram, documentam, instruem e divertem o leitor, geralmente, de forma bem humorada ou então como uma crítica aos acontecimentos.

Se o folheto de atualidade pôde, em algumas épocas, suprir a ausência de jornais no interior do País, hoje desempenha um papel diferente. Apresentando o evento com certo atraso em relação à imprensa, ao rádio e à televisão, ele o situa em um contexto poético, explicá-o ou o distorce mas, assim mesmo, ajuda a seu leitor a dominá-lo e libertar-se de seu medo. (SANTOS, 2006, p. 74)

Rodolfo Coelho Cavalcante e Antônio Alves da Silva são exemplos de cordelistas que escreveram muitos folhetos sobre os fatos do cotidiano, assim como Antônio Vieira o fez no folheto “A Passageira que Armou o Maior Barraco no Buzu”. Dentre os folhetos escritos por Rodolfo Cavalcante sobre o cotidiano, podemos citar “A Crise da Carne Verde e a Matança de Jegue”, “O poder do Dinheiro e a Carestia na Vida: Crise pra Burro”, entre outros; e de Antônio Alves da Silva, podemos citar “A Feira Livre da Princesa do Sertão”. Esses poetas retrataram o cotidiano com muito humor, oferecendo ao leitor a oportunidade de perceber os transtornos do cotidiano urbano através da sátira e do riso.

Mas Rodolfo e Antônio Alves da Silva também fizeram cordéis de época ou ocasião com relatos objetivos, muitas vezes, para atender uma solicitação de

algum cliente, como os folhetos de Antônio Alves da Silva “A Vitória de João Durval” e “O Governo Antonio Carlos Magalhães na Literatura de Cordel”; e os de Rodolfo Cavalcante “ABC da Carestia”, “ABC da Minha Terra”, “A Bahia na Voz do Trovador”, etc.

No folheto “A Passageira que Armou o Maior Barraco no Buzu”, Vieira utilizou como temática as confusões freqüentes dos transportes coletivos, sejam os coletivos urbanos, intermunicipais ou interestaduais. No prefácio do folheto, ele conta que foram muitos os casos de confusões presenciadas por ele em transportes coletivos e que esse folheto é “uma coletânea de casos verídicos que nós atribuímos a uma só protagonista, em virtude de essa ter cometido o maior absurdo e a maior alteração que já presenciei dentro de um coletivo”. (VIEIRA, vol. II, p. 290).

A história se inicia em uma viagem de Brasília a Salvador quando uma passageira, que não havia comprado passagem, resolve se sentar na poltrona de um outro passageiro iniciando assim a confusão. Nessa primeira parte, o poeta relata como as pessoas podem se envolver em confusões sem ter culpa:

Muitas vezes a pessoa
Se abala de seu lar
E vai tranqüilo pra rua
Passear ou trabalhar
Sem saber o fuzuê
Em que ela vai se meter
Ou mesmo testemunhar

Vieira utiliza expressões regionais como recurso para enfatizar o caráter “inusitado” da situação. Uma questão já banalizada no cotidiano urbano, muitas vezes, sem nem chamar atenção do público, ganha de repente fórum de “teatro”, de espetáculo:

Mas aqui nessa história
Eu vou falar do angu
De caroço, como diz
Maria, mãe de Lulu
Que uma moça aprontou
De Brasília a Salvador
No interior do buzu

A história vai sendo desenvolvida em verdadeiros “bate-boca” da passageira com outros usuários dos transportes utilizados até chegar ao seu destino.

- O senhor se incomoda
 Se eu me sentar na cadeira
 E viajar a noite toda
 Fumando mais de uma carteira
 De cigarro, e bebendo
 Muita fumaça fazendo
 E dizendo mil asneiras?

....

E ele contra atacou:
 - isso para mim é besteira
 Pode beber à vontade
 Fumar, fazer fumaceira
 Quando eu viajo, senhora
 Durmo que esqueço da hora
 Ronco e peido a noite inteira!

- Aí não vai ter problema
 Disse meu amigo a ela
 O que a senhora fizer
 Vai ficar elas por elas
 É a senhora fumando
 E eu roncando e bufando
 Em maviosa capela!

....

Saltou na rodoviária
 E pegou um coletivo
 Um carro cheio lotado
 Bunda roçando naquilo
 De repente, em voz alta
 A mulher desacata
 Sem se saber o motivo

- Minha filha eu não tenho
 Aquilo que está querendo
 Vá se roçar em um macho
 E fique você sabendo
 Que eu não gosto de mulher
 E aquilo que você quer
 Eu ando atrás e correndo!

O poeta conclui a história mostrando para o leitor como questões do cotidiano podem servir de inspiração para um poeta.

Vária vezes viajei
 Indo do Norte pro Sul
 E nos trajetos ganhei
 Inspiração pra chuchu
 Reuni histórias que
 Aconteceram em buzu.

Mas, como para nós, os folhetos de cordel escritos por Antônio Vieira objetivam, principalmente, narrar fatos históricos e feitos de pessoas que foram minimizados ou mesmo esquecidos pelo relato “oficial”, recontando a história de

Santo Amaro da Purificação, de Salvador e de outras regiões do Nordeste brasileiro, os “acontecidos” perdem, para o poeta, a sedução apresentada por outros cordelistas, como Antônio Alves da Silva e Rodolfo Coelho Cavalcante.

3. A PERFORMANCE – O CORPO EM AÇÃO

3.1. Definindo Performance

Para discutir a questão da performance, o suporte teórico que norteará as nossas análises são os estudos desenvolvidos por Paul Zumthor. Etmologicamente ele nos diz que esta é uma palavra de origem anglo-saxônica, tomada de empréstimo da linguagem da dramaturgia “cujo prefixo e sufixo, combinados sugerem o exercício de um esforço em vista da consumação de uma forma”. (ZUMTHOR, 2005, p. 140)

Zumthor relaciona o ato performático a um ato teatral, pois nele é possível combinar vários elementos oriundos dos sentidos humanos com o texto, tendo como fim a constituição da obra⁴⁰. “A performance é virtualmente um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”. (ZUMTHOR, 2005, p. 69) No ato da performance não só o texto verbalizado é plausível de interpretação pelo ouvinte/leitor. O texto constituído pela voz e o texto constituído pelos gestos também são decodificados, juntos realizam um processo simbiótico, entrecruzam-se para que a comunicação se estabeleça e o sentido possa ser captado pelo ouvinte/receptor.

Para Zumthor (2005, p. 142), texto “é a seqüência lingüística que constitui a mensagem, e cujo sentido global (o sabemos) não é reduzível à soma dos efeitos de sentido particulares produzidos por seus componentes sucessivos”. Dessa forma, o sentido do texto só pode ser extraído a partir do conjunto, da teia discursiva que vai sendo construída, e para que o sentido se materialize é preciso a presença do leitor/ouvinte. “Do texto, a voz em performance extrai a obra”, ou seja, “aquilo que é

⁴⁰ O conceito do vocábulo obra utilizado por Zumthor difere daquele por nós empregado no primeiro capítulo, tomado de empréstimo de Roland Barthes, quando nos reportávamos à materialidade do trabalho do poeta Antonio Vieira. Nesse caso, é entendida de forma mais ampla, ela extrapola os limites da “matéria”, do palpável, “a obra foi ao mesmo tempo audível e visível.” (ZUMTHOR, 2001, p. 220)

poeticamente comunicado, aqui e agora: textos, sonoridades, ritmos, elementos visuais e situacionais.” (Idem, p. 142)

A performance ocorre em presença, ou seja, ela é uma ato de um determinado momento. Ela não é antes nem depois, é um presente que se corporifica, garantindo uma concretude momentânea, a qual jamais se repetirá, apenas pode ser reproduzida. Como diz Zumthor (Idem, p. 83):

A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presença. Eu não posso escutar nada do passado. No entanto, sei que no passado outros falaram, escutaram da mesma forma que outros talvez o façam nesse momento nos seus lugares, em espaços tão longínquos que eu estou fora da capacidade de ouvir. Todas essas vozes só podem chegar ao meu conhecimento mediatizadas.

Ao se reproduzir um ato performático não mais podemos dizer que estamos diante de uma “performance”, o que se apresenta no momento é uma similitude, não é o próprio ato. Do ato muito se perdeu e esse muito não se recupera, ele é o instante, um momento que não permite retorno. “O obstáculo temporal não é totalmente superável. Produz-se um certo sufocamento sensorial.” (Idem, p. 83)

No ato performático, os sentidos humanos são aguçados. Entre emissor e receptor as trocas se processam e diferentes situações comunicativas se estabelecem, sejam elas advindas de um gesto, de um olhar, de um leve movimento do corpo, de uma entonação vocal, ou mesmo, do silêncio. A cada momento performático ocorre a re/construção textual e essa re/construção se encontra literalmente vinculada à relação entre emissor e receptor, nessa relação se estabelece a “movença” do texto.

Compreendida assim, a movença instaura um duplo dialogismo: interior a cada texto e exterior a ele, gerado por suas relações com os outros. Ela se refere a duas ordens de realidade, sem dúvida distinguidas de modo desigual pelos ouvintes da poesia (quando pelos intérpretes e pelos próprios autores) segundo a riqueza e sutileza da memória de cada um. [...] No caos de aparentes incoerências que nenhuma tradição escrita dá conta, vozes falam, cantam, os textos retêm ecos fragmentados, sem fixá-los jamais, impelidos como se ao acaso pelos turbilhões da intervocalidade. (ZUMTHOR, 2001, p. 146)

Se através da “movença” o texto se renova, é também através dela que ele se preserva, que nele ficam retidas as marcas da memória, de uma tradição. A esse movimento de preservar e renovar Zumthor aponta o dialogismo que se

estabelece no ato da performance, um dialogismo interior e exterior. Interior no sentido de se realizar entre memória e momento presente, exterior no movimento de troca entre emissor e receptor.

No ato da performance, o intérprete faz emergir conhecimentos e experiências vivenciados em momentos passados, mas esses conhecimentos e experiências serão reconstituídos no momento presente, apesar de guardarem marcas de um outro tempo e espaço, daí não serem os mesmos, serem produtos dialógicos. Por outro lado, o ato da performance, para se concretizar, necessita de um receptor, daquele que receba o texto e lhe dê significação, tornando-o vivo, pulsante, daquele que realize o diálogo entre o dito e o compreendido. Para Zumthor (1997, p. 242), “o papel do receptor vai além do ato de receber/ouvir o texto, ele age como um co-autor, aquele que dá significação a mensagem veiculada.”

3.2. A Performance do Poeta Antônio Vieira

A análise de um trabalho literário pautado não apenas na escrita, como também, na vocalização da produção poética, não pode prescindir da análise do ato da performance. Se assim o fizesse, desprezar-se-ia o dialogismo que é estabelecido nesse ato, dialogismo este que contribui para garantir o significado da obra. Não se estaria levando em conta aspectos de uma produção cuja “palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unicidade de um sentido.” (ZUMTHOR, 1977, p. 195)

Em uma produção literária como o cordel, onde escritura e voz se fazem presentes, os diferentes aspectos do ato da performance, como gesto, tom de voz, expressões faciais, ritmo, etc., constituem “o *lócus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva.” (Zumthor, 2001, p. 222) Nesse caso, a obra é compreendida como a corporificação do visível e do dizível, o visível corresponde à escritura que, para se tornar dizível, mantém com o texto três espécies de condicionamento real:

- audição, acompanhando-se de uma visão global da situação de enunciação: é a performance completa, onde se constata a oposição mais forte, irreduzível entre obra e texto;
- um elemento de mediação é suprimido, seja visual ou tátil (através disto quero me referir à sensação da presença física): portanto, na leitura pública não teatralizada, na mediatização audiovisual, na audição sem visualização. Esses casos constituem as etapas de uma extenuação progressiva, mas nunca total da performance; a oposição texto/obra tende então a se reduzir;
- a leitura solitária marca o grau de performance mais fraco, aparentemente próximo a zero; a oposição entre texto e obra quase não é sensível, mas aqui devemos contar com aquela espécie de cegueira ou de surdez particular que nos impõe nossa educação “literária” e que afasta nossa atenção de todo fator performancial que tenha perdido seu pleno vigor. (ZUMTHOR, 2005, p. 143)

No terceiro aspecto apontado por Zumthor, a leitura solitária, a relação entre emissor/receptor não é estabelecida, o que se encontra em jogo é a modalidade da leitura realizada, é o papel desempenhado pelo receptor diante do texto. O significado textual não será construído no jogo entre emissor e receptor. Nos outros dois aspectos, o emissor tem papel preponderante, ele atua de forma objetiva e direta com o receptor e, tanto um como outro, desempenha papel relevante para a obtenção do significado do texto. Mas, em todas as três espécies de atos performáticos a “competência” do intérprete garantirá significado para o texto, atualizando-o ou readaptando-o nas diferentes circunstâncias espaço/temporais.

A “competência” do intérprete, nos dois primeiros aspectos apontados por Zumthor, está diretamente ligada à forma como esse emissor canta, recita, lê em voz alta, pois nesses atos as

limitações de maior ou menor força geram sua ação; de qualquer modo, porém, esta empenha uma totalidade pessoal: simultaneamente um conhecimento, a inteligência de que ela se investe, a sensibilidade, os nervos, os músculos, a respiração o talento de reelaborar em tempo tão breve. O sentido provém de tal unanimidade. Donde a necessidade de um hábito que oriente esta última, da posse de uma técnica elocutória particular, que é a arte da voz. (ZUMTHOR, 2001, p. 141)

Para a análise a que nos propomos, do ato performático do poeta Antônio Vieira na construção da obra “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”, a análise do primeiro e segundo aspectos contribuirá para se entender o “esforço” desempenhado por Vieira na re/construção textual e a competência performática necessária para garantir a significação do texto. Isto porque, Vieira além de fazer

apresentações do seu trabalho, um exemplo de performance completa, ele gravou um CD com os textos musicados que ele apresenta nos *shows*. Nesse caso é suprimido o aspecto visual da performance e, através da voz, juntamente com os aspectos que lhes são inerentes como tom, vibração, altura, o poeta realiza o trabalho performático, ora cantando os textos ora narrando-os.

Sendo a performance, uma construção de um momento, ela não se repete, por isso, não se pode “falar de performance de forma totalmente unívoca”. (ZUMTHOR, 2005, p. 143) A cada ato de performance ocorre uma re/construção textual. No caso da performance do poeta Antônio Vieira, o texto é reconstruído à medida que o visível ganha uma nova possibilidade de ser dizível, à medida que ele canta seus versos, que apresenta para o público leitor/ouvinte num tom de mais ou menos ironia, de mais ou menos tensão, de mais ou menos reflexão, a história de “O Cordel Remoçado”.

Um ato performático também se encontra condicionado ao tipo de oralidade empregada no momento. Uma performance de oralidade primária, onde a escrita não está presente, o texto é produto apenas da voz, não há planejamento, ela é um ato do improvisado. Na oralidade mista, a escrita opera de forma externa ao ato, ou seja, a escrita participa da performance, mas não é ela que sozinha compõe o texto. É o caso das leituras de história, quando o narrador, através da postura vocal, dos gestos, das expressões faciais e/ou corporais contribui para a construção do texto, o qual terá do outro lado, no papel do receptor, um co-autor para esse texto. Na oralidade secundária, a escrita dá suporte para que o ato performático seja pensado, seja planejado. Nesse caso, ela atua de forma indireta, pois não se constitui como um recurso utilizado pelo emissor no ato performático.

Vieira utiliza-se da oralidade secundária para pensar seus *shows*, uma performance completa, assim como, para produzir seu CD, uma performance mediatizada. Os diferentes textos ora musicados, ora narrados que o poeta apresenta, já haviam sido previamente escritos, definidos o acompanhamento musical, o ritmo, etc. Na oralidade mediatizada, a relação texto/obra diminui, pois a obra não é mais o produto de um momento entre emissor e receptor. Esse momento foi capturado e é reproduzido, seja de forma audiovisual ou de forma auditiva, mas ao ser capturado muito se perde, a relação entre emissor e receptor não ocorre de forma direta, a “mídia” é quem realiza esse papel.

Vieira utilizou da oralidade mediatizada para a produção do CD “Antônio Vieira, O Cordel Remoçado”. Os poetas Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva não optaram por utilizar a mídia como veículo de divulgação dos seus trabalhos. Apesar da distância que separa o momento de produção dos dois poetas a justificativa para tal procedimento é a mesma: o difícil acesso aos meios midiáticos. Mas, de forma indireta, eles também tiveram seus trabalhos mediatizados, seja pela gravação realizada por um ouvinte no momento de uma apresentação, seja na gravação dos diferentes pesquisadores, que no decorrer dos anos têm procurado registrar expressividades da cultura popular brasileira, ou por outras circunstâncias em que se registrou o trabalho dos poetas. Nessa perspectiva também podemos falar de um especial realizado pela TV Educadora sobre o trabalho de Antônio Vieira, exibido em 18 de março de 2005, nesse especial o poeta apresenta as músicas do seu CD e fala sobre a literatura de cordel.

Nas apresentações dos poetas Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva a oralidade mista é o tipo mais recorrente, uma proposta muito utilizada entre os cordelistas. Santos (2006, p. 17), ao analisar produções narrativas próprias do Nordeste brasileiro, constrói um quadro para definir o modo de produção, transmissão, conservação, reprodução dessas narrativas e ao classificar o cordel, aponta como oral e escrita a transmissão e a conservação dos folhetos e mais adiante ela diz que elas “precisam ser lidas em voz alta, para que o sopro lhe devolvam sonoridade e que sejam preenchidos os silêncios com a respiração do leitor.” (Idem, p. 20)

É a leitura em voz alta que, em muitos casos, é musicada, o modelo de oralidade mista. Através da leitura, os poetas cordelistas performatizam suas histórias, mas Vieira não utiliza dessa estratégia para se apresentar. Como já havíamos salientado, as histórias performatizadas por Vieira não são as mesma que compõem os seus folhetos, eles as re/constrói. Algumas delas, como “Poesia” e “Debate Maior” surgiram de um único folheto, nesse caso “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”; em outras, como “Curador de Cobra”, “Curador de Rastro”, as histórias não aparecem nos folhetos já publicados, mesmo entre aqueles que não fazem parte de “O Cordel Remoçado”; têm aquelas que foram adaptadas de histórias publicadas, mas que não fazem parte de “O Cordel Remoçado, como é o caso de “Serapião e Gustavo”.

Segundo Lamas (1971, p. 271):

Para os nossos rapsodos populares o importante é a significação do texto rimado, quer seja no sentido narrativo ou no aspecto da improvisação, feito com as mais variadas medidas poéticas, cabendo à linha melódica apenas ressaltar ou apoiar o ritmo da palavra.

Se “a significação do texto rimado” foi e ainda é a preocupação maior dos rapsodos populares, “cabendo á linha melódica apenas ressaltar ou apoiar o ritmo da palavra”, no trabalho de Antônio Vieira a melodia deixa de ter papel secundário e passa a assumir uma função tão importante quanto ao do texto. Prova disso é a preocupação do poeta em contar com o apoio de músicos e vocalistas nas suas performances.

Outro aspecto que se pode observar no ato performático é a caracterização do poeta. Alguns optam por utilizar uma indumentária que contribua com a proposta do trabalho apresentado. Dessa forma, caracterizações como de um cego, de um homem típico sertanejo com seu chapéu de couro fazem parte do universo imagético cordelista e se tornam um traço identitário dos poetas. No entanto, entre os poetas Antônio Vieira, Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva essa não foi nem é uma estratégia utilizada. Eles optam por usar roupas mais sociais, talvez por terem objetivos em comum para sua arte poética: fazer dos versos dos folhetos de cordel um veículo de ensinamento moral; e queiram, por isso, manter uma imagem mais sóbria. Vieira utiliza sempre em suas apresentações um chapéu que, para ele, é uma indumentária indispensável para compor o figurino, uma indumentária que é sinônimo de tradição. O chapéu representa para o poeta a imagem do bom “malandro” brasileiro, daquele que é sensível, que sabe apreciar a vida e nela encontrar a matéria da sua poética. O homem que deve ser solícito com as mulheres e saber reverenciá-las ao tirar o chapéu para um cumprimento.

3.2.1. O CD – Uma performance auditiva

O projeto “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” do poeta Antônio Vieira, em 01 de junho de 2004, incorporou aos dois volumes de poesia de literatura de cordel, publicados pela Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da

Bahia, um CD, “Antônio Vieira: O Cordel Remoçado”, contendo 12 (doze) músicas – “Poesia”, “Debate Maior”, “Curador de Cobra”, “Adágio”, “Akará”, “Driblando a morte”, “Curador de Rastro”, “Bordel Artesanal”, “Chorrilho”, “Professor Subaé”, “Serapião e Gustavo”, “Manuel Faustino” – compostas, narradas e cantadas pelo poeta.

Essas músicas foram compostas a partir de releituras de histórias ouvidas ou vividas pelo poeta na infância e a presença da primeira pessoa na maior parte das músicas, em oito das dez faixas, ressalta um tom confessional que parece compor a biografia de Vieira. Algumas dessas histórias já haviam sido publicadas e o poeta as readaptou, recheando-as de citações de suas próprias experiências, citações essas que podem compor o texto da música e/ou podem ser narradas ao final da música, como na faixa 10 (dez) Professor Subaé.

Os versos musicados ou narrados que compõem o CD são profundamente demarcados pela história pessoal de Vieira. O tempo descrito não é o presente, é o ontem, o tempo das lembranças, da saudade, um tempo que o poeta gostaria de poder fazer sobreviver, com seus valores éticos e morais. O espaço descrito apresenta faces do Nordeste brasileiro, de uma região marcada por diferentes “sotaque”, expressos nos versos compostos pelo poeta.

Ele fala do Recôncavo baiano através do rio Subaé, da figura de Manuel Faustino e de Serapião e Gustavo, das histórias de Filícia e Maria Tábua; fala da cultura baiana através da música “Akará”, ao discorrer sobre o processo de produção da acarajé, da música “Adágio” quando descreve os ensinamentos populares tão frequentemente usados na educação das crianças; fala do Nordeste através das crenças que ainda hoje permeiam o imaginário do homem nordestino.

Em “Driblando a Morte”, o lamento presente na voz do poeta, cantando a saga do homem simples do Nordeste, maltratado pelas mazelas de um cotidiano sem perspectiva, pela falta de assistência, nos faz lembrar o texto de João Cabral de Melo Neto, “Morte e Vida Severina”, quando encenado. O tom da voz do poeta ajuda a compor o cenário de um cortejo fúnebre. E este cenário é reforçada pela presença de vocalistas que se posicionam como rezadeiras e do arranjo instrumental compassado e lúgubre.

Acordou de manhãzinha
 Quase fez o sol raiar
 Preparou a sua marmita,
 Sua ferramenta
 Para trabalhar
 Vai José

Vai João
 Morte Zé,
 Vida, não! (refrão)
 Cor ar meio manimolente
 Zé subiu no caminhão
 Lá vai enfrentar na vida
 Sua rival morte
 Disfarçada em pão
 Vida só faz ninho
 Em ventre de mulher
 Nasce Zé de sete meses
 Escapa Zé por um triz
 Sarampo, varíola, tiro,
 Faca e Zé driblando destino infeliz
 Na manhã de um certo dia
 Romaria foi rezar
 Caminhão tombou na curva
 Zé, não teve jeito
 Morte estava lá.
 (VIEIRA, Driblando a Morte, faixa 6)

Em “Curador de Cobra”, o “dito popular” compõe o tecido textual. O canto do poeta, acompanhado pelo arranjo instrumental e pelos vocalistas, enfatizando o refrão, faz referência a um preceito - Todo curador de cobra é curado/ Mas nem todo curado é curador - talvez, porque o poeta queira nos fazer recordar das profecias que eram ouvidas, principalmente, dos mais velhos, como se fossem prenúncio ou sinal a serem respeitados, nunca menosprezados.

Todo curador de cobra é curado
 Mas nem todo curado é curador
 Todo curador de cobra é curado
 Mas nem todo curado é curador (refrão)
 São Bento pão quente
 Sacramento do altar
 Toda cobra do caminho
 Arreda que eu vou passar
 Mulher grávida ou menstruada
 Respeitada pela cobra
 Mata ela com um dedo
 Ou se o cóis da saia dobra
 Quem assobia de noite
 Chama cobra a noite inteira
 Quem mata uma cobra deve
 Ter cuidado com a parelha
 A tal cobra caninana
 Mama em mulher parida
 Ponta de cauda na boca
 Da criança desnutrida
 O velho Antônio Gambéu
 Criava cobra por ofício
 Vendia o couro e a banha
 Contra o mal do reumatismo
 Foi mordido muitas vezes

Tirando cobra da loca
 Morreu com mais de cem anos
 De velhice e bem coroca.
 (VIEIRA, Curador de Cobra, faixa 3)

Em “Curador de Rastro”, Vieira explora aspectos da religiosidade do nordestino. É a imagem das velhas rezadeiras que sobressai nessa música, quando Vieira compõe uma ladinha. Na sua performance, a voz deixa entrever o tom contrito e solene próprio desses momentos. Seu canto é acompanhado por um coro de tom “sacro” que, juntamente com o arranjo musical, contribuem para compor a imagem da devoção, para dar o tom religioso.

Ou mal que comeis
 A deus não Louvais
 Ou mal que comeis
 A deus não Louvais
 E nessa bicheira não comerás mais (bis)
 E hás de cair
 De dez em dez
 De nove em nove
 De oito em oito
 De sete em sete
 De seis em seis
 De cinco em cinco
 De quatro em quatro
 De três em três
 De dois em dois
 De um em um...
 Até não restar mais um
 E hás de ficar
 Limpas e sãs
 Como limpas e sãs ficaram
 As chagas do nosso senhor. (bis)
 (VIEIRA, Curador de Rastro, faixa 7)

Nesse trabalho, Vieira contou com a presença de músicos, vocalistas, arranjadores e percussionista⁴¹. Para ele, a colaboração de uma equipe técnica na hora de fazer os arranjos das músicas é indispensável, principalmente se o poeta, como ele, deseja levar seu trabalho para um público diversificado, predominantemente de jovens. Vieira está sempre reforçando a idéia de que a literatura de cordel deveria ter papel garantido na educação brasileira.

A nossa poesia é uma só
 Eu não vejo razão para separar
 Todo conhecimento que está cá
 Foi trazido dentro de um só mocó

⁴¹ A foto n. 11 da Galeria de Fotos (Anexo I) corresponde a última folha do encarte do CD, onde se encontra a ficha técnica, enumerando todos os profissionais que atuaram nesse trabalho.

E ao chegarem aqui abriram o nó
 Foi como se ela saísse do ovo
 A poesia recebeu sangue novo
 Elementos deveras salutareos
 Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo

Os livros que vieram para cá
 O Lunário e a Missão Abreviada
 A Donzela Teodora e a fábula
 Obrigaram o sertão a estudar
 De repente começaram a rimar
 A criar um sistema todo novo
 O diabo deixou de ser um estorvo
 E o Boi ocupou outros lugares
 Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo

....

Nomes como Francisco das Chagas
 Batista e Firino Góis Jurema
 Não estarem esses nomes me dá pena
 No contexto de uma sala de aula
 O aluno deveria bater palma
 Saber de cada um o nome todo
 Se sentir satisfeito e orgulhoso
 Falar deles pros de menor idade
 Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo

Nomes como Silvino Pirinúá
 Manuel Caetano e Leandro
 Piruá foi discípulo de Romano
 De Sinfrônio filho do Ceará
 A Escola devia ensinar
 Pro aluno não me achar um bobo
 Sem saber que os nomes que eu louvo
 Foram vates de muita qualidades
 Os nomes dos poetas populares
 Deveriam estar na boca do povo.

(VIEIRA, Poesia, faixa 1)

Ele nos diz que o público hoje é muito exigente e tem, em suas mãos, uma diversidade muito grande de ritmos, especialmente, em uma cidade como Salvador, sonora e musical. Vieira, através desse trabalho, procurou agregar aos seus versos o ritmo do samba de roda, do samba canção, do xaxado, do choro, da modinha, da marcha, ritmos que fazem parte do cotidiano musical brasileiro e que também são denominados, como a literatura de cordel, de “cultura popular”.

Como diz Lamas (1971, p. 269), “o fenômeno poético-musical não pode ser desvinculado do contexto sócio-cultural. A música do Nordeste brasileiro, é óbvio, reflete o gênero de vida da região.” O trabalho poético-musical de Antônio

Vieira reflete o contexto sócio-cultural em que o poeta se encontra inserido. Os filhos do poeta são músicos e contribuem com o trabalho do pai, juntamente com um grupo de outros músicos que mantêm contato com Antônio Vieira. Um aspecto não observado no trabalho de Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva e que pode justificar a diferença na performance dos três poetas.

O hibridismo é marcante nesse trabalho de Vieira, no momento em que o poeta mistura tradição com modernidade, criando uma nova possibilidade de se performatizar os versos cordelistas. Segundo Canclini (2000 p. 217), é impossível as culturas populares se tornarem prósperas sem observar um fenômeno:

a continuidade da produção de artesãos, músicos, bailarinos e poetas populares, interessados em manter sua herança e renová-las. A preservação dessas formas de vida, de organização e pensamento se explica por razões culturais, mas também, como dissemos, pelos interesses dos produtores que tentam sobreviver ou aumentar sua renda.

À análise realizada por Canclini, quanto ao interesse dos produtores em manter e renovar suas produções, se pensado em relação ao trabalho de Antônio Vieira, é possível se acrescentar a vontade que o poeta demonstra de fazer reconhecido e valorizado o seu trabalho, tornando-o o “diferencial” na literatura de cordel. Se pensarmos que “o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições”, como nos diz Canclini (2000, p. 221), o trabalho de inovação realizado por Vieira para valorizar a sua arte poética, também pode ser percebido em outros trabalhos, mesmo que realizados em outros aspectos e com outras linguagens.

Dessa forma, as inovações são modelos de rupturas quando entendidas como “movência”, como uma construção textual baseada no dialogismo, na troca, no acréscimo, no empréstimo, uma construção que não pode se ausentar do tempo nem do espaço, nos quais ela se inscreve. Não representam rupturas quando entendidas como fraturas, como enfraquecimento, perda, solvência de um modelo.

Para a produção do CD ele contou com o apoio do governo do Estado da Bahia, através da Secretaria de Cultura e Turismo e de empresas como a Braskem e Sons da Bahia. A confecção do encarte do CD também contou com a colaboração de uma equipe técnica. Na capa, a foto do poeta Antônio Vieira está moldurada por traços que lembram a xilogravura, um trabalho onde a mistura de técnicas parece querer sugerir o “remoçar”. Elementos que fazem referência à vida do homem do

campo, como a imagem de cactos, de uma escultura em madeira representando um instrumento agrícola, aparecem para compor o retrato do poeta. Na foto, o chapéu usado por Vieira perde a conotação empregada por ele para essa indumentária, a do bom “malandro”, e uma outra conotação é possível ser extraída: a ligação do poeta com a vida rural, afinal Santo Amaro da Purificação é uma cidade do Recôncavo baiano, região marcada pelo cultivo da cana-de-açúcar, pela presença de homens que viviam da agricultura.⁴²

Segundo Canclini (2000, p. 327):

O lugar a partir do qual vários artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram a infância, nem tão pouco é essa na qual vivem a alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.

Assim podemos entender as imagens que compõem a capa do encarte do CD, imagens que transitam entre o ontem e o hoje. O ontem representando a infância do poeta vivida em Santo Amaro da Purificação e o hoje, representando a “modernidade” dos centros urbanos. No encarte, além da capa já acima descrita, aparece a letra das 12 (doze) músicas que compõem o CD e, após a letra de cada música, são fornecidas informações sobre os diferentes colaboradores de cada faixa do CD: músicos, percussionistas, arranjadores, vocalistas. Nas seis páginas do encarte, onde estão impressas a letra das músicas, também foi realizado um trabalho gráfico. As bordas de cada página apresentam um traçado formando uma moldura em volta do papel, dentro dessa moldura várias xilogravuras foram introduzidas, muitas delas, fazendo referência à temática das músicas e a aspectos da cultura rural. Na contracapa do encarte, além da ficha técnica da produção do CD, foram enumerados os representantes governamentais que contribuíram para a produção do CD, e uma apresentação do Prof. Armindo Bião sobre o trabalho do poeta Antônio Vieira.

A imagem selecionada para ilustrar o CD foi uma xilogravura representando o universo híbrido do imaginário do autor. Nela elementos como o violão e o chapéu, que fazem parte de todo ato performático de Vieira, representando a musicalidade e a arte de versejar, dialogam com instrumentos agrícolas representando a gênese do poeta.⁴³ Esses dois universos imagéticos

⁴² Na foto 12, em anexo, na Galeria de Fotos, é possível se verificar a capa do encarte do CD.

⁴³ Na foto 13, em anexo, na Galeria de Fotos, é possível se verificar a ilustração do CD.

também compõem a temática da maior parte dos folhetos presentes em “O Cordel Remoçado”.

No fundo da caixa do CD, no lugar de uma foto do poeta, como se vê na capa do encarte, aparece um retrato pintado de Vieira usando chapéu, mas sem nenhuma referência ao universo agrícola tão presente em toda sua produção. É a imagem de um homem sério, contrito, observador que foi captada pelo artista, que o retratou, imagem essa que Vieira gosta de assumir e que compõe a sua identidade. Ao lado do retrato do poeta são enumeradas as 12 (doze) músicas e as empresas que colaboraram com a produção do CD.⁴⁴

Nesse trabalho, a performance de Vieira se enfraquece, há um afrouxamento da relação estabelecida entre texto/obra. Isto porque o aspecto visual da performance não se faz presente e os gestos, as expressões faciais, os movimentos corporais, que só ocorrem em presença, no ato da performance, quando emissor e receptor se postam um diante do outro, não contribuem para compor o sentido textual. Para Zumthor (2005, p. 70), a performance mediática perde a sensualidade verificada em uma performance completa por não ser teatral, mas ela “se faz bastante diferente do que poderia ser qualquer forma de escrita”. A relação texto/obra na escrita, se comparada à relação em uma performance mediática, é mais frouxa, mais frágil, menos tátil, pois o receptor construirá o significado da obra tendo como recurso apenas o texto.

3.2.2. O *Show* – A performance completa do poeta Antônio Vieira

Os *shows* do poeta Antônio Vieira, geralmente, ocorrem em circunstâncias ligadas a eventos culturais como feiras de livro, encontros, congressos, etc. Nesses *shows*, o poeta não se apresenta sozinho, ele conta com a participação de duas ou três pessoas que além de músicos, também atuam como vocalistas.⁴⁵ Quanto ao repertório utilizado pelo poeta, ele se encontra condicionado ao tempo de apresentação de que dispõe Vieira naquele instante. A seleção musical corresponde

⁴⁴ A foto 14, em anexo, na Galeria de Fotos, corresponde à ilustração do fundo da caixa do CD.

⁴⁵ Nas fotos 15 e 16, em anexo, na Galeria de Fotos, é possível se observar momentos da performance completa do poeta.

às músicas que se encontram gravadas no CD, mas quando é preciso definir parte dessa seleção para ser apresentada, o poeta o faz sem, contudo, excluir do repertório músicas como “Poesia”, “Debate Maior”, “O Professor Subaé”.

“Poesia” e “Debate Maior” correspondem respectivamente à primeira e segunda faixa do CD, são elas que realizam o serviço de “abre alas” da performance mediática, assim como, dos *shows* do poeta. Como já havíamos salientado, elas foram compostas a partir do folheto “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”. Mas, o folheto não é composto apenas pela peleja entre a ciência e a sabedoria, essa introdução enseja novas histórias, que trazem no contexto discussões alusivas à valorização da poesia “popular”, uma discussão que, para nós, representa um dos aspectos do trabalho de “remoçar” a literatura de cordel proposto por Antônio Vieira.

Seguindo as demarcações feitas pelo poeta no transcorrer do folheto “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”, a história apresenta seis partes. A última é composta de 34 (trinta e quatro) estrofes, das quais cinco foram selecionadas para compor a música “Poesia”. As cinco estrofes selecionadas, retratando o pensamento do poeta em relação à poesia popular, ganham um tom didático, como se Vieira quisesse despertar o ouvinte/leitor para a importância dessa poesia na cultura brasileira e, para isso, ele opta por cantar sozinho, sem a ajuda dos vocalistas.

Para performatizar esse texto, seja em meio midiático como o CD, seja nos *shows*, Vieira inicialmente o declama, sempre acompanhado pelo som de um violão, para em seguida o cantar. No jogo, entre recitar e cantar, Vieira parece querer romper com a analogia entre poesia “erudita” e poesia “popular”, já expressa no primeiro verso da música: “A nossa poesia é uma só”, dialogando com questões, hoje, recorrentes nas discussões sobre a valorização da cultura popular.

Em “Debate Maior”, as discussões sobre o valor da poesia popular constituem o tecido textual. Mas, por se tratar de um “debate”, Vieira pode contar com a presença de um vocal, que participa da construção da obra, utiliza de tons de vozes diferentes para representar os oponentes do debate, fato não verificado na primeira faixa “Poesia”, sugerindo a individualidade, a unidade, a presença solitária do enunciador. O tom de voz do poeta prossegue quase que uniforme, o que não significa contensão, mas ausência de diálogo, ausência de um opositor.

Se Vieira, com essas duas músicas inicia suas apresentações, instigando o ouvinte/leitor a pensar sobre a importância da poesia popular, no transcorrer do trabalho seu objetivo terá como foco informar e formar esse público, utilizando para

isso os versos da poesia popular. No entanto, essas músicas quando ouvidas através de um tipo qualquer de mídia, jamais poderão contar com a presença física do poeta, com a teatralidade da apresentação, aspectos que colaboram para compor a obra, para dar significado a cada enunciado que vai sendo cantado. Dessa forma, a performance dos *shows* do poeta sempre contribuirão de forma mais eficaz com a obra, pois nele Vieira se encontra de frente para seu público, com ele pode realizar diálogos, seja através de gestos, de movimentos corporais, de um sorriso, de um olhar, etc.

Os gestos, os movimentos corporais e faciais, o tom de voz, etc. desempenham maior ou menor função na performance do poeta, a depender da ênfase dada a cada situação comunicativa. Essa ênfase pode ser motivada de forma interna, pela disposição do poeta no momento da apresentação, ou de forma externa, pela recepção do ouvinte/leitor. Segundo Zumthor (1997, p. 206), “o gesto não transcreve nada, mas produz figurativamente as mensagens do corpo. A gestualidade assim se define (assim como a enunciação) em termos de distância, de tensão, de modelização, mais do que como sistema de signos”.

O trabalho de performance completa de Vieira difere do trabalho realizado por outros poetas cordelistas, como é o caso de Rodolfo Cavalcante e Antônio Alves da Silva. Para esses dois autores, o que será apresentado para o público ouvinte é a história do folheto que ora está sendo musicada; o objetivo é a divulgação das histórias, conseqüentemente, a sua comercialização. Nessas apresentações é a voz do poeta que diz o texto, essa voz não é acrescida de outros mecanismos de produção de signos, como faz Antônio Vieira.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender como o poeta Antônio Vieira “remoça” a literatura de cordel (re)significando as marcas identitárias do homem brasileiro, especificamente, do homem do Recôncavo baiano, foi o objetivo que norteou o nosso trabalho. Para isso, delimitamos o termo “remoçar” que, nesse caso, foi definido como “readquirir força e vigor, robustecer-se, revigorar-se”. Partindo dessa perspectiva, compreendemos o trabalho de Vieira como a luta de um poeta cordelista para fazer com que a literatura de cordel volte a ter o reconhecimento de outrora e volte a ocupar os espaços da “praça pública”, reaproximando-o da população e reassumindo o papel de veículo de informação e formação.

Baseado no objetivo estabelecido e na delimitação do termo “remoçar”, procuramos ler de “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” não apenas “a palavra dita e a palavra não dita”, ou seja, ler os enunciados que compõem cada folheto do poeta. Procuramos fazer uma leitura que abrangesse outros aspectos da produção de Vieira, como título, editoração e comercialização, a performance, quem é esse poeta, etc., por considerarmos necessários para visualizar o conjunto, o todo.

Nessas leituras foi necessário estar atento a fronteira tênue entre atualizar e “remoçar” dentro dos limites conceituais adotados nesse trabalho. Retomando os princípios do dialogismo de Bakhtin, nenhum texto é “autêntico”, ou seja, em cada nova construção discursiva é possível se identificar vozes do “eu” como também vozes do “tu”. Em um texto, enquanto produto da interação e/ou intersecção de vozes capturadas em outros textos, a atualização se configura como um aspecto recorrente a cada nova produção e, através das atualizações, se define as particularidades de uma obra.

Mas, a atualização de uma obra pode ocorrer ora de forma involuntária ora de forma determinada. Dessa forma, o que estaremos evidenciando são aspectos em que o poeta Antônio Vieira atualiza a sua obra de forma voluntária, pois não compreendemos a atualização involuntária como um exercício de “remoçar”, um exercício do querer, do pensar, do planejar.

Compreendemos que o trabalho de remoçar realizado por Antônio Vieira é mais perceptível na “obra” – a parte material, palpável, o objeto de consumo

defendido por Barthes (1998) – e na performance. Quanto ao texto, o que se evidenciou foi um acentuado desejo do poeta de oficializar “casos e prosas”, principalmente, aqueles oriundos das vivências de infância, que se encontram à margem da história oficial, mas que, segundo Vieira, merecem ser contados e recontados, repensando-se os papéis dos sujeitos sociais que contribuíram para construir a história da região.

Os “casos e prosas” dos folhetos que compõem a coletânea “História do Povo de Santo Amaro”, Vieira resgata da sua memória de infância, como também aconteceu com as histórias da “Coletânea Moral” e parte da “Coletânea Histórica” - “Usar Chapéu, uma Arte Milenar”, “O Progresso Vem de Trem. E Porque o Trem Parou?”, “ABC das Cidades Baianas Banhadas pelo Rio São Francisco”. Mas, as narrativas que compõem parte da “Coletânea Histórica” - “A Praça, Templo da Liberdade e do Poder do Povo”, “Akará-jé, o Mesmo que Comer Fogo”, “Mouraria, Tradição Moura Cigana”, “A Peleja da Ciência com a Sabedoria”, “Garimpeiros e a História do Garimpo de Serra Pelada” -, a “Coletânea Ecológica” e as “Histórias do Cotidiano” são produtos de uma memória mais recente, nas quais o tom nostálgico vai se perdendo e o tom satírico vai sendo incorporado.

Com essas histórias, Vieira busca retratar um quadro de valores éticos e morais identitários da sociedade santo-amarense do meado do século XX, como o respeito e a valorização do saber dos mais velhos. Momento em que as informações eram transmitidas de “boca em boca”, diferentemente de hoje, quando o saber, respaldado nos valores das ciências, são veiculados pelas diferentes mídias e o poder da “palavra” vai sendo perdido. Os seus versos tratam também das relações estabelecidas dentro do espaço da família, do poder da “palavra” do pai e da mãe, etc., como padrões sociais determinantes para se conquistar uma vida mais tranqüila, rompendo com a onda de violência que vem assolando a sociedade no início do século XXI.

Mas, se ele foi saudosista ao querer resgatar, através dos seus versos, a história do menino Antônio, esse mesmo comportamento não percebemos quando observamos como Vieira procurou apresentar sua obra - o material utilizado para confeccionar seus folhetos, a qualidade da impressão, o local escolhido para comercializar os folhetos, etc. Segundo Vieira, um poeta cordelista para ter sucesso e seduzir o leitor, precisa se preocupar com a produção, editoração e

comercialização dos folhetos, uma preocupação própria de um sujeito envolvido com as exigências mercadológicas.

Seus primeiros folhetos foram confeccionados, como muitos folhetos de cordéis o são, de forma mais artesanal, driblando-se as dificuldades econômicas dos poetas para ter seus versos impressos. No entanto, a confecção de “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” foi melhor cuidada. Vieira contou com o apoio do Governo do Estado da Bahia, financiando a obra e disponibilizando uma equipe técnica para se obter a “qualidade” exigida pelo mercado.

Assim, as estratégias utilizadas por Antônio Vieira para confeccionar seus folhetos podem ser entendidas como mecanismos que contribuem para “remoçar” a literatura de cordel, à medida que o poeta está dando nova vida a esta arte, trabalhando para que o cordel passe a ser conhecido e reconhecido por um número cada vez maior da população. Conseqüentemente, Vieira está buscando atender às necessidades do mercado consumidor, o qual já não é mais o mesmo, aquele que ouvia as histórias para comprar os folhetos. Hoje, o consumidor se deixa seduzir primeiramente pela aparência e Vieira está atento a estas questões.

Antônio Vieira também tem demonstrado preocupação com as exigências do mercado consumidor no tocante à escolha dos locais para comercialização dos seus folhetos. Não optar por utilizar a praça pública para divulgar e comercializar o seu trabalho ou a Banca dos Poetas Cordelistas, situada em frente ao Mercado Modelo, como normalmente o faz os poetas cordelistas, não nos parece nenhum tipo de “preconceito” de Vieira para com esses espaços.

Além de uma questão bem prática, já apontada no transcórre desse trabalho, referente a não poder, nesses locais, vender seus folhetos pelo preço “justo”, capaz de cobrir os custos, o que percebemos na atitude de Vieira é uma constante preocupação em buscar apoio de pessoas que possam vir a contribuir com a divulgação das suas histórias. E, para isso, ele precisa levar seus folhetos até essas pessoas, ele precisa fazer com que eles se tornem mais acessíveis, daí optar por disponibilizar seus folhetos em espaços “alternativos” como livraria especializada na venda de livros usados, livraria especializada em literatura, centro de cultura como a Casa do Autor Baiano. .

Diferentemente de outros poetas cordelistas, os versos narrados e musicados por Vieira nos *shows* e no CD “Antônio Vieira: O Cordel Remoçado” não são os mesmos. São reconstruções de histórias já publicadas ou novas histórias que

poderão vir a ser publicadas em forma de folhetos. É no trabalho performático que o poeta mais transgredir os modelos da literatura de cordel, seja não apresentando para o ouvinte/leitor os versos dos seus folhetos, seja ao agregar aos ritmos como do samba de roda, do samba canção, do xote, do xaxado, da marcha, do choro, da modinha, os versos cordelistas, ou mesmo, ao produzir os *shows* e o CD.

Como já foi descrito no terceiro capítulo, Vieira contou com uma equipe técnica composta de produtor, músicos, instrumentistas, vocalistas, editores, desenhistas, etc. para produzir seus *shows* e o CD “Antônio Vieira: O Cordel Remoçado”. Ele procurou e procura oferecer ao ouvinte/leitor um trabalho de produção elaborado, um trabalho que represente as singularidades de um tempo marcado pelos experimentos sonoros e as especificidades culturais da região.

Diversificar, oportunizar o novo e a experimentação tem sido um caminho percorrido pelo poeta para “remoçar” a literatura de cordel. Ao trilhar por esse caminho, o objetivo de Vieira é despertar a atenção da população, principalmente, do segmento mais jovem, fazendo com que essa arte poética e os poetas cordelistas ganhem notoriedade e reconhecimento público, rompendo com as barreiras que separam a poesia “popular” da poesia “erudita”.

Nos *shows*, Vieira conta com a participação de dois ou três músicos para se apresentar e a improvisação não é um fator preponderante nesses momentos, ficando restrita a aspectos com gesticulação, expressões faciais e corporais, tom de voz, etc. Esses *shows* nos parece uma produção voltada para a divulgação do trabalho do poeta, como também, do CD, proposta de *marketing* muito utilizada no mundo do *show business*.

Segundo os ensinamentos de Paul Zumthor, a performance mediática perde em expressividade quando comparada à performance completa. Isto porque, a presença física do poeta não se faz presente na performance mediática e a construção da obra, o conjunto formado pelo visível e pelo dizível na performance completa, passa a ser constituída apenas pelos recursos dizíveis.

Ao analisar a performance do trabalho de Vieira percebemos que os ensinamentos de Zumthor se confirmam, a presença física do poeta Antônio Vieira contribui para a construção da relação texto/obra. Mas se tomarmos como referência os recursos utilizados pelo poeta na produção do CD e na produção dos seus *shows*, como instrumentação, vocal, percussão, verificamos que a performance completa se fragiliza em relação a performance mediática. Vieira não conta, por falta

de recursos financeiros, na produção dos seus *shows*, com os mesmos recursos utilizados para a produção do CD.

O trabalho de “remoçar” a literatura de cordel realizado pelo poeta Antônio Vieira tem contribuído para divulgar seus “casos e prosas”, sejam os “casos e prosas” escritos, sejam os performatizados, como também, para divulgar essa arte poética. No entanto, a luta do poeta continua, objetivando fazer do cordel um veículo capaz de informar e formar cidadãos. Vieira guarda a esperança de um dia ver a literatura de cordel e os poetas cordelistas inseridos nos programas pedagógicos das escolas brasileiras, rompendo-se assim com a separação entre cultura popular e cultura acadêmica.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 2ª ed. Recife FJN, Massangana, São Paulo: Cortez, 2001.
- ALCOFORADO, Doralice. **Literatura de Cordel**. In: Jornada Literária SESC Bahia, Mini-curso: A literatura oral/popular e identidade regional. 2005.
- AMORIM, Marília. **Cronotopo e Exotopia**. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- ÂNGELO, Assis. **Presença dos Cordelistas e Cantadores Repentistas em São Paulo**. São Paulo: IBRASA, 1996.
- AYALA, Marcos. AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura Popular no Brasil**. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland. **O Rumo da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. 3ª ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BENJAMIN, Roberto Emêrson Câmara. **Literatura de Cordel: Produção e edição no Nordeste brasileiro**. In: MELO, José Marques (Cord.). Comunicação e Classes Subalternas. São Paulo: Cortez, 1980.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BORGES, Francisca Neuma Fechine. **Reflexões sobre a Pesquisa em Literatura de Cordel: dos métodos tradicionais à informatização**. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita *et al* (Org.). Estudos em Literatura Popular. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2004.
- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

- BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BRAIT, Beth. MELO, Rosineide de. **Enunciado/Enunciado concreto/Enunciação**. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Civilização e Cultura**. São Paulo: Global, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9ª ed. São Paulo: Global, 2000.
- CAVALCANTE, Rodolfo. **A História de um Curió Engaiolado**. Salvador, 1981.
- CAVALCANTE, Rodolfo. **Antonio Conselheiro o Santo Guerreiro de Canudos**. Salvador, 1977.
- CAVALCANTE, Rodolfo. **Cuíca de Santo Amaro o Poeta Popular que Conheci**. Salvador, s/d.
- CEREJA, William. **Significação e Tema**. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: Conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- CURRAN, Mark J. **A Presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na Moderna Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- DAVID, Maria Lenilda Carneiro S. **São Salvador da Bahia: Imagens e canção popular**. In: OLIVIERI-GODET, Rita. SOUZA, Lícia Soares de. **Identidades e representações na cultura brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2001.
- DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Ciclos Temáticos na Literatura de Cordel**. Rio de Janeiro, 1972. In: DIEGUES JÚNIOR, Manuel *et al.* **Estudo: Literatura popular em versos**. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. **Patativa do Assaré: A trajetória de um canto**. São Paulo: Escrituras, 2003.
- FERNANDES, Aparício. **A Trova no Brasil: História e antologia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FREITAS, Jotacê. **Sopa Poesias e Afins**. Ano 1, nº 2. Salvador: Editoração Eletrônica, 2005.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Cordel: leitores e ouvintes**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. São Paulo: Empório do Livro, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KONDER, Leandro. **As Artes da Palavra: Elementos para uma poética marxista**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LAMAS, Dulce Martins. **A Música na Cantoria Nordestina**. Rio de Janeiro, 1971. In: DIEGUES JÚNIOR, Manuel *et al.* Estudo: Literatura popular em versos. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.
- MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de M. Bakhtim**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MACHADO, José Pedro. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizontes, 1987.
- MEDEIROS, Irani. **Literatura de Cordel: Origem e classificação**. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita *et al.* (Orgs.). Estudos em Literatura Popular. João Pessoa: Universitária/UFPB, 2004.
- MICHAELIS, Henriette. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramento, 1998.
- MONTEIRO, Manoel. **Quer Escrever um Cordel? Aprenda a fazer fazendo**. São Paulo: Iracema, 1982.
- MOTA, Leonardo. **Viroleiros do Nordeste: Poesia e linguagem do Sertão nordestino**. 7ª ed. Fortaleza: ABC Editora, 2002.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologia**. Org. e trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.
- ROCHA, Everardo. **Jogo de Espelhos: Ensaio de cultura brasileira**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das Vozes: Cantoria, romanceiro e cordel**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SILVA, Antonio Alves da. **A Segunda Vinda de Cristo à Terra**. Salvador: Fundação Cultural, s/d.
- SILVA, Antonio Alves da. **Maria Besta Sabida**. São Paulo: Luzeiro, 2005.
- SOBRAL, Adail. **Ato/Atividade e Evento**. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: Conceitos-chaves. São Paulo: Contexto, 2005.

- SODRÉ, Muniz. **Reiventando @ Cultura**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- TAVARES, Bráulio. **Contando Histórias em Versos: Poesia e romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TEZZA, Cristóvão. **Poesia**. In: BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin: Outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- WALTER, J. (Org.) **Oralidade e Cultura Escrita: A tecnologia da palavra**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo: Papirus, 1998.
- VASSALLO, Lígia. **O Sertão Medieval: Origens européias do teatro de Ariano Suassuna**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- VIEIRA, Antonio. **Escravos que se Alforriaram com a Arte**. Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.antoniovieira.cordel@ig.com.br>.
- VIEIRA, Antônio. **O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta**. Vol. 1. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003.
- VIEIRA, Antônio. **O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta**. Vol. 2. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003.
- VIEIRA, Antônio. **Antônio Vieira: O Cordel Remoçado**. Prod. Roberto Sant'Ana. Salvador: Platina Produções e Eventos Culturais Ltda., 2005, 1 CD (54 min.)
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida, Maria Lúcia Diniz Prochat. São Paulo: Hucitec, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A literatura medieval**. Trad. Amália Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXO I – Galeria de Fotos

Foto 1 – Apresentação do poeta Antônio Vieira em “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta” (2003, p. 5).



Antônio Vieira
Nasceu em Santo Amaro
Tem sobrenome de pai
O nome, a mãe deu, é claro
No ano de 49
Introduziu-se no orbe
Onde faz o seu trabalho

Viajou pelo Brasil
Investigou um bocado
Escreve em seus cordéis
Imagens que lhe marcaram
Resgate de personagens
Anônimos e consagrados

Foto 2 – Folhetos vendidos em praça pública. (Fotos cedidas pela Profª. Edilene Matos, s.d.)



Foto 3 – Folhetos vendidos em praça pública. (Fotos cedidas pela Profª. Edilene Matos, s.d.)



Foto 4 – Banca dos Trovadores (janeiro de 2007).



Foto 5 – Banca dos Trovadores (janeiro de 2007).



Foto 6 – Imagem da livraria Berinjela. (janeiro de 2007)



Foto 7 – Imagem da livraria Berinjela. (janeiro de 2007)

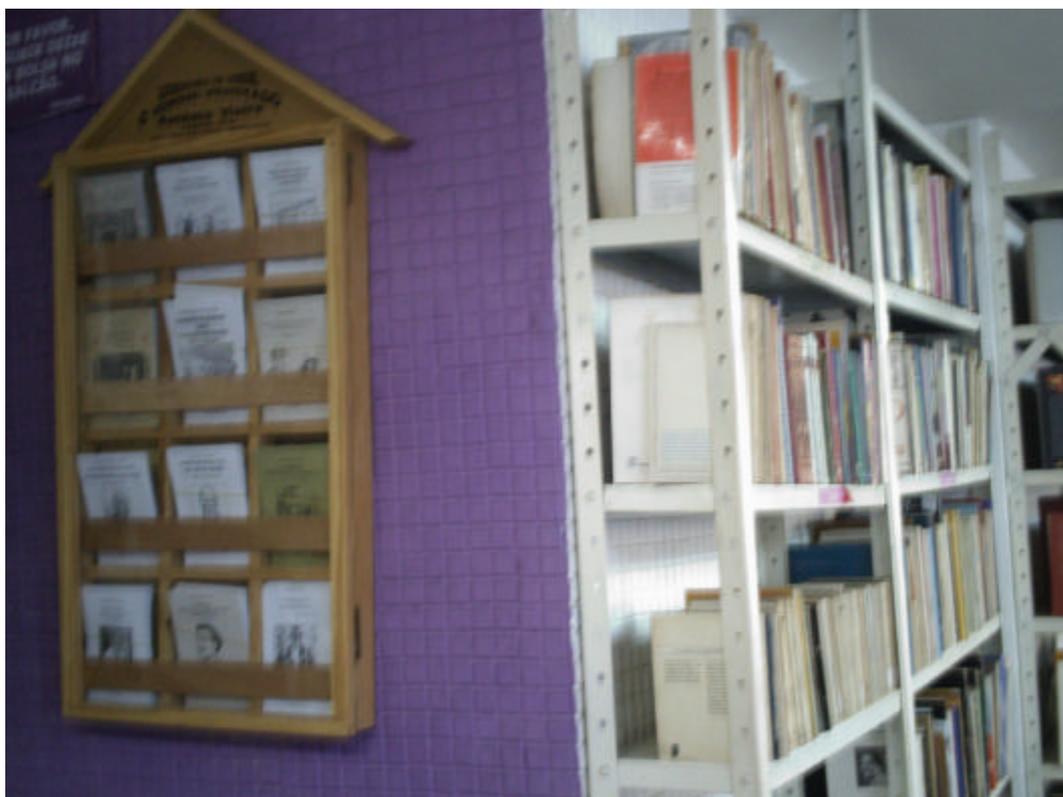


Foto 8 – Imagem do Espaço do Autor Baiano. (janeiro de 2007).



Foto 9 – Imagem do Espaço do Autor Baiano. (janeiro de 2007).



Foto 10 – Capa de “O Cordel Remoçado: Histórias que o povo conta”.

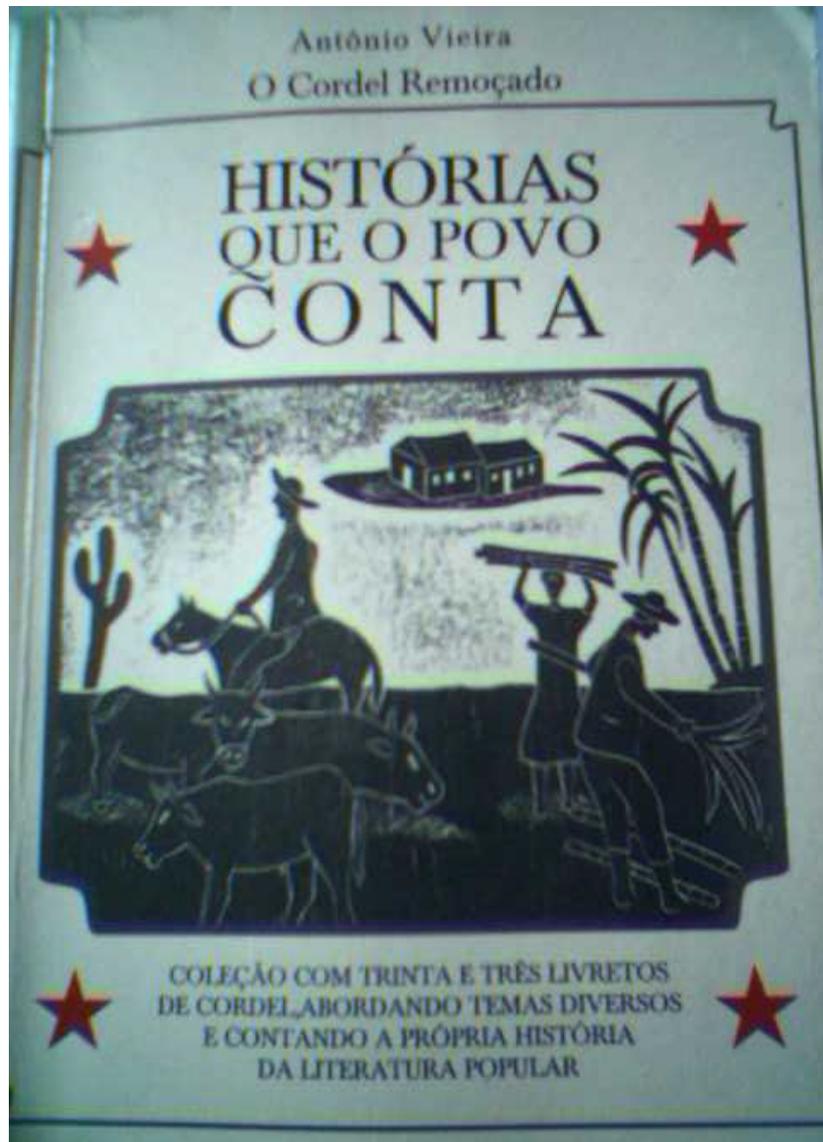


Foto 11 – Ficha técnica da produção do CD, presente na última página do encarte.

O destino da vida lembra a roda do destino. Cada
 passo errado é o fio que tece a vida. O nome do artista
 lembra o maior bem. É um disco à parte sempre, del
 regular, que algumas palavras por escrito para o presente
 e o futuro - lembrando ao passado. Pois então, é no
 encontro dos encontros e reencontros, no ambiente
 silencioso do prazer de quem trabalha com aquilo de que se
 gosta, de quem faz com prazer sua vida profissional, que
 vale registrar a atenção do Fernando - de Santo Amaro da
 Purificação - do poeta e músico Antonio Vieira, com o
 Agreste de Iná - do produtor Roberto Santana. Sinto-me
 em casa nesta vida, pois pertence à mesma família
 humana. Poder estar por perto desta gente já vale a honra
 de assinar este trabalho, que informa a vida que o disco
 que se encontra em suas mãos só existe por causa da
 sensibilidade do artista Antonio, do produtor Roberto e do
 amigo parente de nome mesma família José Canguera
 Filho, Nômen de comunicação empresarial: agnô de
 Brasil e outro etc do Raciocínio de Maragipó com o
 Agreste de Jequi. Pelos caminhos que também passam
 por Maragipó e pelo Agreste do Pedro e de Angerinas,
 o cordel de minha vida se constrói com música e poesia e
 se entrelaça com este CD. Agora, depois a vez e o que
 canta Antonio Vieira, seu destino ficará mais rico, seu
 coração mais aquecido, sua vida melhor.

Salvador, Bahia, 01.06.2004

Armando Bião
 Diretor Geral da Fundação Cultural do Estado da Bahia,
 Professor Titular da Escola de Teatro da UFBA,
 Pesquisador do CNPq

Governador do Estado da Bahia
Paulo Góes Souto
 Secretário de Cultura e Turismo
Paulo Renato Dantas Gaudenzi
 Fundação Cultural do Estado da Bahia
Armando Bião
 Sons da Bahia
Roberto Sant'Ana

LIMA PRODUÇÃO
ROBERTO SANT'ANA

FICHA TÉCNICA:

Assistente de Produção:
Pedro Canozzi
 Estúdio:
WR Salvador - Bahia
 Técnico de Gravação:
Beto Santana
 Assistente do Estúdio:
Graco e Eduardo Roman
 Técnico Mixagem:
Wesley Rangel
 Assistente Mixagem:
Beto Santana
 Masterização:
Luis Carlos Hofer
 Capa:
Balmiro Neto/Pat Simplicio
 Foto Capa:
Mr. Tyn
 Desenho (fundo de retrat):
Luis Natividade
 Ilustrações:
Luis Natividade e Gabriel Arcanjo



Foto 12 – Capa do encarte do CD.

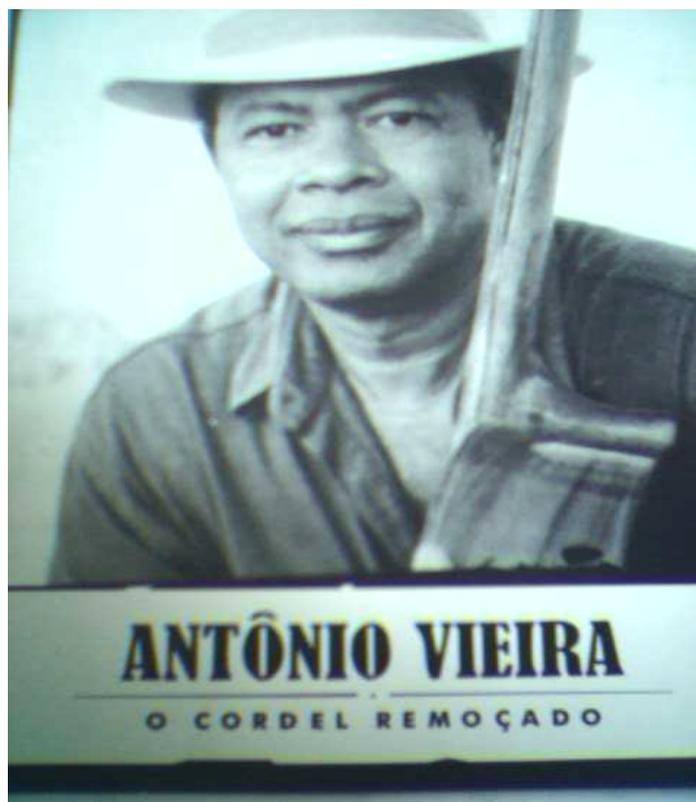


Foto 13 – Ilustração do CD.

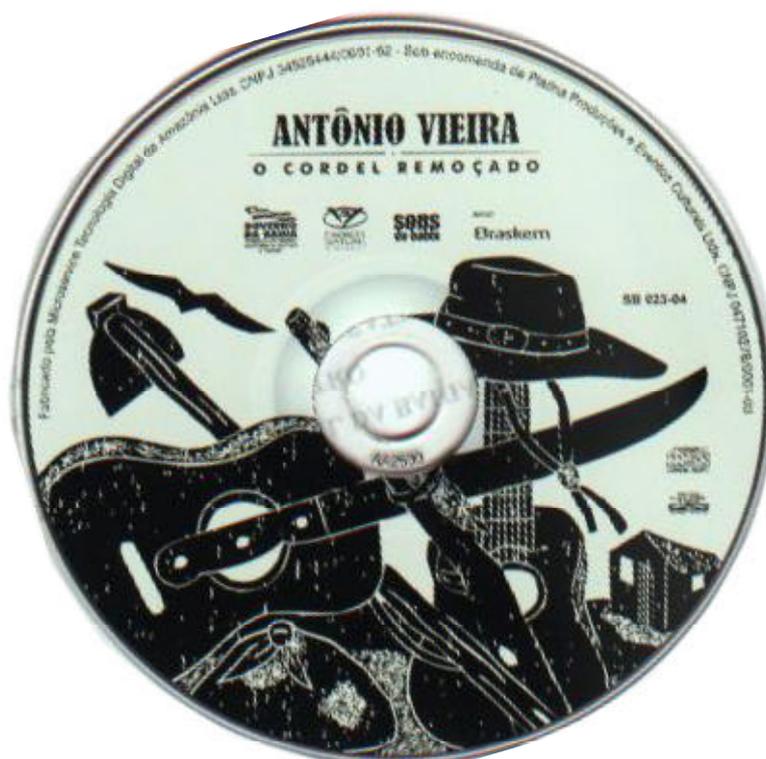


Foto 14 – Ilustração do fundo da caixa do CD.



Foto 15 – Show apresentado na Casa do Artista Baiano (setembro de 2006).



Foto 16 - Show apresentado na Casa do Artista Baiano (setembro de 2006).



Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)