NO VISGO DO IMPROVISO
OU
A PELEJA VIRTUAL ENTRE CIBERCULTURA E TRADIÇÃO

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

MARIA ALICE AMORIM

NO VISGO DO IMPROVISO
OU
A PELEJA VIRTUAL ENTRE CIBERCULTURA E TRADIÇÃO

COMUNICAÇÃO E MÍDIA DIGITAL NAS POÉTICAS DE ORALIDADE

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À BANCA EXAMINADORA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, COMO EXIGÊNCIA PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA, SOB A ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA JERUSA PIRES FERREIRA

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

PUC/SP
SÃO PAULO
2007

Banca Examinadora

A

Ivan
d'après Manuel Bandeira
em tudo estás

Jerusa e Roberto
fisgaram-me e cá estou

Gícia e Juracy
eu vi o mundo e ele começava no sertão

Pedro Américo
mistérios quiçá
de uma talvez cigana andaluza

Gracias

a la vida que me ha dado tanto,
me ha dado el oído, que en todo su ancho
graba noche y día, grillos y canarios,
martillos, turbinas, ladrillos, chubascos

Violeta Parra

TRT-PE, FUNCULTURA, CAPES, PUC-SP, Jerusa Pires Ferreira, Roberto Benjamin, Jomard Muniz de Britto, Edilene Matos, Sergio Bairon, José Luiz Aidar Prado, Sílvio Ferraz, Amálio Pinheiro, Edgard Assis de Carvalho, Arlete e Luiz Carlos Petry, Audrei e João Paulo, Rosângela Guimarães, Cida Bueno, Yuri Caribé, Gícia Amorim e Bergson Queiroz, Neide e Manoel Motta, Luisa Moura, Nilson Araújo, Néle Azevedo, Silvana Ribeiro e Bruno, Regina Drosina e Valdeck de Garanhuns, César Rocha e Neusinha Rodrigues, Rosa Aquino e Wilson Araújo de Sousa, Avelina Brandão, Cida Nogueira, Emília Lucena, Ângela Macaúbas, Simone Mendes, Maurício Nunes, Felipe Canova, Gilmar Rodrigues, José Fernando Souza, José Américo Lopes Góis, Homero Fonseca, Severino Lucena, Tatiana Meira, Lourdes Cabral de Mello, Josélia Morais da Costa, Zeneide Costa, Marcelino Arruda, Letícia Coelho, Eliane Remígio, Sérgio Aguiar, Mônica Lacerda, Semíramis Rocha, Iana Vieira, Regina Andrade, Andréa Guedes, Vivianne Lafayette, Valéria Soares, Margot Maia, Stela Maris, Tereza Rozowykwiat, Eugenio Pacelli, Gutemberg Soares, Simone Freire, Siddharta Campos, Lydia Barros, Margareth Cardona, Eliane Rodrigues, Sofia Veloso, Valda Rodrigues, Jaime Galvão, Terezinha Carlos, Yaponira Calado, Mônica Barroso, Norma Melo, Yêda Carneiro, Ignez Andrade, Jandira Santos, Maria Helena Rêgo, Estela e José Paiva, Manuela Coelho e António Palha, Luís Carlos Patraquim, Vítor Espalda, Raquel Gralheiro, Tiago Assis, Hildebrando Pérez Grande, Hector Hidalgo, Margarita Alonso, Waldo Leyva, Maria-Theresa Lázaro, Francisco Cláudio da Silva, Marcelo Soares, José Costa Leite, José Honório da Silva, Mauro Machado, Cida Pedrosa, Sennor Ramos, Ana Cely Ferraz, Abdias Campos, Janduhi Dantas, Verônica Moreira, Edmilson Ferreira, Antônio Lisboa, João Morais de Sousa, Glauco Mattoso, Klévisson Viana, Marcelo Mário Melo, Varneci Nascimento, Ésio Rafael, Arnaldo Saraiva, Heloísa Arcoverde de Morais, José Augusto (Lampião), João Júlio da Silva, Manuel Pula Pula, Zilda da Silva, Maria Cosmo, Elisete, Zélia Raposo, Antônio Miguel (Pedro), Gilvan de Carvalho, Édson Júnior, Zé Torres, Rossana Fonseca, Marcelo Mesel, Américo Gomes, Poetas citados/entrevistados, Amigos da Unicordel

o povo é o
inventalínguas na
malícia da maestria
no matreiro da
maravilha no visgo
do improviso
tenteando a
travessia azeitava o
eixo do sol

Haroldo de Campos
circuladô de fulô

Resumo

A literatura de cordel constitui-se numa das poéticas de oralidade tradicionais do Nordeste do Brasil, conhecida, sobretudo, pela produção escrita e respectivo registro tipográfico dos folhetos. Tanto o verso improvisado quanto o folheto inscrevem-se num grande texto oral, em que confluem características: dicção poética, universo cultural, além, principalmente, dos traços de oralidade. Os processos comunicacionais ocupam, aí, posição privilegiada. Nos últimos dez anos, a partir do surgimento do computador doméstico, os cordelistas passaram a realizar disputas poéticas via e-mail ou bate-papo na rede das redes, publicando, a seguir, estes embates em verso, que passaram a chamar de pelejas virtuais. Tais edições seguem a tradição das pelejas inventadas de cordel, em que o poeta imagina um embate fictício entre dois repentistas e o transforma em folheto. Ao mesmo tempo, o improviso poético também acontece com a mediação do computador e da Internet. Esta prática das pelejas imaginárias de cordel aparece, já, em antigos títulos do início do século 20. Por sua vez, a tradição dessas pelejas escritas remete ao desafio poético entre dois improvisadores, diante de uma platéia atenta. Surge, portanto, a pergunta: há um continuum que une as diversas modalidades de improviso poético nordestino e a literatura de cordel? No corpus da pesquisa, estão um conjunto de folhetos publicados nos últimos cem anos, sobretudo na última década; eventos com performance de poesia, registro de pelejas virtuais ocorridas na web; cds e dvds de poetas da tradição. Na metodologia, a observação participante e a análise qualitativa do grande texto oral que se realiza nas pelejas virtuais acontecidas na Internet e por meio de correio eletrônico, na literatura de folhetos, nos folguedos e manifestações populares do Nordeste do Brasil, comparativamente com outras regiões do mundo. Respaldada, enfim, nos conceitos de performance e movência (Paul Zumthor), de semiosfera (Iuri Lotman), de grande texto oral (Jerusa Pires Ferreira), do conceito de comunicação (Jesús Martín-Barbero) e de cibercultura (Francisco Rüdiger), o estudo se propõe a apontar a existência de um conjunto de poéticas de oralidade que se inscreve no espaço/tempo da última década (Pernambuco/Nordeste/Brasil - 1997/2007), resultante de experiências de construções poéticas seculares interagindo com experiências de improviso e/ou não-improviso poético no ciberespaço, conjunto este que, além de ser um grande texto oral, é grande texto de comunicação, imerso numa semiosfera – a cultura nordestina.

Palavras-chave

pelejas virtuais cordel repentismo

comunicação cibercultura pós-modernidade

Abstract

Cordel literature is poetry born from the oral traditional of Northeast Brazil, known especially for the written production and respective typographic register of the booklets. Both the improvised texts and the booklets pertain to a grand oral text in which poetic diction, cultural universe and, especially, traces of orality converge. Communicational processes occupy a privileged position. In the last ten years, with the emergence of the home computer, *cordel* poets began to hold poetry competitions via *e-mail* or chat rooms on the web. These disputes in verse are then published and have come to be called *virtual showdowns*. Such editions follow the tradition of *cordel* poetry showdowns in which the poet imagines a fictitious dispute between two *repentistas* [improvising singer-poets] and transforms it into a booklet. Poetic improvisation also occurs with the mediation of the computer and Internet. This practice of imaginary *cordel* showdowns first appears in old titles from the early 20th Century. The tradition of these written disputes stems from the poetry challenges of two improvisers in front of an enraptured audience. The question therefore arises: Is there a *continuum* that unites the diverse modalities of Northeast Brazilian improvised poetry and *cordel* literature? In the *corpus* of this research, there are a set of booklets published in the last hundred years, above all, in the last decade; poetry performance events, records of virtual showdowns on the web; CDs and DVDs on poets in the grand tradition. In the methodology, participant observation and qualitative analysis of the grand oral text that is carried out in the virtual showdowns on the Internet and by means of electronic mail, in the literature of the booklets, at festivals and public gatherings in Northeast Brazil is compared to other regions of the world. From the concepts of performance and movement (Paul Zumthor), semiosphere (Iuri Lotman), the grand oral text (Jerusa Pires Ferreira), concept of communication (Jesús Martín-Barbero) and cyberculture (Francisco Rüdiger), the study outlines the existence of a set of orality poetics that pertains to the space/time of the last ten years (Pernambuco/Northeast/Brazil - 1997/2007) stemming from the experiences of century-old poetic constructions interacting with the experiences of improvised and/or non-improvised poetry in cyberspace. Besides being a grand oral text, this set of poetic constructions is a grand communicational text immersed in a semiosphere – the culture of the Brazilian Northeast.

Key Words

virtual showdowns *cordel* *repentista*
communication cyberculture post-modernity

Sumário

Abrindo a seara 21

Canções peregrinas

Duelo imaginário 27

Sendo por dez pés lá vai 30

Cantar obra feita 33

No visgo do improviso

Verbo sedutor 41

Topada e payada 45

O ensaio ou a sambada 51

Com mestre de poesia 61

Repente cibernético

De feira e fio 79

Tanger do verso 95

O virtual 97

A ficção 107

Lira hi-tech 116

Fechando a seara 123

Referências bibliográficas 129

ABRINDO A SEARA

Calíope, a da bela voz, uma das nove musas gregas, a mais velha e sábia das musas, foi quem me inspirou. E guiando-me pelos caminhos da mãe, Mnemosine, ouso chegar lá, três décadas passadas, quando a adolescência deixava o corpo leve; os sentidos, aguçados; o pensamento, mais maneiro ainda. A aula era de literatura e cada texto lançava enigmas, me instigava na escrita incipiente. Não tinha familiaridade com a vida no campo, apenas visitas esparsas ao avô, que morou num local chamado Arizona, e a única maneira de chegar ali era viajando de trem, coisa fácil de guardar na cabeça de menino. Nem freqüentava tanto assim feiras e mercados, mas esporádicas idas rendiam memoráveis lembranças. E era um oeste longínquo aquele, extremo oposto do litoral pernambucano, onde a aridez do estio tinha encantos que levarei sempre comigo. Das histórias que chegavam aos ouvidos era a da moura torta a que mais repercutia. Das cenas de rua, apreciava-me ver um cego piauiense, com cantigas dolentes, tilintando moedas numa esquina movimentada de Petrolina. Ainda naquela adolescência ouço então falar pela primeira vez em cordel, por uma professora de literatura, cearense, e que por acaso se chamava Marcela Calíope.

O estudo da poesia, das figuras de linguagem, da escansão do verso me deixava encantada, o que jamais podia supor era até onde esse feitiço me levaria. Não me lembro exatamente quando manuseei um folheto pela primeira vez. O que sei é que alguns anos mais adiante, morando no Recife, começo a freqüentar os sebos da cidade, ressurge o interesse pelo cordel e o contato com a literatura de folhetos passa a ser sistemático. Dessa data já se vão vinte e cinco anos. Na época, uma primeira tentativa de cursar mestrado foi em teoria da literatura e o tema era exatamente o cordel. O projeto acadêmico não vingou, mas o gosto continuou o mesmo e a vontade de escrever sobre o assunto ia me rendendo aqui e acolá algum espaço na mídia. Pelos acasos em que a vida nos mete, fui viver dez anos na Zona da Mata Norte pernambucana, exatamente na Meca dos poetas improvisadores de maracatu rural, a cidade de Nazaré.

A paixão pela poesia popular me tomou de vez. E justo por causa do que escrevi sobre os mestres de maracatu Jerusa me fisgou, pela mão de Roberto Benjamin, fazendo-me chegar a São Paulo para sistematizar projeto de pesquisa que me acompanha atavicamente desde muito. A primeira pergunta que me veio foi: o que escrever, com alguma originalidade, sobre as poéticas tradicionais tão múltiplas e tão presentes em Pernambuco. Calíope, a mãe das sereias, me fez mergulhar no oceano deste "grande texto oral" assim definido por Jerusa Pires Ferreira, trazendo-me à tona algumas idéias de como vislumbrar um *continuum*, de como estabelecer conexões entre a poesia de maracatu, de violeiro, coquista, aboiador, cordelista.

Graças ao convívio com o poeta Pedro Américo, com poetas das mais diferentes dicções, e graças à amizade de décadas com José Honório, pioneiro das pelejas virtuais, tenho acompanhado de perto a produção literária em Pernambuco e respectivo movimento editorial, inclusive no que diz respeito à literatura de cordel e aos improvisadores. O que vem garantindo também um *continuum* dos meus olhares sobre o tema.

E nesse pelejar com o objeto de estudo chegou o *insight*: as pelejas de cordel na Internet me levam às pelejas fictícias de cordel que me levam à poesia de viola que me leva ao repentismo, nas suas variadas formas de apresentar-se. Estaria aí, portanto, no mote das pelejas, o fio de Ariadne a não deixar-me perder nesse labirinto de idéias e a vislumbrar respostas à indagação de existência de um *continuum* neste universo das poéticas de oralidade tradicionais no Nordeste do Brasil. No *corpus* da pesquisa, elegi um conjunto de folhetos publicados nos últimos cem anos, sobretudo na última década, contemplando, assim, títulos de autores clássicos, a exemplo de Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, Firmino Teixeira do Amaral, Severino Borges da Silva, Manoel Camilo dos Santos, além de títulos recentes da geração mais jovem dos cordelistas. Elegi, ainda, eventos com performance de poesia, registro de pelejas virtuais ocorridas na web; cds e dvds de poetas da tradição. Na metodologia, a observação participante e a análise qualitativa do "grande texto oral" que se realiza nas pelejas virtuais acontecidas na Internet e por meio de correio eletrônico, na literatura de folhetos, nos folguedos populares do Nordeste brasileiro, comparativamente com outras regiões do mundo.

Para tratar deste texto movente, que transita entre o "cantar obra feita" e o improviso, que transita entre as práticas tradicionais de escrever a mão e/ou de exprimir-se poeticamente com a voz e a mídia do corpo e as práticas da poesia rimada e metrificada divulgada em edições impressas e/ou feita sob a mediação de computador e Internet, estruturei a abordagem do assunto em três capítulos, que podem ser lidos em seqüência ou não, embora engendrados com coerência entre si. *Canções peregrinas* é como nomeio a maneira de mostrar o quanto a performance vocal, as metáforas, gêneros e formas fixas se configuram enquanto eixos, a permitir o nomadismo dessas poéticas que atravessam tempos e espaços. *No visgo do improviso* é um mergulho no universo cultural e poético do repentismo nordestino, a partir do registro etnográfico da brincadeira do maracatu rural e da poética dos mestres sambadores, em que me proponho a oferecer variadas conexões entre sambada, poesia de viola, cordel, topada, contrapunto, inclusive buscando não perder de vista as conexões com o "mundo vivido". *Repente cibernético*

é onde trato especificamente dos desafios maquinados com a ajuda de computador, de Internet, correio eletrônico, comunidades de relacionamento no mundo da web, desafios em que os processos comunicacionais ocupam posição privilegiada.

Nos últimos dez anos, a partir do surgimento do computador de uso doméstico, os cordelistas passaram a realizar disputas poéticas via *e-mail* ou bate-papo na rede das redes, publicando, a seguir, estes embates em verso, que passaram a chamar de *pelejas virtuais*. Tais edições seguem a tradição das pelejas inventadas de cordel, em que o poeta imagina um embate fictício entre dois repentistas e o transforma em folheto. Ao mesmo tempo, o improviso poético também acontece com a mediação do computador e da Internet. Esta prática das pelejas imaginárias de cordel aparece, já, em antigos títulos do início do século 20. Por sua vez, a tradição dessas pelejas escritas remete ao desafio poético entre dois improvisadores, diante de uma platéia atenta. Procuro, portanto, apresentar as relações que podem ser estabelecidas entre peleja inventada, fictícia, e peleja ao vivo, em presença, sem mediação de impressos ou qualquer outro meio de comunicação, mais a peleja virtual, que é um híbrido desses dois outros modos de pelejar.

Com o intuito de oferecer maior vivacidade à pesquisa de campo, decidi realizar um documentário audiovisual sobre os cordelistas que vêm praticando estes embates, denominados por eles próprios de pelejas virtuais. O vídeo-documentário tem 29 minutos e foi totalmente executado, em todas as suas etapas, na cidade do Recife, entre os meses de abril e julho de 2007. A decisão de prepará-lo partiu da necessidade de apresentar, de forma palpável e performática, uma poesia tradicional que dialoga com as novas tecnologias de comunicação, invés de apenas tentar dar conta, por meio de palavras, de um universo cultural que mantém relação visceral com a performance de voz e corpo diante de uma platéia atenta. O documentário, em DVD, segue encartado à minha dissertação de mestrado, na condição de anexo do texto.

Enfim, respaldada nos conceitos de performance e movência (Paul Zumthor), de semiosfera (Iuri Lotman), de grande texto oral (Jerusa Pires Ferreira), do conceito de comunicação (Jesús Martín-Barbero) e de cibercultura (Francisco Rüdiger), esta dissertação sinaliza para a existência de um conjunto de poéticas de oralidade que se inscreve no espaço/tempo da última década (Pernambuco/Nordeste/Brasil - 1997/2007), resultante de experiências de construções poéticas seculares interagindo com experiências de improviso e/ou não-improviso poético no ciberespaço, conjunto este que, além de ser um grande texto oral, é grande texto de comunicação, imerso numa semiosfera – a cultura nordestina.

Canções peregrinas

O bezerro apoja o peito
de uma vaca no curral
o suíno se lambuza
na poça de um lamaçal
o lambu canta e responde
e a lagartixa se esconde
nas cascas secas do pau

Ronaldo Aboiador

A face, erguida, apontava o olhar para além daquela paisagem urbana. A voz límpida era forte o suficiente a fazer-se ouvir para além daquela esquina *art-déco* inundada de transeuntes. Ali, o ir e vir dos passageiros dizia de um terminal de ônibus e do burburinho de memórias arquitetadas em rede. A cuia de metal deixava mais firme o tilintar de moedas caídas naquele oco de queijo do reino, transformado pelas mãos rítmicas em vibrações de instrumento percussivo a acompanhar cantigas viajantes de cego piauiense. Enigmático canto para criança catingueira que sequer dava conta de quantos tempos e espaços trespassavam esses versos sempre habitantes habitados de mundos míticos.

Como se num outro *take* de cinema, salta a imagem de mais um cego, agora dentro de ônibus intermunicipal, a percorrer memória de cantigas de esmoler aprendidas na dureza de um sentido subtraído desde a nascença. A voz, em tons de pedir, desencadeava o prazer da escuta de umas tantas estrofes plangentes narrando o romance da *menina perdida em Petrolina*. Na mesma estrada onde circulava o transporte coletivo, seguiam a pé dois violeiros, instrumento de corda às costas, a tentar ganhar um ao outro na verve e mais alguns trocados na vida, percorrendo, nômades, léguas amenas, léguas tiranas. O frescor da paisagem de primavera florida em *flamboyant* dava conta da cana-de-açúcar safrejando.

Mais adiante, para qualquer dos lados interior e litorâneo, pátio ruidoso de feira generosamente desvenda mistérios de amor, encantamento, *o homem da vaca e o poder da fortuna*, *a chegada de Lampião no inferno*, *da prostituta no céu*. O combate, se há e quando há, é verbo, voz, visões de cavaleiro medieval empunhando espada mágica, fazendo emergir esse grande texto oral de que fala Jerusa Pires Ferreira (1993), expressões de fazer poético coletivo e, não só!, igualmente de talentos individuais, autorais, tantas vezes inaugurados com a firma do poeta, em impecável redondilha maior, tal qual na famosa peleja de cego cearense com Zé Pretinho do Tucum: *Eu sou o Cego Aderaldo*. Tal qual na peleja de Azulão com Zé Limeira, em que cada um inaugura o canto assim: *Eu sou José João dos Santos / Eu me chamo Zé Limeira*. Como canta um mestre de maracatu: *Mas sou eu o João Júlio / a fera deste lugar*. Ou, ainda, tal qual transcreve Federico García Lorca (2000: 41), a propósito de um poeta do tradicional cancioneiro andaluz:

Yo me llamo Curro Pulla
por la tierra y por el mar,
y en la puerta de la tasca
la piedra fundamental

É um combate verbal, que se traduz em "cantar solto, amistoso ou malcriado", sugerido na *Peleja de Azulão com Zé Limeira*; que pode ser "um encarca com rigor", como aparece na *Peleja de Francisco Pequeno com João Melchiades*; que se pode associar ao botar feitiço, fazer catimbó, como canta o mestre de maracatu Bacalhau agourando o adversário João Júlio:

Zé Pilintra apareceu
Com um saco do lado
E você todo escanchavado
Da pisa que recebeu

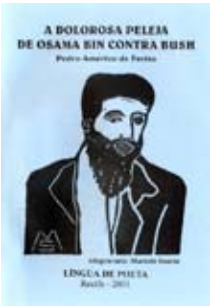
Ou, ainda, que se pode associar ao desfazer "o calço", desfazer o fechamento do corpo, como canta Patativa do Norte contra Severino Borges, numa peleja de cordel:

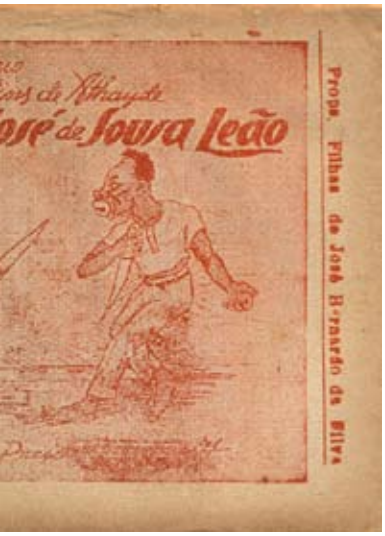
Mas cantor pra dar em mim
nem nasceu nem nascerá
porque já tenho cantado
com todos do Ceará
e não teve um que pudesse
desmanchar meu patuá

Nas pelejas de cordel, ou pelejas fictícias, imaginárias, o poeta se compraz em inventar que dois cantadores, geralmente da lista dos lendários, debateram-se em duelo verbal. Há folhetos, ainda, que aludem a outros tipos de desafio, a exemplo do coco de embolada, geralmente adotando os gêneros da quadra e do quadrão. E, tanto aí, quanto nos embates em presença, cada poeta demarca território, pelejando, arengando com rivais, peitando o outro, evocando extravagâncias, impossibilidades cabíveis tão-somente no circuito de invenções de linguagem no mundo da poesia.

Mundo de poéticas em que o território virtual é o mar dessa família de náufragos que bracejam no tempo e no espaço, conforme escreve Augusto de Campos (1978: 8), esse universo da poesia improvisada em Pernambuco é povoado de poetas que desfilam, com desenvoltura, pelas sambadas de coco, de ciranda,

de caboclinho, de boi, de maracatu; pelo pé-de-parede do repente de viola, pelas rodas de glosa. Quando se constata que desde os primórdios poesia, música e dança se misturam nas manifestações lúdicas e ritualísticas da humanidade, compreende-se que continua não sendo diferente em diversas tramas dessa rede poética que conhecemos: no maracatu de baque solto, por exemplo, a sambada ou, ainda, o ensaio de barraca são ponto alto dessa característica poético-musical e coreográfica. Na cantoria pé-de-parede, ninguém desarreda enquanto os repentistas não decidem emborcar a viola. Na roda de coco, na roda de ciranda, só a música ou só a dança não fazem sentido se não houver, ali, um poeta que embriague a todos de poesia, que empolgue a platéia com os jogos verbais, com a poesia que é verbo, voz, visualidade, corpo, sinestesia.





Nesse discurso de improviso e de tradição, os gêneros, a função poética, os jogos verbais, o ludismo cultivado a partir de rima e metro são algumas das atrações deste comunicar-se que enfeitiça platéias. Os elementos estéticos alicerçam a fruição: "O fato de base, que constitui em poética essa comunicação, é, lembro-o, sua tendência ou sua aptidão para gerar mais prazer do que informação: alcance geral que acentua o elemento hedônico sem que a informação seja necessariamente negada (...)" (ZUMTHOR, 2000: 75). Todo o conjunto de poéticas de oralidade tão presentes no dia-a-dia nordestino forma um sistema de signos, uma rede de repertórios e formas fixas, uma infinita combinação de imagens, de metáforas, tão mais ricas quanto maior o talento de cada individualidade artística. Não há nada que substitua o prazer de postar-se diante de poetas – nas sambadas de maracatu, de caboclinho, de coco, no ensaio de maracatu, no recital de cordelistas, nas rodas de glosa – e envolver-se com a fluência imagética dos mestres do verso. Bebe-se poesia durante horas, durante uma noite inteira, e é natural que os melhores momentos se sucedam nessa farra poética. A poesia tradicional, fruída em grupo, é sofisticado processo de comunicação, múltiplo prazer estético que não dissocia o poético do canto, da música, da dança, do corpo.

Tradições poéticas medievais são parte do legado que construímos e comparece, vigorosamente, na poesia oral existente em Pernambuco. Do mesmo modo, a presença performática de cada um desses poetas da oralidade – o violeiro, o coquista, o cordelista, o glosador, o aboiador, o mestre de maracatu rural – atualiza esse fazer poético, com a ajuda de formas e temas literários que se repetem e se reinventam há séculos – na rima, no ritmo, na métrica, na metáfora. Conforme Zumthor (2000: 39-40), a performance "é o único modo vivo de comunicação poética (...) o único modo eficaz". Poesia é palavra, convertida em imagem, palavra imaginada,

contada/cantada, vivida, emprenhada pelos ouvidos, desenhada com tintas sonoras. É voz, corpo, presença. É comunicação de um tempo, de um lugar, num instante preciso que não se repete. "A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (Id: 39).

SENDO POR DEZ PÉS LÁ VAI

Na poesia de cordel e em outras poéticas tradicionais, as formas fixas se configuram como um dos eixos que permitem um nomadismo a atravessar tempo e espaço. Em *Vaqueiros e cantadores*, Câmara Cascudo (1984: 18) registra a antiguidade da sextilha em heptassílabo (ABCBDB), tanto quanto da quadra "que Carolina Michaelis de Vasconcelos dizia popularíssima em todo o século 16, no qual predominara. No romance do Rei Artur, da Távola Redonda, que Jorge Ferreira de Vasconcelos publicou em 1567 (*Memorial das proezas da segunda Távola Redonda*), ao lado das quadras há sextilha igual à dos nossos cantadores". Dentre outros exemplos que poderiam ser evocados, confirma a permanência do gênero esta estrofe cantada pelo paraibano Severino Lourenço da Silva Pinto, ou a *Cascavel do Monteiro* (1895-1990), um dos violeiros mais reverenciados no sertão do Pajeú, Pernambuco, de quem poetas e admiradores sentem o prazer de, ainda hoje, guardar na memória coleção de versos geniais:

Minha corda não se estica
não se torce nem se enverga
daqui para o firmamento
meu pensamento navega
em um lugar tão distante
que lente nenhuma enxerga

Na mala do folheteiro
Tem romance do Pavão,
Onde o turco Evangelista
Ganhou das mãos do irmão
O retrato d' uma deusa —
A bela condessa Creuza,
Trazido do estrangeiro —
E o pobre do rapaz
Ao vê-la, perdeu a paz
Na mala do folheteiro...

- 12 -

Quadra, sextilha, septilha e décima representam apenas uma parte do que é utilizado na cantoria de viola, caracterizada por lançar mão de uma variedade de gêneros, em que combinações de estrofe e melodia fazem o violeiro improvisar os versos em obrigatórias formas fixas, porém de diferentes maneiras na poesia, no canto e na presença singular do corpo em cena. É de lei respeitar as regras da cantoria: a quantidade de linhas, o esquema de rima, a acentuação tônica, o refrão, a oração ou a capacidade de desenvolver o tema com fidelidade. Sem desleixar as formas fixas, o parceiro, afiado na sonora e baião de viola, incita o adversário e a platéia com versos

demolidores, líricos, bombásticos, plangentes. Tem que ser poeta, afinal, e saber lançar mão dos ingredientes, como cantou o violeiro Lourival Batista (1915-1992):

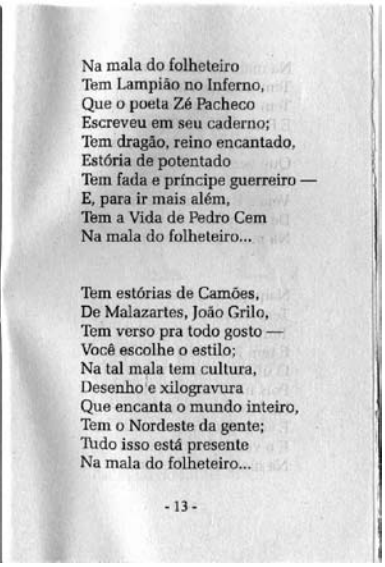
O poeta é o canário
a poesia é o alpiste
a lira é água potável
matando a sede que existe
porém faltando um dos dois
o pássaro definha triste

Na cantoria, acrescente-se a sextilhas e septilhas *dez pés a quadrão*, *mourão você-cai* e *mourão voltado,* exemplos de estrofes dialogadas, freqüentes na cantoria. Outro verso (é assim que a estrofe é chamada no meio popular) muito comum: o mourão de sete linhas ou sete pés, um dos gêneros mais antigos no baião de viola e mais um dos estilos dialogados. Em versos de sete sílabas, o primeiro diz as duas primeiras linhas, o segundo as duas seguintes, o primeiro encerra com as três últimas, conforme a estrofe a seguir, de quem não se sabe a autoria e que o poeta Jorge Filó recita no vídeo-documentário anexado a esta dissertação:

A
Dê rédea a seu cavalinho
que eu vou dar à minha besta

B
Dou em você na segunda
terça quarta quinta e sexta

A
Outra rima eu não garanto
volto pelo mesmo canto
montado na mesma besta


Na mala do folheteiro
Tem Lampião no Inferno,
Que o poeta Zé Pacheco
Escreveu em seu caderno;
Tem dragão, reino encantado,
Estória de potentado
Tem fada e príncipe guerreiro —
E, para ir mais além,
Tem a Vida de Pedro Cem
Na mala do folheteiro...

Tem estórias de Camões,
De Malazartes, João Grilo,
Tem verso pra todo gosto —
Você escolhe o estilo;
Na tal mala tem cultura,
Desenho e xilogravura
Que encanta o mundo inteiro,
Tem o Nordeste da gente;
Tudo isso está presente
Na mala do folheteiro...

- 13 -

A estrofe em decassílabo conhecida por martelo, que pode variar na quantidade de linhas, é outro gênero consagrado. No baião de viola, o desafio em martelo é um dos mais célebres. Sempre em decassílabo, o martelo pode ser construído em décimas, que usualmente apresentam rima em ABBAACCDDC. A sextilha agalopada, decassílaba, é conhecida por *martelo mineiro*. Em livro mencionado, *Vaqueiros e cantadores*, Cascudo (1984: 19) credita a invenção do martelo – originariamente em versos alexandrinos, com rima emparelhada – a Pedro Jaime Martelo, professor da

Universidade de Bolonha, que viveu entre os séculos 17 e 18. Cascudo afirma, ainda, que esse tipo de verso, com tais características, não foi registrado na nossa poesia popular, entretanto a denominação aponta para a origem erudita, "visível em sua ligação clássica com os poetas portugueses do século XVII".

É comum glosar, com martelo, um mote ou assunto em um, dois ou quatro versos de dez sílabas. A glosa pode ser improviso recitado, o caso da roda de glosa em que não há, muitas vezes, nem acompanhamento da viola. Entretanto, os glosadores, muitos vezes confundindo-se com os próprios violeiros e apologistas, são altamente especializados. Na peleja de cordel em que Manoel Monteiro (2006) inventa que desafiou Manoel Camilo, o martelo aparece, justamente por ser um dos gêneros clássicos. Sob a forma de mote e glosa, o poeta se vale de recursos estilísticos e de figuras de linguagem para assombrar o mundo:

Camilo
Quando canto martelo improvisado
o eixo da terra enverga e geme
o velho perece, o moço treme
e o globo balança um bocado
o azul do céu fica encarnado
poetaço suspira em agonia
emudece com a mente vazia
dissolve-se qual gelo no mormaço
todo mundo admira o que faço
porque sou um assombro em cantoria

(...)

Monteiro
Ao cantar um martelo em desafio
faíscas azuis de fogo descem
os mais bravos guerreiros esmorecem
quando vêem o céu ficar sombrio
sendo inverno eu mudo para estio
se chover a chuva é sem valia
pois não molha, resseca, nada cria
pego trilho de ferro, torço, amasso
todo mundo admira o que faço
porque sou um assombro em cantoria

Martelando fraseado grandiloqüente, lançando desaforos mútuos, valendo-se de figuras de linguagem, os poetas tentam desconstruir o discurso poético do rival, à semelhança do que fazem os poetas de cordel na tradição dos marcos, vangloriando-se dos próprios dotes na arte de versejar, como faziam e fazem os improvisadores nos cantos de desafio, como canta Pinto do Monteiro, aludindo ao marco ou fortaleza que algum poeta por acaso queira construir para derrubá-lo:

> Ninguém edifica marco
> nas margens do meu riacho
> se edificar com as mãos
> com os pés eu boto abaixo

O marco poético é uma tradição de antigos cantadores, em que é erguida uma fortaleza para se provar a superioridade sobre os adversários de poesia. No livro *Marcos*, organizado por Átila Almeida e José Alves Sobrinho (1981: 11), há uma seleção de catorze *Marcos e Vantagens*, da autoria de grandes poetas, e uma introdução ao tema:

> "Por trás da palavra Marco está a idéia de fortificação que na concepção do poeta representa algo inabordável e imbatível, símbolo de sua superioridade de versejar sobre todos os seus pares. Curiosamente, as melhores composições no gênero foram obras de poetas que não improvisavam, daqueles que no passado se diziam historiadores (contadores ou criadores de histórias), escritores, poetas de gabinete (denominação usada por Chagas Batista) ou poetas de banca ou bancada, como se disse amiúde no jargão coloquial dos poetas. Mais curioso ainda é que a concepção de Marco, conquanto realizada pelos poetas de bancada, é transposição para a forma escrita do valor que os cantadores atribuíam a suas Ribeiras, vistas por muitos deles como castelos em que, abancados, resistiriam ao ataque de qualquer cantador, permanecendo donos da praça."

Registra-se no livro data e circunstâncias referentes aos poemas transcritos. João Martins de Athayde escreveu, em 1917, *O marco do meio mundo*, e Leandro Gomes de Barros construiu logo dois, para acabar de vez com o rival: *Como derribei o marco do meio mundo* (1916-1917) e *O marco brasileiro* (1917). Em 1925, José Adão Filho descreveu a *Destruição do marco do meio mundo*. João Ferreira de Lima levantou *O marco pernambucano* (1939), e Severino Milanez da Silva, *O forte pernambucano* (1945-1947). Um dos mais recentes é o de José Honório da Silva (1995), *O marco cibernético construído em Timbaúba*, em que o autor se propõe a realizar uma reengenharia no fazer poético, ousando na utilização das tecnologias de ponta existentes na época em que foi feito. O subtítulo "Das redes de Mocós à Internet", alude à rede de dormir, tradição de teares manuais de antigo bairro chamado Mocós, de onde surgiu a cidade de Timbaúba, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, a cem quilômetros da capital, Recife. Entre as décadas 80 e 90, lá vivia o poeta recifense, José Honório, sensível ao fabrico artesanal das tecelagens de produção familiar e sensível às múltiplas possibilidades do fazer poético tradicional aliado às tecnologias mais avançadas que ele mesmo já dominava àquela época, na condição de bancário. Conforme depoimento do próprio Honório, no vídeo-documentário em anexo, o mote para a criação do marco foi a publicação de um artigo do jornalista Ronildo Maia Leite, no Jornal do Commercio (Recife/PE), em 1995, em que previa a extinção do livro impresso. Conhecedor da tradição dos marcos, autor de folhetos publicados desde 1984, Honório dedica a Ronildo o marco cibernético, no qual propõe uma convivência pacífica entre as tecnologias de comunicação e o artesanato do verbo poético engendrado à luz de "estética secular":

> Se pena, lápis, caneta
> cumpriram sua missão
> e a máquina de escrever
> deu sua contribuição
> que mal há em nos valermos
> da nova computação
>
> Não importa por qual via
> o verso chegue ao leitor
> se impresso em tipos móveis
> fax ou computador
> importa sim, que traduza
> um espírito criador
>
> (...)

Sou vate moderno pois
uso a tecnologia
mas procuro ficar fiel
à minha filosofia
de manter toda a estética
secular da poesia

Valendo-se de elaboração semelhante à dos marcos, os mestres de maracatu aludem "à minha ribeira" e convidam o adversário a construir uma edificação justamente com o objetivo de poder vislumbrar quem conseguirá destruir o edifício do outro. O que faz o mestre Bacalhau, quando sambou com o mestre João Júlio em Nazaré da Mata, a 13 de novembro de 2004, de cujo registro fonográfico realizado por mim faço a transcrição de parte de uma estrofe:

Vou comprar o meu terreno
paciência eu tem de sobra
sou eu o mestre da obra
que não precisa engenheiro
eu sou um bom carpinteiro
pra trabalhar com projeto
poeta é no universo
e a planta é pra disfarçar

Este ímpeto de desenvolver uma construção para derrubar o rival é o mesmo que envolvia antigos cantadores, conforme citação de Átila Almeida e José Alves Sobrinho (1981: 11) transcrita anteriormente. Além dos marcos e de outros gêneros mencionados, o desafio de violeiros oferece, ainda, uma diversidade de modalidades poéticas, como o *coqueiro da Bahia*, *martelo de sete*, *mourão caído*, *mourão zebrado*, *Brasil de Mãe Preta, dez de queixo caído, Brasil de Pai Tomás, quadrão perguntado*, *gabinete*, *por dez pés lá vai*. Embora não muito usual na contemporaneidade, o desafio em quadras ainda aparece nas cantorias. O *galope à beira-mar*, um dos gêneros mais difíceis da poesia repentista, é uma décima de onze sílabas, conforme bem engendradas estrofes do poeta José Mauro de Alencar, ou *Júnior do Bode*, recitadas por ele mesmo no vídeo-documentário em anexo, e uma delas transcrita a seguir:

A noite sedenta de anais obscenos
jogou seu feitiço num touro praieiro
o touro em segundos virou jangadeiro
fez uma jangada de estrela pra Vênus
os dois encantados gozavam-se plenos
gemidos na bruma se pôs a vagar
e foi kama sutra o veleiro jogar
nas constelações desceram pra ilha
um anjo viu tudo e na harpa dedilha
amores perfeitos na beira do mar

Interessante observar a quantidade de gêneros poéticos usuais na cantoria de viola e atentar para o fato de que é um indício da vitalidade deste improviso que, por sua vez, serve de esteio para outros tipos de poesia tradicional, como o folheto de cordel, o samba de maracatu, a roda de glosa, o aboio. Tanto a manutenção de gêneros, quanto o surgimento de novos modelos e/ou modelos híbridos apontam o vigor de uma poesia milenar que se mostra contemporânea, que se faz movente e exibe um *continuum* de vozes a atravessar temporalidades e espacialidades, exibindo-se como "um grande texto oral", corroborando a idéia defendida por Jerusa Pires Ferreira (1993).

A sambada de coco, de caboclinho, de maracatu, a cantoria de viola, a roda de glosa, o folheto cantado ou recitado, tudo isso é conversa rimada, metrificada, que habita o território da movência, de "incessantes variações re-criadoras", conforme definido por Zumthor (Id: 77). É uma literatura *avant la léttre*, dialogal, em linguagem corrente, do cotidiano, das sabenças e do senso comum. É alimento para a memória auditiva, para a memória do corpo, facilita a reprodução e engendramento de discursos de oralidade. A incorporação de temas contemporâneos, de novas tecnologias de comunicação, do que é feito e vivido no instante, tudo se mistura a camadas e camadas de memória cultural, e assim o fio da tradição conduz o homem por labirintos, em que poesia, repentismo e lira hi-tech fornecem a senha, decifram enigmas, devoram esfinges.

NO VISGO DO IMPROVISO

Que a musa me transporte
nas asas da poesia
e descreva sem tropeços
mas com graça e euforia
com disposição e fé
as coisas que Nazaré
tem pra nós a cada dia

José Honório da Silva

Se as sereias de Ulisses queriam fisgá-lo pelos ouvidos, é justamente pelo ouvido que o verbo sedutor dos mestres improvisadores nos hipnotiza. É um canto de sereia a *sonora* do mestre de maracatu rural, que mobiliza em torno de si apreciadores do verso feito na hora, ágil, sagaz, inteligente. A senha de canto e poesia, que nos abre as portas da percepção, nos faz ir ainda mais profundamente nessa viagem, mergulha-nos em oceano de signos e palimpsestos. É a palavra a garantia de que não seremos náufragos nesse mergulho pela memória coletiva e pelos territórios do discurso poético. Homero, cego e poeta, é uma metáfora da palavra essencial, invisível, sedutora, que, inscrita na memória e no ouvido, é voz e verbo fluindo paralelamente à materialidade da escritura.

O verso sedutor do poeta exercita a função de toda e qualquer retórica, quando laça o ouvinte. A técnica do discurso é que é especial: passa pelo verso cantado, em explosão de rima, metro e metáfora; passa pela transfiguração do cotidiano em imagem poética. E é justamente essa transubstanciação que magnetiza o público, que o faz interagir com o criador. Mas, o espetáculo do improviso verbal é espetáculo também visual. E mais: é sensação, é sinestesia. É no conjunto da música, da dança, do canto, da embriaguez de infinito, da eternidade daqueles instantes de magia, do cenário previamente organizado para o espetáculo da improvisação que a verve do poeta sobressai, e, em performance sempre singular, comunica à platéia: as musas passeiam sob céu de estrelas e as sereias cantam.

Nessa semiosfera, nesse tecido cultural que envolve os participantes do maracatu de baque solto, cada bordadura tem um sentido, antes de tudo porque faz parte de um universo cultural, de um arrebatamento provocado por um entrelace de explosões artísticas, lúdicas, ritualísticas, socializantes. Exercício de contemplação e algaravia, de memórias inscritas no corpo, é performance coletiva de canto (voz à capela e coro), de poesia (discurso poético engendrado em melopéia, fanopéia e logopéia), de dança (coreografia feita de gestos espontâneos e de acasos, realçados pela ginga reverberante da estridência metálica de chocalhos presos ao corpo), de música (percussão e sopro que alternam com as vozes), de gestos, de rituais religiosos (cumprimento de obrigação vinda dos terreiros de candomblé e/ou de umbanda), do ver e ouvir, do estar imerso num ambiente em que os cinco sentidos, unos, carne viva em estesia, afloram em intensidade máxima. Íntima consonância com o pensamento do semioticista russo Iuri M. Lotman (1996: 24), na obra *La semiosfera – Semiótica de la cultura y del*

texto: "(...) sólo la existencia de tal universo – de la semiosfera – hace realidad el acto sígnico particular". É neste conjunto, neste mosaico de confluências, de signos múltiplos e intercomplementares, nesta ambiência dos ensaios e sambadas de maracatu, preparatórios ao ciclo carnavalesco, que são desencadeados o prazer estético, a catarse, o espírito lúdico, e se estabelece um jogo de seduções no qual a metáfora e a performance poética são a culminância de um erotismo polifônico.

É, portanto, na "semiosfera do mundo contemporâneo" que está a poesia improvisada pernambucana, mesmo que seja, de partida, uma expressão poética da tradição. Justamente no presente é que se atualizam experiências do passado: com a força da palavra viva construindo-se continuamente, elementos temáticos e, sobretudo, formais do cancioneiro e romanceiro tradicionais ibéricos aparecem, entrelaçados, em vários folguedos e brincadeiras de rua, como o coco, a ciranda, os caboclinhos, o maracatu rural, o boi, o cavalo-marinho, o samba de véio, e em exercícios de poesia como o aboio, o repente de viola, a roda de glosa. À maneira de um caleidoscópio, tais elementos vislumbram sempre novas configurações do expressar-se poeticamente, apontando para a natureza múltipla de um universo poético-musical de riqueza inesgotável, pouco estudado como um *corpus* em que tradições milenares do verso rimado e metrificado dialogam com as práticas de poesia e festas de rua do mundo contemporâneo.

Uma realidade de identidade e alteridade entremeados, conforme o conceito de mestiçagem em Laplantine e Nouss (1997: 82). Uma realidade de entrelaçamentos e interconexões de signos múltiplos que nos impele a realçar a necessidade incontornável de – para melhor apreendê-la – efetuar um registro etnográfico das circunstâncias em que se dá o improviso poético; que nos impele a realçar a importância do espaço da cidade, encruzilhada de idéias, sensações, de identidades e diferenças, de transmissão e recepção poética em processos comunicacionais que não dispensam absolutamente a mídia do corpo, a antena parabólica, o telefone celular, a Internet, o CD, o DVD, nem prescindem de uma poesia que, em formas e temas, reporta-se livremente ao meio rural e urbano, à periferia onde vivem os brincantes e poetas ou aos centros urbanos, sobretudo metrópoles, os quais se curvam, interessados e reverentes, ante ela.

Isto nos permite dizer, com Jesús Martín-Barbero (2002: 289), em *Oficio de cartógrafo*, que ambos – rural/urbano, periferia/centro - são um "espacio comunicacional que conecta entre sí sus diversos territorios y los conecta con el mundo". Criando os versos

em linguagem corrente, do cotidiano, visceralmente vinculados àquele ambiente de periferia *rurbana*, como disse Gilberto Freyre, os que fazem esta poesia – a dos maracatus de baque solto - são trabalhadores rurais *da palha da cana*, pequenos agricultores que vivem da lavoura de subsistência, trabalhadores da construção civil, servente de escola pública, fiscal de feira, comerciantes autônomos e/ou ambulantes, dentre outras profissões classificadas economicamente como de baixa renda. Os temas que desenvolvem em poesia relacionam-se, claro, com o cotidiano deles próprios, os mestres, e dos demais brincantes; com o sentido da vida e o prazer de jogar o jogo das palavras que surpreendem.

E mais, assuntos outros "estranhos" à comunidade e temas vinculados ao mundo das mídias digitais desabrocham com velocidade, porque o samba de maracatu agora está na moda. Se, desde os primórdios, poesia, canto, música e dança se misturam nas manifestações lúdicas e ritualísticas da humanidade, continua não sendo diferente. No maracatu de baque solto, em que a sambada ou o ensaio de barraca são o ponto alto dessa performance poético-musical e coreográfica, também não é novidade a apropriação ou releitura, por classes economicamente superiores, de aspectos tradicionais recorrentes na cultura popular. Nos últimos anos, está tão na moda conhecer e cantar samba de maracatu que a gravação do gênero tem proliferado rapidamente, na voz dos próprios mestres autores dos sambas e na voz de compositores/cantores da música rotulada de étnica. A conservação e repetição de versos, anteriormente retidos apenas na memória humana e em precárias gravações com equipamento portátil, cantados e recitados de cor pelos amantes da poesia de maracatu em mesa de bar, na quitanda, na rua, em casa, ganham novos arquivos.

Isto não é mau para os mestres sambadores, que passam a usar, além da mídia do corpo, novos suportes para se comunicar com a platéia, embora nada disso possibilite substituir o prazer de vê-los cantar improvisado em plena interação com o público. Esse espetáculo, essa envolvência com a comunidade, uma gravação de disco não dá a conhecer, é claro. Imaginar apenas também não confere a força que a brincadeira tem. Para o mestre, entrar num estúdio é também uma experiência diferente da que está acostumado a enfrentar, que é ver-se diante de admiradores, num ambiente propício à emulação poética. Neste tipo de ambiente, ainda assim o poeta consegue *driblar* o público, levando uns sambas preparados, conhecidos como *balaio*. Portanto, não é de admirar que todos os que foram num estúdio para gravar CD *solo* ou em dupla (e não são muitos os mestres que fizeram isto, conta-se nos dedos de uma

mão) admitem que os versos gravados são preparados em casa. Isto não desonra o talento, é, entretanto, como foi dito, uma experiência diferente. O calor do improviso se esvai, mas a força da metáfora é quem vai dizer se o poeta é bom mesmo.

É, portanto, em territórios físicos, antropológicos, sociais, psicológicos, afetivos, a um só tempo locais e universais, territórios de convergência e diferença, que acontece a brincadeira. Sediada nas cidades da Zona da Mata Norte ou Mata Setentrional, área ocupada por 15% da população do estado de Pernambuco, conforme dados do IBGE, o folguedo vincula-se, de um modo geral, e em decorrência da localização geográfica, aos afazeres do rurícola da indústria açucareira, trabalhador rural que não necessariamente vive no campo. Grande parte deles mora nas regiões periféricas urbanas, entretanto mantêm hábitos da vida campestre, como criar animais e cultivar *lavoura branca* (de subsistência). E, mais, festejam memórias de uma vida harmônica no meio da natureza, acalentadas pelo mito fundador de um paraíso terrestre, a exemplo do *País de Cocanha* ou do nordestino *País de São Saruê*, tão presente no imaginário popular e sempre revisitado, inclusive com a ajuda dos versos clássicos do famoso cordel de Manoel Camilo dos Santos (1977: 13 e 19):

(...)

Maniva lá não se planta
nasce e invés de mandioca
bota cachos de beijús
e palmas de tapioca
milho a espiga é pamonha
e o pendão é pipoca.

As canas em São Saruê
não tem bagaço (é gozado)
umas são canas de mel
outras açúcar refinado
as folhas são cinturão
de pelica e bem cromado.

(...)

Lá existe tudo quanto é de beleza
tudo quanto é bom, belo e bonito,
parece um lugar santo e bendito
ou um jardim da divina Natureza:
imita muito bem pela grandeza
a terra da antiga promissão
para onde Moisés e Aarão
conduziam o povo de Israel,
onde dizem que corriam leite e mel
e caía manjar do céu no chão.

A poesia de folhetos, também conhecida como literatura de cordel, recorre à utilização de alguns tipos de estrofe de formas fixas, como as sextilhas e a décima acima transcritas. No maracatu rural, os principais tipos de estrofe utilizados são quadra, sextilha e décima, nomeados pelos próprios poetas e pelos brincantes de marcha (quadra), galope e samba curto (sextilha) e samba comprido (décima). Normalmente em verso de redondilha maior, o setissílabo, ou em decassílabo, comumente usados na poesia tradicional nordestina. Na variedade de gêneros, também varia o ritmo com que cantam. Embora haja construção de estrofes semelhantes à dos versos da poesia de viola e de cordel, na rima nem sempre acontece o mesmo. Na sextilha de folheto, a rima se dá nas linhas pares (ABCBDB), enquanto na do maracatu há predominância de rimas emparelhadas (ABBCCB) e somente a primeira linha não rima. Isto, quando o mestre não pega na deixa (*leixa pren*), o que não é obrigatório. Nas décimas de maracatu, o esquema de rima pode variar em ABBCCDDEED, ABBCDDCEEC ou em algum outro modelo mais desamarrado na rima e na quantidade de linhas (ABBCCDDEEFFE), embora a estrofe clássica seja a mais praticada (ABBAACCDDC). Esta certa fixidez dos gêneros poéticos oferece importante contribuição ao território movente das tradições.

TOPADA E PAYADA

Se em Pernambuco os mestres de maracatu rural proporcionam memoráveis noitadas de verso feito na hora; se coquistas, emboladores, cirandeiros tiram poesia para o povo apreciar e dançar; se os violeiros nordestinos correm mundo inventando estrofes, acompanhados do baião de viola, não é diferente entre *payadores* brasileiros do Rio Grande do Sul e os nossos vizinhos da Argentina e Uruguai. Nem é diferente entre os demais irmãos da

América Hispânica, que sabem se deleitar ao ritmo de estrofes de improviso, uma realidade poética tão forte aqui e acolá.

No México, quando dizemos *topada*, estamos falando de poesia. Isto mesmo, poesia improvisada. Violão, dois violinos, viola acompanham o poeta, num tablado uns dois a três metros acima do chão onde o grupo se senta. Frente a frente, diante do público, outro tablado, mais quatro músicos e um poeta. Está pronto o cenário do combate, que durará cerca de doze horas, e por testemunhas o sol, a lua, as vibrações de uma platéia. Os músicos disputam, instrumento a instrumento, os melhores ponteios. Escorre o sangue da poesia pelo fim da tarde até o amanhecer, entretanto a partir da meia noite é que jorram picardia e desaforos em língua afiada. As primeiras horas são dedicadas a versos laudatórios, versos encomendados sobre o motivo da festa.

A topada poderia se chamar de sambada de maracatu, por que não? Afinal, o rito de embebedar-se de poesia é o mesmo nos dois encontros, embora saibamos das diferenças culturais. Há os músicos, os dançadores, os que vão olhar, os que vão beber cachaça, os que não deixam de ir a tal festa por nada desse mundo. Há um espírito de celebração, de transfiguração da realidade tão bem evocado ali. E, no centro de quase todas as atenções, o mago da palavra, o poeta, que não é um, são dois, a desafiar-se um ao outro, protagonistas da noitada de ritmos, rima e métrica. "Alto à la música!", grita o poeta, os instrumentistas param, ele entra: aí não há vaga para rascunho, como diz Paul Zumthor (1997: 133), no livro *Introdução à Poesia Oral*. O que é feito, está feito e acabado.

Uma das principais formas fixas no repente mexicano, e, aliás, em toda a América Hispânica, é a décima espinela, que aparece em diversas tradições do continente e corresponde, entre nós, à décima de sete sílabas com rima consoante em ABBAACCDDC. Técnicas seculares de versificação, empregadas naquele país, aparecem sob variadas denominações, conforme o ritmo, como a décima michoacana ou no estilo jarocho, a valona (ou loa), a sextilha, a quadra, o mote e as glosas, resultantes todas do mosaico de culturas. O jarocho, por exemplo, pode ser quadra, sextilha, décima, tudo associado ao som tradicional, que inclui música, canto, dança. Há a décima escrita, ou de *rodilla* (joelho), como chamam. O que não destoa do nosso repente e cordel, em suas múltiplas formas de fazer, cantar e recitar os versos. Entre nós, o cordelista é também tido como *poeta de bancada*, porque não improvisa, supõe-se que produz poesia sobre uma mesa. Há, claro, nuances, há o ritmo próprio a cada gênero, há as diferenças culturais, mas o que não deve faltar é poesia.

Justamente na região central do México, numa localidade até hoje de difícil acesso e escassos meios de comunicação, mantém-se um celeiro de improvisadores da tradição poética conhecida como *huapango arribeño*, onde o improviso campeia: a Serra Gorda, que abarca os estados de San Luis Potosí, Guanajuato e Querétaro. Um dos gênios desse repente *huapanguero* é Guillermo Velázquez Benavídez, poeta tradicional que sabe e faz questão de dialogar com o contemporâneo, que vai da valona ao rap. "A tradição é feita de transumância", brada o trovador de *Los Leones de la Sierra de Xichú*, que sobe nos tablados ou *tarangos* desde 1976 para disputar as melhores estrofes, a golpes de inspiração. "O que me conquistou foi o canto, a voz, a palavra."

Assim Velázquez relembra a primeira vez que se sentiu enfeitiçado pela poesia huapanguera, entre os 15 e 16 anos. Tradutor de anseios populares de terra, justiça e paz, Guillermo defende, nos versos, o movimento zapatista, e não se intimida diante de nenhuma platéia quando trata desses e de outros temas. "A vida é mais do que se imagina, do que ela mesma é." Bem mais complexa do que os maniqueísmos simplistas de tradição opondo-se à contemporaneidade, é isto o que defende com a própria vida nômade, mas não alijada das novidades urbanas, das conquistas tecnológicas e da politização do discurso poético, conforme publicado por Eliazar Velázquez (2004: 339-40), em *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*:

> Como poeta, guitarrero
> por heterodoxo arcano
> tengo el corazón serrano
> y alma de rocanrolero
> desconfíen de este sombrero
> porque puedo ser Mad Max
> cambiar quinta por un sax
> y si se les truena el zípper,
> me pueden hablar al bíper
> y los contexto por fax.

Certamente que nessa constelação de fazeres poéticos indispensavelmente associados à natureza múltipla das culturas, passado e presente, diacronia e sincronia interagem em ritual coletivo, corpo coletivo expandido em voz, gesto, coreografia, sensações, dando ao instante, único, um sentido de eternidade, de infinito. Numa floresta de signos, que é o improviso poético, o Monte

Parnaso aparece, por exemplo, no tablado erguido para as topadas mexicanas, no território demarcado para cada um dos mestres da sambada de maracatu, no outeiro poético que se costumava erguer em Pernambuco e Portugal para poetas glosarem os motes oferecidos em certame de onde saía um vencedor. O *oiteiro*, descrito, em dois livros distintos, pelo escritor português Aquilino Ribeiro e pelo pesquisador recifense Francisco Pereira da Costa, acontecia, nos respectivos países, após cerimônia religiosa.

Em palanque construído, para tal fim, no pátio de uma igreja, mulher trajada de musa distribuía os motes para serem glosados entre os poetas concorrentes, recebidos pela platéia com urras, vaias e aclamação do melhor da noite (apud AMORIM: 2002: 85-6). Mote e glosa ainda hoje são usados nos festivais, apresentações e torneios poéticos de violeiros, bem como nas rodas de glosa e cantorias pé-de-parede. A poesia dos *oiteiros* relaciona-se com a poesia tradicional de formas fixas praticada em Pernambuco, no México, em Portugal, na Espanha, em Cuba, na Venezuela. No Rio Grande do Sul, na Argentina e Uruguai, relaciona-se ao improviso de payadas ou pajadas, poesia característica da cultura dos pampas. A obra clássica da literatura gauchesca, que é o poema épico *El Martín Fierro*, começa com a antiga e tradicional forma dos pajadores abrirem o canto: "*Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela*". Explica Beatriz Seibel (1988: 9) que

> sus autores, los payadores, ejercen un difícil arte: el de la improvisación en público, donde crean sus versos para cantarlos acompañándose con la guitarra. El contrapunto es el encuentro de dos payadores que oponen sus cantos, en una forma dramática primigenia. La rueda congrega varios payadores, que se alternan en sus intervenciones.

A roda de diversos pajadores alternando-se no improviso lembra a roda de glosa, que freqüentemente acontece quando violeiros, cordelistas, apologistas e outros cultivadores da poesia tradicional desenvolvem-na em mote e glosa. Entre os payadores, manda o costume, ainda hoje, que se batam argentinos e uruguaios, nos torneios a dois, ou *contrapunto*, como acontecia no tempo em que aqueles países formavam um só território. Mas, nem só de improviso vivem os pajadores, conforme explica Seibel (1988: 10):

> los payadores también escriben versos meditados, sus "compuestos", a veces letras de canciones, que se editaron en hojas sueltas desde principios del siglo pasado, que aparecieron en folletos desde la década del 80, y que en este siglo se publicaron en diarios y revistas, se cantaron por radio, en cine o televisión y se grabaron en discos o cassettes, sin abandonar hasta hoy los folletos que venden en sus actuaciones.

Estes "versos meditados" têm correspondência com os versos dos folhetos de cordel, que eram chamados de "obra feita" por antigos cordelistas. Uma diferença substancial é que há entre violeiros e poetas de cordel quase uma cisão entre os que improvisam e os que não sabem criar poesia improvisada, chegando, às vezes, ao cúmulo de cantadores de viola defenderem a primazia sobre os colegas. Os payadores reúnem em si essas duas formas de criação poética, obra feita e performáticos repentes. Geralmente decassílabo e redondilha maior, as estrofes são quadras, sextilhas, oitavas, décimas, claro parentesco com a poesia tradicional do Nordeste brasileiro. O que se percebe no que escreveu o payador Gabino Ezeiza (1858-1916), e registrado no livro de Seibel (1988: 42):

> Por más que cante no creo
> que siempre revele genio,
> soy demasiado pequeño
> lo debo de confesar;
> hay padres de la poesia
> fácil que pude entrever.
>
> Ellos bebieron la fuente
> de la armonía completa,
> nosotros la vida inquieta
> nos dio armonía fugaz.
> Ellos estudiaron genios
> como Petrarca y Homero;
> nosotros entre el pampero,
> Vega y Hernández no más.

Neste conjunto de tradições da oralidade, a estrutura rítmica é um importante elemento de permanência. Entretanto, muito mais que isso, como enfatiza Paul Zumthor (2000: 39-40), no livro

Performance, recepção e leitura, "a performance é o único modo vivo de comunicação poética".

Cultura é memória, transmissão e recepção, movência e invariâncias, performance. Na voz e no corpo atualiza-se a tradição cosida com as fibras do lembrar e do esquecer, do ontem e do agora, da mobilidade, das circularidades da cultura. O fio da tradição conduz o homem pelos labirintos das infinitas possibilidades do fazer cultural e justo nas diferenças dessas encruzilhadas nos reconhecemos. Para ler o ambiente, a poesia, as sensações, para melhor compreender o que se passa durante os ritos preparatórios ao ciclo carnavalesco, torna-se soberano tentar responder à seguinte pergunta: o que é mesmo maracatu rural? Num cenário cultural em que a força dos tambores jeje-nagôs do maracatu nação ou de baque virado é mundialmente conhecida, difere o maracatu rural ou de baque solto por não descender exclusivamente da instituição dos reis de congo.

É brincadeira híbrida, mestiça, símbolo da combinação de expressões populares ibéricas e afro-indígenas – cambindas e outros folguedos vinculados ao rito de coroação dos reis negros, bumba-meu-boi, caboclinhos. Há um cortejo real. Há personagens denominados de *sujos* saídos do cavalo-marinho, auto de natal que dialoga com a teatralidade da *commedia dell'arte* italiana (os *sujos*, por causa do corpo tisnado de preto, são a burrinha, o babau, o caçador, a dupla *clownesca* Mateus e Catirina). Há um baianal ou cordão de baianas, as damas do buquê, a dama do paço. As bonecas ou calungas, carregadas por baianas, são objetos rituais. Nelas, e na fantasia de baianas e damas, pode-se perceber vínculos com o culto aos orixás pela cor da roupa e por adereços que portam na cabeça e nas mãos. Há os caboclos de lança e os de pena (estes, caracterizados como um índio, são também chamados de *arreiamá*, ou seja, aquele que deve arriar o mal, uma espécie de pajé ou feiticeiro).

A música é feita com instrumentos de sopro e percussão, e o mestre entoa versos improvisados e/ou decorados, mas não acompanhado do instrumental. A orquestra pára e o mestre entra, a cada vez, com uma estrofe das toadas e loas que desfia ao longo da apresentação. A construção poética obedece, na rima e na métrica, a esquemas de estrofes de formas fixas, em consonância com a poesia tradicional que se pratica em terras nordestinas e aponta algumas semelhanças à do romanceiro ibérico trazido na bagagem dos colonizadores portugueses. O maracatu rural tem forte tradição na palha da cana, sobretudo na Zona da Mata Norte, em Pernambuco, o que aparece, de forma recorrente, na temática do improviso dos mestres. Na década 30, com a migração de rurícolas para áreas

urbanas, começou a aparecer no Recife, e hoje podemos encontrá-lo na Mata Norte, Mata Sul, Região Metropolitana e até na Paraíba.

O visual é muito bonito, sobretudo o dos caboclos de lança, que portam um manto (chamado de gola) enfeitado de lantejoula, miçanga, vidrilho, canutilho, cujos bordados são, preferencialmente, flores, volutas e arabescos, além de desenhos figurativos, como o da fuga de Jesus para o Egito. Na cabeça, um chapéu recoberto de tiras multicores de papel brilhoso ou celofane. Na mão, uma lança pontiaguda revestida de fitas coloridas que pendem ao longo dela e correspondem, uma a uma, a mil histórias dos carnavais brincados. Nas costas, carregam um engradado de madeira, antigamente forrado com pele de animal (hoje com um tecido à imitação de), que sustenta um conjunto de chocalhos os quais funcionam como idiofones de percussão quando em movimento. O conjunto da fantasia, que eles próprios chamam de *arrumação*, pesa em torno de vinte quilos ou mais, principalmente quando molhada, pelo suor e/ou chuva. Para habitantes da região em que predomina o maracatu rural, esta brincadeira também é conhecida como coisa de catimbozeiro, pela afiliação de componentes ao culto à Jurema e à Umbanda, além, claro, do vínculo já mencionado aos terreiros de Candomblé.

Integrantes do ciclo carnavalesco, os maracatuzeiros abrem a temporada em setembro, coincidindo com o início do estio e da colheita da cana-de-açúcar. Não gostam de se apresentar em agosto porque o consideram um mês aziago. O fechamento do ciclo também não se dá após o carnaval, mas no domingo de Páscoa, com o que eles denominam de *carnaval de páscoa*, espécie de *mi-carême* ou micareta. Mesmo vinculados a terreiros de umbanda e candomblé, em todas as situações que incluam a passagem diante de uma igreja católica, os brincantes não dispensam reverências, evoluções coreográficas e versos laudatórios ante o templo, à semelhança da cerimônia de coroação de reis negros no período colonial. Esta é, possivelmente, mais uma confluência dos maracatus rurais com tal festejo.

O ENSAIO OU A SAMBADA

Mesmo dizendo-se constantemente que a poética tradicional nordestina - aparentada com a poesia tradicional ibérica – é uma peculiaridade indissociável do sertão, em Pernambuco podemos provar que não somente em terras sertanejas cultiva-se o prazer dos jogos verbais do improviso poético. Além das cidades de Tracunhaém, Itaquitinga, Condado, Aliança, Buenos Aires, Vicência,

TERRA

Paudalho, Araçoiaba dentre aquelas em que sobressaem a poesia dos mestres e o maracatu rural como disputadas atrações carnavalescas, estão as quatro mais importantes da microrregião da Zona da Mata Norte: Goiana, Timbaúba, Carpina e Nazaré. Esta última – Nazaré da Mata - é difundida como o berço dos maracatus rurais, onde figura o surgimento, conforme registros orais, dos dois mais antigos grupos em atividade – o Cambindinha, de 1914, e o Cambinda Brasileira, de 1918 – e onde, inclusive, nasceram grandes mestres de poesia tradicional.

E é aí, nessas poéticas de tradição oral, que Paul Zumthor (1997: 157), em obra mencionada, aponta a vocalização, a disputa verbal como o clímax de uma conversa entre poeta e platéia, entre poetas e platéia. "*Performance* implica *competência*. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global, que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser." Este "saber-ser" é o que vivenciam o mestre e seu respectivo auditório, em performance coletiva, num exercício pleno do sentido de pertença ao grupo e do sentido de haver, ali, uma teia cultural de múltiplos fios tensionados pela dialogia e pela busca de razões mais prazerosas para se viver. Nesse jogo de seduções em que se configura a situação de performance, lembra Zumthor (1997: 133), tudo é sincrônico: improvisação, transmissão, recepção, fruição acontecem a um só tempo, simultaneamente, e, por isso, "não pode comportar nem arranhões, nem arrependimentos". É uma poesia de caráter único, efêmero, sem direito a rascunho, como a vida.

O espaço em que se desenrola o ensaio ou a sambada é geralmente uma ponta de rua, nos subúrbios, num local em que a referência seja a sede da agremiação, a casa de alguém que apóia ou participa da brincadeira, um bar ou bodega no bairro onde se reúne o maracatu. O clima é festivo, a rua recebe iluminação extra, um carro de som ou bocas de megafone amplificam a voz do poeta, voz que denominam de *sonora* - mesma expressão usada entre violeiros repentistas do Nordeste do Brasil para referir-se à voz e performance vocal do poeta de viola. É impensável que o público vá e não consiga ouvir ou entender o que o mestre canta. Ver e ouvir o desfiar de versos é a principal, mas não única, atração de uma festa dos sentidos, que só acaba quando o poeta pára, ao amanhecer do dia. O ambiente é dionisíaco, a medida do beber é a embriaguez, a medida do dançar é a exaustão, a medida da poesia é o verso tradicional improvisado e cantado pelo mestre, verso cuja intensidade é o talento para as

imagens poéticas quem vai dar a medida.

Há amistosidade propícia a cumprimentos, conversa de compadres e comadres, comentários sobre o dia-a-dia, troca de opinião sobre assuntos políticos, olhares curiosos de grupos adversários, bisbilhotice de vizinhos que não curtem participar daquilo, e toda uma gama de relações interpessoais e grupais. As crianças adoram se embrenhar no meio dos dançarinos e imitar os adultos. Estes, por sua vez, agem como crianças em plena diversão, no mais sincero espírito lúdico. Os bailadores – menino, jovem, adulto, velho - cultivam o espírito de emulação na gaiatice do molejo do corpo, nas falsas investidas contra o parceiro quando executam coreografia a dois, a três, a quatro, coreografia caracterizada pelo improviso e pela encenação de investidas de combate, de luta corporal.

Os dançadores empunham um pedaço de pau, à imitação de espada ou lança. Durante o carnaval, ou nas apresentações em que estão com a indumentária de festa, os brincantes chamados de *caboclo de lança* portam uma lança de madeira revestida de fitas coloridas e terminação pontiaguda pintada. Nos ensaios e sambadas, esta é substituída pelo pedaço de madeira, que é manejado mais facilmente do que a longa lança, e o espírito de luta consegue ser encenado, de forma mais clara, em dança coletiva. É aí que os dançarinos se movimentam com agilidade, por não portarem a vestimenta carnavalesca, pesada, que limita o gestual.

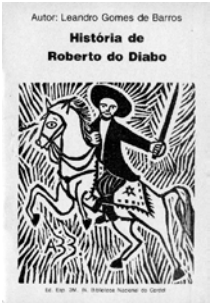
Não é, pois, só em palavras que se trava um combate imaginário: a dança é guerreira, os instrumentos são de guerra. Durante a execução da coreografia, a lança é empunhada de modo a simular um ataque frontal ao inimigo. Quando dois grupos se encontram na rua, frente a frente, a lança deve ser apoiada no solo, em posição vertical e com a ponta apoiada no chão. Além disso, os dois porta-estandartes têm cruzar as bandeiras para, em seguida, cada grupo prosseguir. O modo de o lanceiro chegar-se aos outros implica regras definidas: a lança apenas é propiciadora da simulação de luta, o uso fica no nível do simbólico e da representação teatral. Quando conversam, entre si, a "arma" é posta de lado. Tais indícios mostram clara sintonia com o universo mítico das cavalarias medievais, que perpassa toda uma vivência cultural do mundo nordestino.

O mestre de poesia, à sua vez, empunha um bastão ou batuta, que eles próprios costumam nomear de *bengala*. Nela, concentram-se poder e força poética, sobretudo ao que reportam simbolica e religiosamente. Há diversos aros de metal que a envolvem, significando vitórias e poderes secretos vinculados à magia operada com a ajuda de mestres e caboclos dos terreiros de umbanda. É

sempre empunhando a *bengala* que o mestre vai enfrentar outro mestre e dialogar com a platéia. A batuta do mestre e a lança do caboclo, tratados como objetos mágicos e representativos de poder, fazem emergir a simbologia da espada e da lança, recorrente nas histórias de cordel vinculadas aos ciclos arturiano e carolíngio do mundo cavaleiresco medieval, conforme Jerusa Pires Ferreira (1993: 92-101) expõe, em detalhes, no livro *Cavalaria em Cordel*.

Quanto ao corpo a corpo do verso, na peleja entre dois mestres de maracatu, a ambiência não se restringe a uma torcida, tampouco é estática. O terno, composto de percussão e sopro, incita à dança, dança guerreira, viril, e ao mesmo tempo, sutil e sofisticada. As mulheres rodopiam, balançam-se individualmente. Como foi dito antes, os homens dançam como se estivessem lutando, de dois em dois, ou em pequenos grupos; a arma de guerra é o bastão. Os saltos sobre o outro parecem um bote. Há passos frenéticos, que exigem firmeza e agilidade nas pernas. É uma festa de corpos em transe, onde a bebida sagrada é a cachaça, a famosa pinga ou caninha, não por acaso fabricada com o sumo da cana-de-açúcar, mais um dos elementos constitutivos do cenário cultural. O transe pode resultar, para além do êxtase da festa, naquilo que chamam de *incorporar*, ou seja, na acolhida corporal dos orixás do candomblé ou de entidades da umbanda.

Há pessoas que dançam *atuadas*, ou seja, possuídas por espíritos que normalmente recebem no Catimbó e na Umbanda, durante cerimônia religiosa. Para evitar que isto aconteça – considerado como um inconveniente, nem sempre controlável por não se passar no ambiente próprio para tal –, faz-se uma defumação do ambiente, com charuto e cachimbo, em oferenda às entidades que, ocultamente, também estão ali. Justo em reverência a estes participantes, o mestre, quando é um iniciado, começa e termina a festa com o que chama de *abrir* e *fechar a seara*. Os primeiros e os últimos versos da noitada de poesia são dedicados a pedir e a agradecer a participação *deles*. No cenário do torneio poético, o mestre e os músicos ocupam local de destaque e, ao mesmo tempo, oferecem um pedaço de rua ou terreiro para que os dançarinos possam se espalhar. Estabelecer-se neste lugar também exige um ritual. O mestre faz as saudações iniciais diante da sede do brinquedo, em seguida, faz um desfile por algumas ruas, cantando sempre, acompanhado pelos músicos e brincantes organizados em cortejo.



É imprescindível percorrer a encruzilhada mais próxima desse trajeto e *fechá-la* palmilhando cada braço da cruz no sentido de ir e vir ao centro dela, para que assim se desfaça qualquer feitiço ali *despachado*. Quando é apenas ensaio, o grupo percorre ruas e volta

ao local onde se dará a festa. Quando é sambada, o grupo anfitrião cumpre esse ritual de inauguração da brincadeira e aguarda, a seguir, que o grupo rival chegue, também fechando uma encruzilhada e percorrendo um certo trajeto até o local preestabelecido para a noitada. Até na forma de o adversário chegar está evidente o impulso ao combate. É praxe o rival querer chegar de surpresa, à imitação de uma emboscada. Assim, cenário pronto, folgazões guerreira e lascivamente convocados, suspenda-se a realidade, porque todos agora querem beber palavras e entranhar-se de poesia.

Às vezes, a disputa poética entre dois mestres parece uma litania e/ou latomia, com a força de temas repetitivos na provocação de um ao outro. Isto também lembra o entoar de mantras, que serve justamente para acalmar, expurgar maus pensamentos, purificar o espírito. Como a noite é toda para o prazer, a folia, a catarse, não há pressa. Tudo tem que ser bem repisado, rebatido, porque a noção de tempo cronológico se perde nesse intervalo prazeroso, nesse hiato entre as agruras do cotidiano. Porque tudo sai da boca e vai direto aos ouvidos. Cabe à audição fixar os versos na memória. Faz parte do processo mnemônico repetir, repetir, repetir. Isto alimenta a memória auditiva, facilita a reprodução desse discurso de oralidade. A poesia cantada do mestre de maracatu, prática cultural localizada num espaço/tempo, é obra num contínuo fazer-se em performance sempre singular.

Há momentos que determinam certa hierarquia no que o mestre produz durante a exibição do talento poético-musical. Consideremos, inicialmente, o ensaio - *ensaio de sede* ou *ensaio de barraca* - momento em que os componentes de um maracatu rural se reúnem, em torno do mestre e brincam a noite inteira, na própria sede, no terreiro de algum componente do grupo ou em espaço público (calçada de bar, largo de igreja, praça, rua) vinculado a integrantes da brincadeira. Nessa preparação do grupo para o carnaval, podemos dizer que a interação mais íntima do poeta com o público que o rodeia começa justamente nos cumprimentos da noite aos presentes, aos familiares, aos amigos de infância, a autoridades, a policiais que devem garantir a ordem no ambiente, aos integrantes da diretoria da brincadeira. Começa com os pedidos de bebida, doada mediante convocação em versos, para ser consumida pelos músicos. Começa, igualmente, com antigo costume de tecer loas aos presentes. Esses versos saem numa linguagem cheia de clichês, fórmulas previamente planejadas e repetidas à exaustão a cada ano, em quase todos os ensaios (Apud AMORIM: 2003, 123).

O que acontece é que, se o grupo permanece sediado num mesmo lugar, a vizinhança é basicamente a mesma, os freqüentadores

assíduos são conhecidos, os dirigentes da agremiação ocupam durante anos o mesmo cargo. A maneira de pedir apenas se adapta ao nome das pessoas, vez que o apelo é nominal, construído em quadras. O pedido de bebida e os cumprimentos não passam de formalidade que, naquele contexto, são expressos em versos rimados, metrificados e despojados de sofisticação metafórica. Os versos são cantados pelo poeta, no intervalo musical dos instrumentos, e há o coro que sempre repete uma ou duas linhas de cada estrofe. Empunhando a batuta (*bengala*), mais um apito para marcar a entrada e saída da voz em contrapartida aos instrumentos musicais, mão em concha sobre o ouvido, palavra viva percorrendo o corpo em espasmo, o mestre mastiga os versos em lábios semicerrados até expulsá-los e transformá-los em palavra coletiva.

O transe do grupo é propiciado por esta voz do poeta e pela execução de ritmos saídos do bombo, tarol, gonguê, cuíca ou porca, trompete, clarinete, saxofone. Os chocalhos presos às costas dos caboclos de lança - uma média de cinco para cada folgazão - acrescentam musicalidade aos instrumentistas, produzindo sons variados, conforme os tamanhos. Chamados de idiofones de percussão, este elemento sonoro aparece em diversas brincadeiras de rua, como na indumentária dos caretas de Semana Santa e dos caretas de carnaval, vistos no sertão de Pernambuco, e na dos caretos da Festa dos Rapazes, no Nordeste de Portugal. Sabe-se que é freqüente a presença de chocalhos nas mais variadas festas de rua mundo afora e, mais, há toda uma simbologia relativa ao uso deles em ritos agrários. São anexados ao corpo para afugentar maus espíritos em cerimônias propiciatórias.

Também conhecido como maracatu de baque solto – motivado pela batida solta da percussão, ou maracatu de orquestra - por causa dos instrumentos de sopro, a execução da música nesta modalidade de maracatu é subdividida, pelos próprios maracatuzeiros, em dois grupos: o *terno*, que corresponde à percussão, e *musgos* ou *músicos*, quando se trata do sopro. À medida que executam o ritmo, a platéia, formada quase que totalmente por brincantes, dança freneticamente, porque está ali para se exercitar fisicamente, para se divertir e, mais que isso, exercer o direito de pertença àquele conjunto de pessoas. Os olhos passeiam pelo cenário, o corpo interage em êxtase coletivo, mas os ouvidos não se dispersam do essencial: a voz do mestre e o que ela tem para comunicar.

O ensaio pressupõe a presença de apenas um poeta em exibição. Como, normalmente, existe em cada grupo um mestre e um contramestre, quando se anuncia que determinado grupo vai fazer um ensaio, já se sabe que o espetáculo e a grandeza da noitada

ficarão sob a responsabilidade daquele sambador. O ajudante faz revezamento, canta durante algum tempo para propiciar instantes de descanso ao titular e, claro, poder oferecer um pouco do próprio exercício de poesia. Geralmente o contramestre é um aprendiz, alguém que ainda não goza da mesma reputação daquele que representa o professor. Além dos dois poetas, sempre há no meio da platéia mestres de outros maracatus, que são chamados a cantar, um de cada vez. É de praxe que estes sempre prestigiem a apresentação dos companheiros. Isto enriquece ainda mais a sessão de poesia. Mesmo que algum deles não queira ir até ao microfone, nem queira ouvir a própria voz amplificada num carro de som, nenhum passa despercebido, e vira mote dos versos de quem está cantando. A interação entre poetas é inevitável, assim também a avaliação crítica, velada ou explícita, elaborada pelos que assistem à exibição dos colegas de poesia.

Na sambada, o que marca a diferença quanto ao ensaio de barraca é, sobretudo, a exaltação de ânimos – da platéia e dos poetas – por se tratar de uma peleja, de um embate. Ensaio noturno preparatório para o carnaval, é uma sessão de poesia improvisada em que dois mestres de dois maracatus diferentes pelejam entre si, e cada um se esforça para suplantar os dotes poéticos do adversário. O termo *sambada pé-de-parede* também é utilizado para a mesma celebração, e alude a terminologia (*pé-de-parede*) usada entre os cantadores de viola com idêntico significado de disputa acirrada. Pois bem: na sambada, a ambiência oferece mais vivacidade, exatamente por este espírito de competição. No início também há os pedidos de bebida, cumprimentos, agradecimentos. Cada mestre recebe os brincantes do próprio grupo, que chegam realizando coreografias nomeadas por eles de *manobras*.

Os caboclos de lança se apresentam à vontade, sem indumentária predefinida, vestem calça comprida, camisa geralmente estampada e de manga longa, lenço em forma triangular amarrado sobre a cabeça, galho de arruda (ou alguma outra planta de caráter purificador, como pinhão roxo, alfavaca de caboclo, manjericão) na boca, atrás da orelha ou pendurado no peito. Dos personagens do maracatu rural, este é tido como o mais emblemático, em decorrência de alguns aspectos que o revestem em aura mítica. Um deles é o fato de se dizer que os caboclos bebem uma mistura à base de pólvora, limão e cachaça, conhecida por *azougue*, e que os fazem ficar alucinados. Diz-se, ainda, que após sorverem tal preparado, os olhos ficam ultra-sensíveis à luz e, por isso, andam sempre de óculos escuros. Outro mistério diz respeito à saída de casa: nunca saem de frente para a rua, ou seja, nunca dão as costas para a casa.

Saem olhando para a própria casa, escolhem uma janela, de onde dão um salto mortal para a calçada e, assim, ganham a rua.

Diz-se, ainda, que pactuam com o diabo, e muitos deles simplesmente sumiram em alguma encruzilhada ou ficaram loucos após o carnaval. Usam um cravo branco na boca que não pode ser tocado por ninguém, exceto pelo *padrinho* ou *madrinha*, a pessoa que prescreve as obrigações religiosas e *calça* os objetos. Não é somente o caboclo de lança quem procura um *calço*, quase todos os componentes da brincadeira freqüentam algum terreiro de candomblé e/ou de umbanda e buscam a devida proteção. Mesmo os não adeptos são convidados a cumprir preceitos e interdições, como obedecer a abstinência sexual durante o período do carnaval e mais sete dias antecedentes. A vasta cabeleira colorida, o cravo branco, a lança, os óculos escuros, e todo o mistério que envolve o *caboco* transformaram-no num ícone da cultura pernambucana. O mestre da cabocaria, quando é um iniciado nos terreiros, credita o mistério à força das entidades que os caboclos atraem.

Nos ensaios e sambadas, despidos da vistosa e pesada fantasia de carnaval, o vigor dos caboclos sobressai em dança e representação teatral de festa guerreira. Enquanto o mestre vai cantando loas aos componentes do grupo, eles desfilam pelas ruas próximas ao local da apresentação, exibem coreografias em duas filas e em movimentos circulares, fazem piruetas e agacham-se diante do mestre e dos músicos. Isto é repetido pelo mestre convidado durante a exibição do próprio grupo. O visitante não vai sozinho cantar no terreiro do anfitrião, leva consigo músicos, componentes da diretoria e folgazões. Após o ritual de chegada de cada um dos dois maracatus, inaugura-se a peleja e os dois mestres passam a alternar as estrofes com desaforos, empáfia, emulação e competitividade acirrada.

Todo o beabá desse rito imagético é descrito em poesia, até chegar ao âmago da questão: a peleja improvisada. O corpo a corpo do verso é o ápice de uma conversa entre poetas. A *sambada* é, pois, uma conversa rimada, metrificada. É uma construção poética dialógica, um combate em que "a palavra se torna a ocupação primordial de rivais", conforme explicita Jerusa Pires Ferreira (1993: 79-80), em livro anteriormente citado. Esta rivalidade figadal bem se aplica à poesia improvisada dos mestres de maracatu, pois, se o cordel e a improvisação executada pelos mais variados tipos de repentistas mostram-se tão peculiares às tradições culturais do Nordeste brasileiro, não é extravagante considerar tais expressões poéticas veios de um mesmo rio de rimas e metáforas.

COM MESTRE DE POESIA

Para tratar de forma mais concreta desses afluentes que em algum ponto se cruzam, e desse discurso poético dos mestres de maracatu, repassemos alguns dos versos de memorável sambada acontecida no dia 24 de janeiro de 2004, em preparação ao carnaval daquele ano. O mestre João Júlio, do maracatu Leão de Ouro, de Nazaré da Mata, disputou numa metafórica luta corporal, o título de melhor da noite, com o mestre Bacalhau, do maracatu Cambinda Nova, do Recife. A peleja aconteceu diante da sede do Leão de Ouro, numa rua poeticamente apelidada de rua do Rio, do igualmente poético bairro do Sertãozinho, em Nazaré, cidade pernambucana tida como a *meca* da poesia dos mestres de maracatu. No frenesi de comparações e metáforas, a provocação mais contundente sai em samba curto, modalidade em seis linhas, conforme alguns versos a seguir, que descrevem um vigoroso e simbólico embate corporal:

Bacalhau
Vou te bater
De sola e de cinturão
(bis)
Vou da-te tu uns empurrão
O tempo muda de clima
Eu vou é sambar em cima
E você deitado no chão

João Júlio
Não tá cantando
Porque perdesse o cartaz
(bis)
De todo jeito fica atrás
E o pobre está perdido
Menino até bandido
já não quer responder mais

Bacalhau
O velho é doido
Além de besta ainda é mudo
(bis)
E o sor é mei carrancudo
Chaminé trouxe a fumaça
Saiu pra beber cachaça
Comeu com casco e tudo

(...)

João Júlio
Eu sambo
Porque tem categoria
(bis)
Porque tu com anarquia
Em cima desse terrestre
Nunca mais você faz teste
Com mestre de poesia

Os temas – e metatemas - desenvolvidos pelos mestres são variados. Na sambada ou no ensaio de barraca. Muitas das estrofes fixadas no imaginário, a partir de disputas antológicas, de mestres vivos ou falecidos, são repetidas pelos poetas em novas contendas, são repetidas pelos amantes da poesia de maracatu, são relembradas sempre que se evoca o que há de melhor nessas composições literárias da oralidade, nessas composições de vocalidade poética. Se, na hierarquia dos versos construídos no embate entre dois mestres ou na apresentação individual, o início – pedido de bebidas e cumprimentos – é composto de mais "versejamento" do que mesmo poesia,

Bacalhau
Fui nas Flores já voltei
Pedi bebida a meu povo
(bis)
Não precisou rapidez
Tô no batente de novo
(bis)

é no desenrolar do véu da noite que despontam as melhores surpresas. E a antecipação da vitória, exercitada nos versos de cada um dos poetas, é recorrente no debulhar do embate verbal, sobretudo em construções de metalinguagem:

João Júlio
Eu achei muito importante
Mas colega esse camin
Sua sambada mal feita
O povo achano ruim
Uma sambada tão feia
Sem entrada e sem camin
(bis)
Se quer samba peça a mim
Pa não se sentir tão mal
Se é sambar com Bacalhau
É melhor sambar sozim

As formas fixas, rimadas e metrificadas, também influem na qualidade dessas alegrias, dessa fruição estética. O samba curto, construído em sextilhas, fica caracterizado, na temática, pela cantoria despeitada, um querendo esfolar o outro, conforme foi visto mais acima. Outro tipo de estrofe é o samba comprido, usualmente samba em dez linhas ou décima, que termina tendo amarração extrapolada à desse modelo clássico, conforme o fôlego do poeta e conforme a própria matreirice, ao querer surpreender e embaralhar o rival com estrofes longas. Há samba comprido em oito, dez, doze, catorze, dezesseis linhas. João Júlio e Bacalhau mostraram isto na referida peleja, nos versos a seguir e em outros mais adiante transcritos:

João Júlio
Meu peixe saiu da lagoa
Tão contente e satisfeito
    Batendo c'a mão nos peito
    Dizendo eu não me sai mal
        (bis)
Dizendo que rim *(ruim)* é igual
Pra fazer o que ele quer
Saíste de Nazaré
Se acabou-se o Bacalhau

Bacalhau
Eu tenho meus defensores
Minha nação de Cambinda
Minha poesia linda
A moçada tá sabendo
    De hora em hora dizendo
    Vou defender Bacalhau
        (bis)
O pescador anormal
Que entra no meu defeso
Eu mando matar de tiro
E você eu mato de pau

O mestre João Júlio se vale da imagem do peixe para opor-se, em valentia e nobreza, tanto ao apelido do mestre adversário – Bacalhau -, quanto ao nome da agremiação rival – Cambinda Nova-, que alude a um peixe miúdo de água doce, o cambindinha, vendido a preço baixíssimo nas feiras livres da circunvizinhança e, exatamente por isso, muito consumido pelos brincantes. Cambinda ou Cabinda é também uma região da África de onde saíram muitos negros para serem escravizados no Brasil. Bacalhau promete bala ao "pescador anormal" que invadir a área de pesca dele – "meu

defeso" - e promete, ainda, uma surra ao inimigo João Júlio. Entre os mestres de maracatu, é bastante recorrente a promessa recíproca de "matar de pau" um ao outro, o correspondente a uma metafórica luta corporal, que se concretiza em poesia.

Na estrofe de Bacalhau, um detalhe a ressaltar é o verso "minha nação de Cambinda". Além da importância, aí, da palavra Cambinda, conforme exposto acima, o termo nação é peça importante para se compreender o hibridismo da brincadeira. Embora seja diferenciado o maracatu rural do de baque virado também usando este termo – nação -, os brincantes do primeiro usam tal palavra para referir-se ao próprio grupo. Aliás, eles sempre se autodenominam simplesmente de maracatu, à revelia das distinções impostas por alguns estudiosos para distinguir, pelo ritmo musical, os grupos de baque virado dos de baque solto. Também segundo pesquisadores, nos maracatus de baque virado, o termo nação ganha status de diferenciador por reportar-se às nações dos africanos escravizados que freqüentavam as irmandades de homens pretos e participavam da cerimônia de coroação de reis de Congo no adro de igrejas católicas, a exemplo das do Recife, Olinda, Goiana, Igarassu, dentre tantas outras vilas e cidades brasileiras do período colonial. Entretanto, a convivência com os participantes dos folguedos mostra que as distinções entre os dois tipos de maracatu são mais tênues do que se supõe.

Retomando a disputa entre João Júlio e Bacalhau, ambos vão manejando o verbo, querendo convencer um ao outro de que a própria vitória está consumada:

João Júlio
Bacalhau eu bem que sabia
Tu não agüentava sambar
    Só tinha parrapapá
    Mas sambada tu não tinha
        (bis)
Eu disse à turma todinha
Que meu serviço é completo
Você pode ficar certo
Que é pau a noite todinha

Bacalhau
Um dia eu passei perto
A moçada me chamou
O meu caminhão quebrou
Eu encostei na estrada
Eu disse meu camarada
De longe eu vi um barulho
    Fui pra perto era João Júlio
    Apanhando a noite todinha
        (bis)
Já quase de tardezinha
Tijolo de quatro furo
Tu comendo cuscuz puro
Que nem comida tu tinha

João Júlio
Eu achei muito importante
A sambada do moreno
Pelo que ele está fazendo
Coitado não presta não
    Que a sambada do pobre
    Faz doer no coração
        (bis)
Se caiu na minha mão
Apanha de instante em instante
Bacalhau num deu um lanche
Pa boca do meu leão

Depois de ouvir cantar que estava em situação de derrota, "apanhando", entalando-se com "cuscuz puro", "que nem comida tinha", João Júlio vai à desforra e mostra que estava mesmo faminto: o leão do mestre (o maracatu Leão de Ouro) não conseguiu matar a fome de vitória com uma comidinha tão parca – um bacalhau – para a voracidade de um animal carnívoro. O embate poético repetidamente traduz essa idéia de um ir devorando o outro, destruindo o rival a golpes simbólicos de violência corporal e antropofagia:

Bacalhau
Quando amanhecer João Júlio
Fica desmoralizado
E os Mateu encabulado
Da pisa que tu levasse
Cambinda te esbagaçando
Deixou já você voando
Nazaré toda dizendo
João Júlio tá no cacete
Sentou-se num tamborete
Quem tá dizendo sou eu
(bis)
Zé Pilintra apareceu
Com um saco do lado
E você todo escanchavado
Da pisa que recebeu

O "Mateu encabulado" é uma referência ao nome de um dos personagens *sujos* do maracatu rural que, no folguedo do cavalo-marinho, representa uma espécie de palhaço. Entretanto, no verso acima, o mestre Bacalhau se dirige aos caboclos de lança do grupo adversário, o que corrobora a hipótese do pesquisador Roberto Benjamin de que o Mateus do auto natalino migrou para o maracatu, transformando-se numa espécie de protocaboclo, que foi acrescendo outras características até passar a ser lembrado como Mateus apenas nos versos dos mestres. Esta idéia Benjamin expõe em artigo – *Maracatus rurais de Pernambuco* – publicado na *Antologia de Folclore Brasileiro*, organizada por Pellegrini Filho (1982: 199-212).

João Júlio
Esse bacalhau só tem fama
Dizeno que é sambador
Vou explicar po senhor
Mas ele não é de nada
Isso nunca teve bom
Mais nunca teve sambador
(bis)
Vou dizer à rapaziada
De cima do mundo inteiro
Esse é o meu coqueiro
Do engenho Pedra Furada

"Esse é o meu coqueiro". Aqui, coqueiro alude ao gênero poético de improviso usado tanto por violeiros e emboladores de coco,

quanto por cordelistas ao escreverem fictícias pelejas de viola. É, ainda, o mesmo que coquista, poeta repentista de samba de coco e, ao ser usada por João Júlio, pode estar referindo-se a ele mesmo, repentista de samba de maracatu. Na estrofe que segue, Bacalhau pede ao poeta que "bote força no vapor", socorrendo-se de ditos populares, como o que ele vai usar em nova resposta, ao dizer "é cobra engolindo cobra". Vale-se, ainda, de linguagem hiperbólica – "eu lhe expulso pa fora", recurso constante em muitas das estrofes. Bacalhau se dirige ao mestre da cabocaria de João Júlio, apelidado de Capanga, para dizer que nem mesmo ele, que desempenha a importante função de coordenador do conjunto dos caboclos de lança do Leão de Ouro, está reclamando da desvantagem do próprio sambador. Tomando, metonimicamente, a opinião de todo o grupo a partir da suposta aprovação de Capanga, vangloria-se de ser merecedor de fama e vitória:

Bacalhau
Você mermo aí quem disse
Que bacalhau tem a fama
Porque você se engana
Querendo ganhar pra mim
Saia tu do meu camim
Que eu lhe expulso pa fora
    Eu vou lhe dizer agora
    Bote força no vapor
        (bis)
Você mesmo quem falou
Capanga nem arreclama
E eu não posso ter fama
Se eu não for merecedor

Para botar mais "força no vapor", João Júlio tenta se sair com uma crônica do cotidiano, temática usual entre poetas tradicionais – violeiro, cordelista, coquista, embolador, cirandeiro etc. –, que transforma o discurso poético em comunicação jornalística. Alude às chuvas extemporâneas de dezembro de 2003, provocadoras de calamidade no agreste, mata e sertão pernambucanos. Enumera alguns dos rios que estavam "esborrano" (São Francisco, Tracunhaém e Capibaribe), e quando fala deste último, usa o rio conjugado como verbo: "Capibaribe vem chei / que vem capibaribano". Bacalhau, na tentativa de se sair melhor, corre ao pleonasmo, para enfatizar a força das tempestades: "a chuva está chovendo" e "o trovão tá trovejano". Acrescenta que é nas águas "de sobra", invocadas pelo adversário, que o mesmo está se afogando:

João Júlio
Bacalhau pegue esse samba
Que lá ao fim desse ano
Lá na cidade Caruaru
As água tão embolano
Descendo o morro de pedra
O novilho se acabano
    Os bode tudo na cheia
    Os carneiro pinotano
        (bis)
São Francisco tá esborrano
Tracunhaém tá no mei
Capibaribe vem chei
Que vem capibaribano

Bacalhau
A chuva está chovendo
Começou relampiano
O trovão tá trovejano
Eu vou te dá um consei
    São Francisco hoje está chei
    Dizendo que está esborrano
        (bis)
Bacalhau tá completano
Água hoje tem de sobra
E é cobra engolino cobra
Bonito tais te afogano

Acompanhando a fluência imagética dos bons sambadores, envolvendo-se com a torcida que se forma em torno dos mestres, a platéia embriaga-se de poesia durante uma noite inteira, e é esperado que haja um *crescendum*, que os melhores versos se sucedam nessa farra poética, como fizeram João Júlio e Bacalhau, já no fim da disputa, o sol manchando de rosa a barra do dia, céu claro, colinas carecas de cana-de-açúcar, safrejada, serpenteando na aurora *pink*, os dois cantando em samba curto, a golpes de esconjuro numa encruzilhada, apelando à ajuda sobrenatural de entidades como Tranca-Rua para vencer a peleja:

João Júlio
Coitado dele
O samba não tem mais nada
(bis)
Chego nas encruzilhada
Te tranco numa gaveta
Que até o diabo cambeta
Te leva de madrugada
Bacalhau
A noite foi
Lá vem a barra do dia
(bis)
Vou dizer com garantia
Vá chamar seus fariseu
Que já encontrasse o teu
Cacete que tu queria

Surra, paulada, nenhum dos dois queria. Segundo a torcida do mestre João Júlio, este foi o vitorioso. Para os adeptos do Bacalhau, a história era bem outra. Dúvidas, de lado a lado não havia. Cada um que trouxesse para si a coroa de louros. Durante o ano de 2004, os dois grupos decidiram concretizar a idéia inicial: fazer uma *sambada trocada*, isto é, em novembro do mesmo ano Bacalhau foi o anfitrião da disputa, invertendo a hierarquia da festa do janeiro anterior. Mas, esta réplica destina-se a um novo ensaio de conversa. Ante o emaranhado de signos, de códigos aqui relatados como fragmento de concentradas doses de infinito, estas palavras analíticas quase nada dizem de instantâneos em que mais vale ouvir as sereias e mergulhar num oceano de verbo sedutor, de sinestesias e palimpsestos.

Olegário Fernandes

Bule Bule

José Costa Leite

Allan Sales

Mauro Machado

J. Borges

Marta Suint | Argentina

José Curbelo | Uruguai

Guillermo Velázquez | México

José Honório da Silva

Paulo Dunga

Francisco Sales Arêda

Dila

Jorge Filó

José Ferreira

Williams Borges

Pablo Borges

Klévisson Viana

REPENTE CIBERNÉTICO

Musa minha, por favor
não se sinta desprezada
somente por minha lira
ficar informatizada
pois rendi-me à high-tech
pra vê-la ressuscitada

José Honório da Silva
(1995)

O folheto de cordel
é antigo e é moderno
foi ontem e é agora
anda de sunga e de terno
sempre atual e viçoso
queimando seu fogo eterno

Marcelo Mário de Melo
(2005)

Sob as árvores, fios pendurados nos galhos generosos expunham o objeto, colorindo ainda mais o cenário de paredes terracota. O pátio, interno, guardava segredos aos passantes da rua, além do portão de ferro fundido. No interior do mercado, cenas paralelas e sobrepostas recompunham o burburinho das feiras livres: um grupo de amigos celebrava a vida pela voz rítmica da poesia. As cores frutais, a luminosidade de um sol *éclatant*, os secos e molhados oferecidos nos estandes, o cheiro de comida e temperos, tudo convergindo para aquele miolo acolhedor de frondosas mangueiras, davam bem a medida de uma paisagem barroca, sinuosa, sedutora. Era abril de 2005.

Sete anos antes, janeiro de 1998, outra paisagem brejeira, casas de porta e janela conjugadas, transplantava para a metrópole a ambiência de um arruado de cidade miúda. O motivo da reunião era o mesmo daquele encontro que aconteceria após quase uma década: uma poesia de sabor nordestino, cantada e cantante, que não era, como insistiam uns tantos, *coisa de velho* ou de saudosos da vida no campo. E isto, era bem fácil de provar. Jovens, antes mesmo dos vinte anos, faziam poesia, não uma poesia mecanicamente rimada e metrificada, artificialmente transplantada de uma tradição. Não! Todos, ou quase todos, tinham para contar uma história de vínculo afetivo e social com este ofício poético.

Juntando os fios do enredo, estava um talentoso escritor. Compondo uma trama bem urdida, aliando aí, aos fios desse tecido, outros fios, *hi-tech*, o poeta José Honório da Silva constrói um marco – *o marco cibernético* – e inaugura também uma nova maneira de oferecer a leitores e ouvintes aquelas pelejas, tidas por fictícias, impressas em folheto de cordel. Abre-se a temporada das pelejas virtuais, não mais apenas inventadas, mas realmente tramadas em cada ponta de dois fios de uma rede: a Internet. Experiência possivelmente pioneira, por meio de correio eletrônico, num longínquo setembro de 1997, época em que este tipo de correspondência era novidade quase tanto quanto o computador de uso pessoal. O resultado veio com a consagrada *Peleja virtual entre Américo Gomes (PB) e José Honório (PE): a primeira cantoria via Internet*. Esta peleja virtual possivelmente foi mesmo a primeira, dessas cantorias na rede das redes, pelo menos é a primeira de que se tem notícia, logo seguida, em 21 de janeiro de 1998, por outra experiência ainda mais ousada: a peleja, em tempo real, protagonizada por José Honório e o médico Marcelo Mesel, em computadores instalados num bar da Vila Vitoriano Palhares, Pólo Torre, no Recife, com a participação de Américo Gomes, que naquele

momento estava em João Pessoa, Paraíba, escrevendo os versos, mediado por uma conexão que possibilitava o bate-papo virtual. Os três estavam conectados pelo *Internet Relay Chat* (IRC), um protocolo de comunicação bastante utilizado na Internet, basicamente como bate-papo (*chat*) e troca de arquivos, permitindo a conversa em grupo ou privada, uma espécie de predecessor dos comunicadores instantâneos atuais.

Esta primeira peleja *on-line* desenrolou-se num cenário de casas de porta e janela de antiga vila de empregados de indústria têxtil, durante o lançamento de uma coletânea de folhetos de cordel "Do marco cibernético à peleja virtual", composta de cinco títulos escritos por Honório, ocasião em que o público pôde desfrutar da leitura daquela peleja entre Américo e Honório, acontecida quatro meses antes por *e-mail* e então apresentada sob o formato de folheto impresso. Sertanejo cearense, bancário desde 1975, o primeiro folheto que Américo Gomes escreveu foi o da peleja virtual com José Honório. Depois disto, publicou *O ataque terrorista mudou a face do mundo*, *A peleja de um crente com um ateu cachaceiro*, *Todo carteiro tem medo de estar levando antraz*, *Todo castigo do mundo para o corno ainda é pouco*. Alfabetizou-se na zona rural do Ceará, lendo os folhetos que o pai comprava na feira, sobretudo os clássicos de Leandro Gomes de Barros. Embora declare que foi Honório o grande estimulador dessa estréia, a iniciativa de propor a peleja virtual pelo correio eletrônico partiu de Américo Gomes, pelo menos conforme se pode ler nos versos, registro que aparece logo na primeira estrofe. Os insultos dão o tom, à maneira do que os cantadores chamam de "desafio malcriado", e mantêm-se até o fim do embate, como manda a tradição da cantoria desaforada:

Américo
Honório meu camarada
Se lhe for de bom agrado
Quero lhe desafiar
Para cantar lado a lado
Disputando uma peleja
Com o meu verbo afiado
Pelo correio eletrônico
Vou lhe deixar estirado

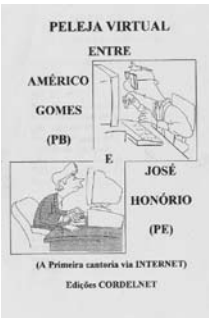
Honório
É preciso ter cuidado
para não perder de feio
na peleja virtual
mostre bem para que veio
ou então eu lhe derroto
no meu próximo e-mail.

Américo
Isso aqui é só um trail
O filme nem começou
Pois o melhor repentista
Que comigo pelejou
Perdeu e ficou banguelo
E nunca mais levantou.

Honório
Até hoje quem me enfrentou
comigo não teve vez
ou ficou com amnésia
ou perdeu a lucidez
se aposentou do repente
mas foi por invalidez.

Américo
Comigo tu não tem vez
Apanha e fica enfadado
Rimando verso fajuto
Vai apanhar um bocado
Vai levar nome de leso
De doente e pé quebrado.

(...)
Honório
Eu nasci para ser condecorado
como rei do repente cibernético
não será um poeta tão patético
que irá usurpar o meu reinado
pode vir com seu verso viciado
inexpressivo, chinfrim, tão sem graça
que diante dos meus ele não passa
porque sou imbatível no repente
e se for um pouquinho inteligente
recue pra não cair numa desgraça.



Quando lança o cordel da peleja, Honório andava trocando verso por *e-mail* com Marcelo Mesel, coordenador do *site* Terceira Onda, onde havia postado o folheto *O Marco Cibernético construído em Timbaúba*. Naquela mesma noite da peleja *on-line*, Honório colocava no ar a *home page* Cordelnet, criada por ele com o intuito de divulgar a própria obra, além de *sites* interessantes sobre o tema, xilogravuras, notícias de jornal, pesquisas e lista de nomes de poetas, não somente de cordelistas. O arquivo contendo o desafio, tal qual aconteceu, inclusive com registro de data, entrada e saída dos participantes, conversas, piadas, foi recuperado por Marcelo, e segue adiante:

#desafio buffer saved on Wed Jan 21 23:55:33
1998
*** Now talking in
#desafio
<Honorio> weiwo
*** americo (~paraiba
n@200.241.207.167)
has joined #desafio
<americo> meu amigo deu trabalho
<americo> mas ja estou conectado
<americo> diga lá que digo cá
<americo> para este povo plugado
<americo> que o nosso desafio
<americo> está bem encaminhado
*** americo changes topic to "está aí amigo?-"
<Honorio> Oi americo
<Honorio> Eu irei chana-lo
<americo> ok
<americo> ok
<Honorio> ele jah estah vindo
<Honorio> vc ainda estah ai???
<americo> ok
<americo> ok
<Honorio> Voce acessa pela elogica de Joao
Pessoa ou eh outro provedor
<americo> catarina?
<americo> eu uso elogica e nutecnet
<Honorio> Sou eu voce me conhece?
<americo> estou na nutecnet no momento
<Honorio> Ou foi pelo tefone
<americo> pelo telefone
<americo> vc tecla bem
<Honorio> Ele chegou
<Honorio> diga aí parceiro
<americo> fala
<americo> vc começa hehe
<americo> honório meu camarada, nao fique

assim tao calado, o vinho de pernambuco,
lhe deixou embriagado, ou o inhame da terra
lhe fez ficar entalado?
<Honorio> eu estava bem pirado/ao propor
esta empreitada/agora nao tem mais jeito/de
sair dessa enrascada/que deus do ceu me
ajude/a levar pouca lapada.
<americo> a vida nao vale nada/ se nao tiver
emoçao/por isso fique tranquilo/acalme
seu coraçao/sei que voce no repente/pra
mim sem pre foi bundão
<Honorio> nao venha com gozaçao/respeite
que lhe respeito/meu coraçao
palpitando/quase que salta do peito/mas
daqui a pouco relaxo/pra lhe derrubar
sujeito
<americo> nao faça rima de efeito/ sei que o
mundo está mudado/ mas lhe dando os
parabens/ por ser homenageado/ vou lhe
bater devagar/pra nao ficar machucado
<Honorio> nao sou de mandar recado/por isso
nao se anime/procure seguir a
metrica/com critério voce rime/para ver se
algum dia/consiga entrar pro meu time.
<americo> nao quero cometer crime/nem de
lesa majestade/ já que és o cibernauta/que
anima essa cidade/vou bater cintura acima/
pra machucar a metade
<Honorio> eu nao terei piedade/de bater com
todo gosto/lhe espanco o corpo todo/só
deixo de fora o rosto/pra voce olhar o
estrago/e aí morrer de desgosto.
<americo> Eu digo que isto posto/ só me resta
combater/ vai preparando a carcaça/ a
pancada vai doer/ no repente virtual/
honorio vai se foder
<Honorio> bom nível vamos manter/cantando
decentemente/respeitando o pessoal/que se
encontra aqui presente/o ambiente é de
classe/nao cabe coisa indecente.
<americo> Nao brinque com a serpente/
pretendo te esquartejar/ da bunda faço
picanha/ dos ossos faço um altar/ com tua
cabeça em cima/ satanás vai adorar
*** BodeCheiros (~mmesel@host223-241.
elogica.com.br) has joined #desafio
<Honorio> alguém está a chegar/um tal de
Bode Cheiroso/vai querer entrar na
briga/parece ser corajoso/veio salvar-me do
baque/pois estou muito nvervoso.
<americo> Meu cabresto é perigoso/ na cabeça

de um bode/ talvez nao encaixe bem/ e
talvez o chifre rode/ mesmo ele sendo
mesel/ o rabinho ele sacode
<BodeCheiros> Da poesia sou fervoroso/
Adepto da Informática/É hoje que vou
mostrar/Toda minha matemática/Se seguro
Zé Honório/Pois vou mostrar minha prática
<BodeCheiros> Quem veio ao Novo Mundo/Foi
Américo Vespúcio/Quem me ensinou
poesia/Foi o velho Mané Lúcio/E o Américo
que me fala/Já conhece o meu prepúcio
<Honorio> usemos a sistemática/de seguir uma
sequencia/para nao perder a deixa/e
também a audiencia/primeiro eu, depois
Bode/e por fim a indecencia.
<americo> hehehe
<americo> Toda essa sapiencia/ de honorio e o
caprino/ nao me assustam em nada/
porque eu nao sou mofino/ vou bater nesses
panacas/ com meu verso cerebrino
<Honorio> fica o bode e o Américo/porque eu
fui convocado/a atender o meu
público/que se encontra abandonado/a
Marcelo e Américo/deixo meu muito obrigado.
<BodeCheiros> Aceito o seu desafio/Pois sou
religioso/Agora vou mostrar/O quanto sou
caridoso/Vá na frente que eu vou atrás/Veja
como sou bondoso
<americo> foi um prazer, camarada/ parabens
pelo trabalho/ desse bode eu vou tirar a
catinga e o chocalho/ e depois vou lhe pedir
para traçar meu baralho
<BodeCheiros> Eu conhecí um lugar/Que se
chama Ouricuri/As aves que alí gorgeiam/Nào
gorgeiam como aqui/Se segure Pedro
Américo/Que eu vou te engolir
<Honorio> aqui e Djalma a defender/o futebol
nordestino/sou torcedor do sport/veio
no signo o destino/nasci leao e no peito/
tenho outro desde menino
<americo> Com essa nao vou sorrir/ porque
isso é uma besteira/ sei que tu vai me
engolir/ mas é por tua traseira/como fizeste
com tantos/ na cidade de Teixeira
<americo> oi djalma, bem vindo
<BodeCheiros> A propaganda é a alma/Da
mentira idiota/Foste aprender com Goebels/A
contar muita lorota/Mas aqui em
Pernambuco/Tu és uma marmota
<Honorio> na minha terra tambem/temos
times de valor/futebol de muita raça/estadio

cheio de calor/times estruturados/presidente pagador
<americo> Caíste dentro da grota/ e eu nao vou te salvar/ mas em respeito a um povo/
que sempre soube lutar/ expulsando os holandeses/ vou sair para lanchar
<BodeCheiros> O Náutico lá nos Aflitos/A mim não seduz/Nem no arruda também/O time
do Santa Cruz/Soube que os dois iam se juntar/Num time chamado Na Cruz
<americo> Até logo meus amigos/ da peleja virtual/ espero em breve encontrar/ para
um papo bem legal/ tomando uma cervejinha/ ou mesmo em algum lual
<BodeCheiros> Pedro Américo tem a fama/De ser um fugitivo/Faz que parece mas não
é/Um sujeito atrevido/Faz que come mas no entanto/Ele sempre é comido
<Honorio> so quem acompanha ve/a face verdadeira/no futebol brasileiro/se passar uma
peneira/muito lixo seja visto/la, na cbf da sujeira
<BodeCheiros> Vou falar da cultura/O tesouro nordestino/Que agrada aos velhos/Homem,
mulher e menino/E que aqui em Pernambuco/Tem ganzá e violino
*** americo has quit IRC (Ping timeout-)
<BodeCheiros> Pedro Americo fugiu/ pra em algum lugar lanchar/ com medo do que eu
podia/ neste espaço aqui falar/saiu numa boa hora/ para não se envergonhar
<BodeCheiros> Honório neste lugar/ de grande exaltação/ devemos divulbar com grande
satisfação/ a cultura popular/ fazendo na internet/ uma grande revolução
<BodeCheiros> Honorio estou ansioso/ da tua resposta ferina/ porque aqui estou/ numa
grande sabatina/Você e Pedro Américo/ Vão dormir numa latrina
<Honorio> amigo preciso sair/para o livro apresentar/e noite de lancamento/muita
gente a esperar/ate a proxima amigo/a ti ainda vou desafiar
*** esmeralda (~simca@200.215.193.197) has joined #desafio
*** esmeralda (~simca@200.215.193.197) has left #desafio
<BodeCheiros> Zé Honório te admiro/Não só fazendo rima/Por lutar pela
cultura/Querendo ver lá em cima/A obra do artesão/Chamada de obra-prima

<Honorio> amigo estou esperendo a entrada de Mario Helio na peleja, logo voltarei
<BodeCheiros> Não terá nenhum poeta/Aí na Turma da Rua/Algém que admire o mar/A floresta ou a Lua/Para comigo alegrar/A festa que é toda sua
<BodeCheiros> Tendo aqui na minha frente/Um computador na mão/Sinto falta do luar/Feito aquele do Sertão/Pois o computador não simula/A tal da admiração
<BodeCheiros> O Marco de Timbaúba/Está chegando a Recife/Expandindo a sua fama/Mostrando o seu cacife/Destruindo o larápio/Enganador e patife
<BodeCheiros> Que trazem de Salvador/Capital lá da Bahia/Aquela zuada toda/Fazendo Recifolia/Desprezando Chico Science/Srlma do Coco e Lia
<BodeCheiros> Não existe nenhum lugar/Entre a Terra e o Céu/Com povo tão criativo/Sem fazer escarceu(?)/Com poesia tão bonita/Feito aquelas do cordel
<BodeCheiros> Se estivesse por aí/Tocando o meu pandeiro/Chamando muita atenção/Invejando violeiro/Já tinha tido resposta/Do poeta verdadeiro
<BodeCheiros> Mas concordo que é ruim/Ler pelo monitor/Escrever pelo teclado/Do tal do computador/Que nunca entenderá/Do sentimento amor
<BodeCheiros>]Este desafio cibernético vai continuar ou vamos parando por aqui?
<Honorio> olha eu de novo
<Honorio> Amigao, estou muito cansado, cotinuamos depois, ok?
<BodeCheiros> Posso desligar ou espero que você descanse?
<Honorio> claro que eu gostaria/de seguir na poesia/até vir surgir o dia/embalar nesse rojao/mas eu estou o escangalho/amanha eu tenho trabalho/vou terminar o quadrao.
<Honorio> arranjei um ghost-writer/por voce bem conhecido/querendo que reproduza/um fato muito batido/dar cria a um rebento/emprenhando pelo ouvido.
<BodeCheiros> Então também me despeço/Deste povo valente/Que mesmo em terra ruim/Sempre planta uma semente/Agora eu vou aí/Tomar uma aguardente
<Honorio> O Pedro que está presente/me

afirmou com certeza/que você está é
bêbado/debruçado sobre a mesa/fazendo
verso chifrim/demostrando sua fraqueza.
End of #desafio buffer Wed Jan 21 23:55:33
1998

Repetindo o modo como começou a peleja via *mail*, quem também inicia o desafio *on-line* é Américo Gomes, e percebe-se que ele e Honório fazem questão de provar que o desafio é de improviso mesmo, pegando na deixa. Os poetas escrevem em sextilhas, à exceção de uma das últimas, uma septilha feita por Honório, que ele chama de quadrão, talvez querendo usar a palavra como um sinônimo do repente ou, sabendo-se que o quadrão precisa ter oito linhas, talvez por equívoco tenha deixado de incluir mais um verso. Marcelo Mesel, quando entra, confunde Américo Gomes com o poeta Pedro Américo, que estava no local, entretanto não quis pelejar. Inclusive Mesel menciona nos versos a cidade de Ouricuri, onde Pedro nasceu. Conforme o arquivo reproduzido, percebe-se que, em clima de galhofa e irreverência, as estrofes da peleja são permeadas por conversas, troca de informações sobre provedor, registro de entrada de outro participante, Djalma, que usa o *login* de Honório, enquanto este se distancia do computador para lançar e autografar os livros.

Depois destas experiências de desafio virtual em 1997 e 1998, várias passaram a surgir simultaneamente no meio literário, em diversos locais do país. Embora se perceba um hiato entre 1998 e 2002, é possível ter havido algum embate virtual nesse intervalo, entretanto não foi localizado registro disto. Em Pernambuco, há dois anos um grupo de cordelistas vem atuando na linha de frente do combate de martelos e galopes, graças à articulação do "rei do repente cibernético", José Honório da Silva: Mauro Machado, Paulo Dunga, Allan Sales, Susana Morais, Cleydson Monteiro, Jorge Filó, Kerlle de Magalhães. Alguns dos quais participantes desde a fundação, em abril de 2005, da União dos Cordelistas de Pernambuco (Unicordel), eles já tinham familiaridade com os versos da tradição, quando passaram a desencadear o processo de criação poética mediado pela rede das redes. É interessante também registrar que parte dessas pelejas pela Net aconteceu antes mesmo de haver a inauguração da sociedade, como a *Peleja Virtual de Paulo Dunga com Mauro Machado*, que ocorreu do fim de dezembro de 2002 ao início de janeiro de 2003.

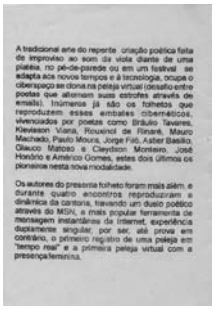
Anterior a esta contenda é a *Peleja de Braulio Tavares, o raio da Silibrina, com Astier Basílio, o Arquipoeta das Borboremas*, que foi

realizada por correio eletrônico, entre setembro e outubro de 2002, com a observação, registrada pelos próprios poetas no verso da capa do folheto posteriormente impresso, de que as septilhas iniciais que descrevem as circunstâncias e o ambiente da peleja foram elaboradas por último, e a única modificação permitida no texto trocado por *e-mail* disse respeito tão-somente aos erros de digitação. O material foi publicado em Campina Grande, Paraíba, em fevereiro de 2003, com 315 estrofes, formato 15 x 21 centímetros, e uma xilogravura na capa.

Outra peleja bem urdida na caixa de correio eletrônico foi aquela de Glauco Mattoso com Astier Basílio, conforme explica Glauco, que a publicou em treze partes na coluna *Lenha na linha* assinada por ele, a partir de setembro de 2004, na revista eletrônica *Capitu*. A informação me chegou por *e-mail*, em 11 de maio de 2006:

> Entre fevereiro e maio de 2004, eu e Astier nos pegamos através do correio eletrônico, e o resultado irei reproduzindo aos poucos nesta coluna. Como os pelejadores costumam, ao longo da disputa, variar de modelo estrófico a fim de pôr à prova a habilidade do adversário, começamos com a sextilha, molde mais comum entre os cordelistas. Eis como Astier me provocou e como demos seqüência ao pingue-pongue virtual quase diário:

> [1] ASTIER [09 de fevereiro]
> Bem perto do carnaval
> não vou jogar lama ou talco;
> o time dos cantadores
> sei que agora eu não desfalco,
> para cantar de improviso
> com o meu amigo glauco.
>
> [2] GLAUCO [09 de fevereiro]
> Fazemos idéia vaga
> um do outro, mas seu brilho
> percebo que se propaga
> sem que algum poeta humilhe-o:
> como Bem-Bem e Matraga
> somos nós, eu e Basílio.
> (...)


A tradicional arte do repente: criação poética feita de improviso ao som da viola diante de uma platéia, no pé-de-parede ou em um festival, se adapta aos novos tempos e à tecnologia, ocupa o ciberspaço se dona na peleja virtual (desafio entre poetas que alternam suas estrofes através de emails). Inúmeros já são os folhetos que reproduzem esses embates ciber-éticos, vivenciados por poetas como Bráulio Tavares, Klevisson Viana, Rouxinol de Rinaré, Mauro Machado, Paulo Moura, Jorge Fitó, Astier Basílio, Glauco Mattoso e Cleydson Monteiro. José Honório e Américo Gomes, estes dois últimos os pioneiros nesta nova modalidade.

Os autores do presente folheto foram mais além, e durante quatro encontros reproduziram a dinâmica da cantoria, travando um duelo poético através do MSN, a mais popular ferramenta de mensagem instantânea da Internet, experiência duplamente singular, por ser, até prova em contrário, o primeiro registro de uma peleja em "tempo real" e a primeira peleja virtual com a presença feminina.

O desenrolar deste combate rendeu 77 estrofes, em diversas modalidades de cantoria, sempre explicitadas no início de cada uma das treze partes: sextilha, martelado agalopado, martelo

alagoano, quadrão, dez pés de queixo caído, parcela, galope à beira-mar, septilha, coqueiro da Bahia. Importante registrar que Glauco Mattoso é poeta, ficcionista, ensaísta, articulista em diversas mídias, e é este o pseudônimo do paulistano Pedro José Ferreira da Silva, nascido em 1951. Astier Basílio é jornalista, escritor, pernambucano nascido em 1978 e radicado na Paraíba desde a infância.

Quanto aos poetas da Unicordel, claro que o fato de unirem-se em associação acelerou o intercâmbio, inclusive o intercâmbio *on-line*, o espírito de emulação poética pela *web*. O resultado é que isto desencadeou a publicação de diversas pelejas virtuais, no tradicional formato de literatura de cordel, a exemplo da *Peleja Virtual de José Honório com Mauro Machado* e da *Peleja entre a Velha do Bambu e o Velho Mangote através da Internet,* esta última um duelo entre Honório e Susana Morais, o primeiro a contar com participação feminina. No caso da parceria com Mauro, Honório realizou o que eles chamaram de "pelejinha", em tempo real, pelo MSN, em 4 de junho de 2004, cerca de um ano antes daquela com Susana Morais. O gosto por este desafio na *web* provocou o surgimento de outras formas de combate verbal, como o espaço aberto pelo *site* <*www.interpoetica.com*>, onde uma das atrações é o link "corda virtual", em que acontece a peleja entre poetas que se interessem em participar da seção de duelo verbal naquela revista eletrônica. Outro abrigo cibernético para o repente são comunidades no mais conhecido *site* de relacionamentos, o Orkut, em que os desafios são constantes, conforme os endereços a seguir indicados:

Desafio de Cordel
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=14351710>
Arena Virtual
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=14870487>
Cordel Cabrunquento
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=24462145>
Oficina do Cordel
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1215511>

Nesta onda de conversa digital, aparece simultaneamente, conforme dito acima, a produção dos embates virtuais entre poetas de outros estados, como o cearense Klévisson Viana, cordelista, ilustrador, xilógrafo, artista gráfico, que peleja com outro cearense, o cordelista Rouxinol do Rinaré; que peleja com o poeta Braulio Tavares e também com Doizinho, "o poeta dos passarinhos". Na Bahia, Franklin Maxado Nordestino realiza um bate-papo virtual com Antonio Carlos de Oliveira Barreto e com Jotacê Ferreira. Além, claro, das duas já citadas, a de Astier Basílio com Braulio Tavares (este último escritor de carreira consolidada desde os anos 70), e a outra de Astier com o renomado poeta Glauco Mattoso. Dentre os temas e tipos de estrofe, os autores fazem questão de manter fidelidade às regras da cantoria pé-de-parede, com o desenvolvimento de mote e glosa; com a utilização de quadras, sextilhas, septilhas, oitavas e décimas; com o recurso às variadas modalidades cantadas nos confrontos de violeiros. Mas não deixam de incluir as mídias eletrônicas nos temas, já que tais ferramentas têm sido incorporadas ao dia-a-dia de forma a não mais poderem ser desprezadas, nem mesmo enquanto temática. É o que faz Bráulio Tavares, quando peleja virtualmente com Astier Basílio, em 2002:

> Fiz meu saite com repente,
> de poesia a homepeige:
> não basta que tu deseje
> pra passar na minha frente!
> Não basta clicar somente
> num link para acessar;
> como você vai entrar
> sem módem, log-in e senha?
> Ronca pau, troveja lenha
> no tronco do juremá!

Agindo como ondas gigantescas a expandir-se em todas as direções do planeta, não seria difícil prever, portanto, que poetas antenados com o improviso e com as possibilidades de comunicação proporcionadas pela Internet pudessem ter, simultaneamente, e mundo afora, a idéia de propor desafios poéticos mediados por computador. Assim, em novembro de 2006 o poeta cubano Waldo Leyva me informa que trocou *e-mails* com o poeta mexicano Eduardo Langagne, a partir do trágico atentado às torres gêmeas em New York. Os versos foram escritos em décimas, modalidade recorrente na poesia nordestina e também tradicional tanto nos improvisos, quanto nos poemas escritos produzidos na América Hispânica. Leyva

e Langagne desenvolveram, pelo correio eletrônico, uma *controversia*, o mesmo que *payada*, *contrapunto*, *galerón*, ou, traduzindo, peleja, à semelhança daquelas virtuais dos cordelistas. Parte deste embate pode ser lido no livro *De la máscara y la voz*, de Waldo Leyva (2006), editado pelo Instituto Veracruzano de Cultura (Ivec), México.

TANGER DO VERSO

Se a lira que tocam é o teclado do computador, mal não faz, importa é a comunicação, a voz poética, introjetada e projetada, num *continuum* vivíssimo e nada inerte de oralidades arquitetadas há séculos, resultante da experiência de construções poéticas milenares interagindo com experiência de improviso e/ou não-improviso poético no ciberespaço, conjunto este que, além de ser *um grande texto oral*, é *grande texto de comunicação*, imerso numa *semiosfera* (LOTMAN: 2000) – a cultura nordestina. Importa, sim, que, no mundo pós-moderno, em meio às múltiplas possibilidades de compressão de tempo e espaço, à fugacidade das experiências, à afirmação do sujeito enquanto resultado de identidades múltiplas e fragmentárias, todos estes atributos sejam co-participantes de uma batalha em movimentos circulares infindáveis. Conforme define Zygmunt Bauman (2005: 84), "a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado..."

É nessa antropofagia de um mundo vertiginosamente cambiante que os poetas de cordel vêm agindo, no instantâneo das conversas digitais que resultam em poesia cuidadosamente gravada na memória digital e transposta para o papel; no instantâneo das conversas digitais que vão sendo devoradas por um fazer poético tradicional, assim descrito pelo poeta concretista Augusto de Campos (1978: 257-8): "Quando dois cantadores se defrontam num 'desafio', o que ocorre é um verdadeiro torneio de habilidade artesanal, onde cada um procura superar o adversário quer na versatilidade rítmica quer no domínio da invenção léxica e semântica". Ciente e defensor do nomadismo do fazer poético, Campos (1978: 8) corrobora, *avant la lettre*, a legitimidade desse processo de criação, nas mídias digitais, completamente sintonizado com a tradição:

> "A poesia, por definição, não tem pátria. Ou melhor, tem uma pátria maior. 'Um Oriente ao oriente do oriente'. Mas se disserem que tudo isso não tem nada a ver com 'as nossas raízes',

> é outra mentira. Um dia, um dedo, um dado dizem o contrário. É isso. Ovo novo no velho. 'Fui-o outrora agora'."

Vinculada ao fazer poético das tensões medievais, dos torneios de poesia provençal, deparamos-nos, na literatura de cordel e no repente nordestino, com uma poesia rimada, metrificada e que lança mão de artifícios de linguagem, como o famoso trava-língua "é um dia, um dedo, um dado", imortalizado na fictícia peleja entre o Cego Aderaldo e Zé Pretinho do Tucum, mencionada acima por Augusto de Campos, numa obra que trata justamente de importantes aspectos formais da melhor poesia daquela época (Idade Média) e de um *continuum* cultural, em tempos e espaços descontínuos.

Considerando que "cultura é sistema sígnico" (2000: 169), "cultura é memória" (Id.: 172), Iuri Lotman nos dá pistas para vislumbrar a comunicação oral estabelecida nas pelejas virtuais como este *grande texto* continuamente arquitetado por memórias e intersemioses, que vai se valendo de novas ferramentas, de avanços tecnológicos, nas ações de caráter global, tanto quanto nas ações locais, conforme a necessidade, o desejo do poeta e as viabilidades de acesso a tais recursos:

> "(...) la semiosfera del mundo contemporáneo, que, ensanchándose constantemente en el espacio a lo largo de siglos, ha adquirido en la actualidad un caráter global, incluye dentro de sí tanto las señales de los satélites como los versos de los poetas y los gritos de los animales. La interconexión de todos los elementos del espacio semiótico no es una metáfora, sino una realidad" (1996: 35).

Nessa pátria, a das poéticas de oralidade, nos diz Jerusa Pires Ferreira que a "palavra como ocupação de rivais" (1993: 79) engendra disputas, falas em confronto, combate imaginário. Território de nomadismo e invariâncias, na voz e no corpo é que se atualiza a tradição cosida com as fibras da memória e do esquecimento, do ontem e do agora, da mobilidade, das circularidades da cultura. O fio da tradição conduz o homem pelos labirintos das infinitas possibilidades do fazer cultural e justamente nas diferenças dessas encruzilhadas nos reconhecemos. A partir da existência deste *grande texto* que perpassa tais poéticas da voz, é possível compreender como

as pelejas da literatura de cordel e o improviso dos repentistas – para além do que possamos supor – oferecem pontos de confluência no fazer, no dizer, no viver esta poesia, atavicamente relacionada à interação com um público ouvinte e/ou leitor e a gêneros tradicionais construídos em formas fixas, com e sem a mediação do suporte de papel e da comunicação em mídia eletrônica.

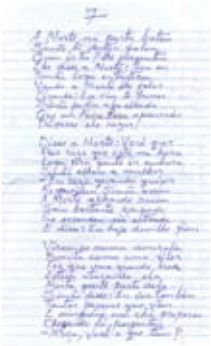
O VIRTUAL

Pelos cantos do terreiro, um *ciberterreiro*, dois poetas decidem tanger os versos um ao outro, despejando desaforo, impropérios, versos cortantes. *Faca só lâmina*, no poetar de João Cabral de Melo Neto. *Cantoria malcriada*, no dizer de violeiros. O ciberespaço aí pode significar uma caixa de correio eletrônico ou uma conversa instantânea (*chat*). E o mais interessante dessa palestra é que foi uma invenção de escritores de literatura de cordel, a partir de um gênero de folheto, o das pelejas, inaugurando o que batizaram de *pelejas virtuais*. Empolgados com novas formas de comunicação proporcionadas pela Internet, estes poetas de gabinete ou de bancada – agora também de mouse, tela e teclado – denominaram de virtual o que de fato exercitavam: os jogos poéticos a duas (ou mais) vozes na rede das redes. Poderíamos dizer que, aí, nas pelejas virtuais, há a negação de um simulacro, pois, em realidade, o primeiro fato gerador deste gênero de pelejas na literatura de cordel é o tradicional desafio entre repentistas e, posteriormente, a invenção de uma situação de disputa poética, isto é, a ficcionalização ou representação, em poesia impressa, do recorrente combate verbal feito ao vivo e envolvendo dois improvisadores.

A partir do gênero "pelejas", que comparece em todas as tentativas de classificação temática da literatura de cordel (importante conferir o que dizem pesquisadores, tais como Liêdo Maranhão, Manuel Diégues Júnior, Ariano Suassuna, Roberto Benjamin), os poetas cordelistas inauguram uma nova forma de potencializar, atualizar o gênero, de adaptá-lo às demandas do mundo contemporâneo. Nada de novo nesta atitude de simulação, a novidade foi valer-se da mediação de computadores em rede para, de fato, superando a simulação de uma peleja inventada, dois poetas realizarem a disputa escrita, estrofe a estrofe, alternadamente, usando, ao mesmo tempo, o modelo das pelejas imaginárias em cordel e o modelo das pelejas reais entre dois repentistas. E, ainda, suprimindo a necessidade de cair na estrada para ir ao encontro do adversário, para travar a luta verbal com os corpos ocupando um espaço físico diante de uma

platéia. Lembra Rüdiger (2002: 17), com propriedade, que "(...) as redes não são outro mundo, mas uma mediação da sociedade em que vivemos (...)".

Em cada ponta do fio, um cordelista se conecta com um outro (ou outros) para se comunicar em versos, engendrando poesia: este fazer anteriormente solitário se transforma em ato de criação interdependente, é preciso acolher a réplica para que o texto se complete. Um processo cíclico, em que aquela disputa ao vivo, a ocorrer em presença um do outro e de um público, é revivida na peleja de cordel, não mais construída no mundo da ficção, agora de fato acontecendo entre dois ou entre vários poetas, com a mediação da *World Wide Web (WWW)*, como podemos conferir no *site* anteriormente mencionado *<www.interpoetica.com>*, em que uma das atrações propagandeadas é justamente a peleja virtual entre os poetas que se interessam em participar da disputa, conforme anunciado em correspondência eletrônica de julho de 2006:



> A página INTERPOÉTICA tem a honra de publicar uma ENTREVISTA exclusiva do poeta ALBERTO DA CUNHA MELO, concedida à sua companheira e editora do sítio PLATAFORMA PARA A POESIA, CLÁUDIA CORDEIRO, na qual fala do fazer literário, do que é poesia, da sua relação com o Movimento dos Escritores Independentes, das suas preferências literárias. A entrevista é permeada por hiperlinks que vão desnudando o poeta em outras paragens da rede. Confira, este é um dos melhores poetas do Brasil.
> E mais: O Bicho vai pegar. A PELEJA de ALLAN SALES e SUSANA MORAIS está esquentando, cada dia é mais picante a briga virtual dos cordelistas.

Um mês após o encerramento desta disputa on-line, agosto de 2006, foi editado pela Coqueiro o folheto *Desafio virtual entre Allan Sales e Suzana Morais na Interpoética*, com oito páginas, formato tradicional de 11 x 16 centímetros e uma xilogravura de capa feita pelo cordelista, xilógrafo e editor de almanaque José Costa Leite, 80 anos, paraibano radicado em Pernambuco desde o final da década 30 e autor de folheto desde 1947. À base de picardia, sacanagem, duplo sentido, dá-se uma verdadeira peleja de gênero, feminino e masculino, entre Susana e Allan.

Na Internet, embora o desafio se realize na escrita, a dicção poética é a dos textos orais, o que é uma característica indiscutível em toda a produção de poesia tradicional nordestina, feita na hora

ou não. A literatura de folhetos e a disputa de improvisadores são, afinal, partes integrantes do *grande texto oral* de que fala Jerusa Pires Ferreira (1993) e sinalizam para os "índices de oralidade" defendidos por Paul Zumthor (1993: 35). É possível captar isto não só no ritmo, rima e métrica, mas até no auto-retrato do poeta, que está diante do outro sob a mediação do computador (via *e-mail* ou mensagem escrita em bate-papo instantâneo) e mesmo assim se chama de cantador. Ressalte-se que, quando se trata de poesia tradicional, é imediato associá-la ao canto, recitação, leitura em voz alta. Por isso, mais importante ainda dizer que, na disputa abaixo, quem se nomeia cantador é o poeta Everardo Norões que, em realidade, não faz cordel, muito menos é repentista. É autor de uma poesia de versos livres, escritor premiado, publicado em vários livros, e compartilha a noção de que poema tradicional é parte indissociável do mundo da oralidade. Além do mais, é conhecedor das sutilezas do verso improvisado e de outras poéticas do Nordeste brasileiro. Segue um trecho do que foi o primeiro desafio que a revista eletrônica *Interpoética* promoveu sob a mediação do instigador Allan Sales, "o menestrel do Cariri", conforme se autodenomina nos folhetos que publica. A disputa acolheu os poetas todos que quiseram postar os próprios versos, num embate que se estendeu durante diversos dias:

AQUI VAI MEU DESAFIO!
(Allan Sales, em 26 de Outubro de 2005)

E AQUI VOU ME CHEGANDO
PARA CUMPRIR MEU PAPEL
NESTA REDE NESTA ONDA
DESAFIAR NO CORDEL
NO REINO DA POESIA
QUEM VEM? QUEM ME DESAFIA
ESTE BARDO E MENESTREL?

Everardo Norões (29/10/05):

Sem seu mote e sem papel.
em frente ao computador,
respondo que desafio
não é coisa de amador:
é como andar no arame
por isso nunca me chame
se não for bom cantador.

(...)

Everardo Norões (30/10/05):

De pé quebrado não há
poeta que se segure.
Nas terras do Cariri
não tem cantador que ature
quem faz verso desse jeito.
Um poeta com defeito
não há remédio que cure.

In: <*www.interpoetica.com*>

Deste modo, valendo-se de todas as ferramentas e meios de comunicação disponíveis, com o desejo de manter em ação as musas, é que nos últimos dez anos os cordelistas vêm utilizando as mais novas tecnologias – a saber, correio eletrônico, bate-papo virtual, telefone celular –, e, assim, poderem proporcionar nova dinâmica no fazer e difundir o folheto, por meio dessas formas fluidas e também da tradicional apresentação do livro impresso. O registro final geralmente é a publicação do cordel em tamanho e feição gráfica convencionais, inclusive com texto explicativo sobre o modo como se construiu o embate, cordel oferecido a um público que, mesmo não rejeitando a novidade, considera o formato tradicional do folheto um dos itens da identidade dessa literatura. É todo um processo prazeroso que se desencadeia. Além do prazer do texto, dos jogos poéticos, há a alegria de entrar em contato com parceiros de poesia e disputar uns tantos versos, via Internet, em tempo real ou por *e-mail*.

Há, além do prazer de ambos os disputantes na fruição do momento mesmo da criação da peleja, o prazer em editar o folheto com o texto revisto e às vezes aprimorado; a participação performativa em eventos literários e recitais; a distribuição e venda do folheto em livrarias, bares, mercados; a circulação do texto em *sites*, portais, *blogs* da Internet. Mantém-se o sentimento de pertença a uma cultura, pela escolha deliberada de um fazer poético tradicional, e, ainda, cultiva-se a inclusão mesmo que ilusória e efêmera no mundo globalizado, com o uso de mídias digitais. O global e o local se vêem, aí, contemplados de forma sincrônica e aparentemente sem hierarquização. Claro que esta "inclusão digital" não se constitui numa panacéia para o cordelista se transformar num escritor mundialmente famoso, autor de *best-sellers*, sequer

para que a literatura de cordel se liberte do carimbo de literatura "popular", ou seja, à margem do cânone.

Na verdade, nada disso é inusitado, uma vez que os poetas tidos como "poetas da tradição" nunca deixaram de buscar os meios tecnológicos disponíveis e facilitadores na reprodução e difusão do próprio trabalho artístico. Novos mediadores da comunicação são acrescidos a antigos procedimentos do ofício: tanto se produz direto na Internet, quanto escrevendo sobre o papel; tanto se produz o folheto impresso, quanto há a edição eletrônica; tanto se canta e declama nos recitais e saraus poéticos, quanto se lê solitariamente. Como lembra Jean-Louis Weissberg, no artigo *Real e virtual*, no livro *Imagem-máquina*, organizado por André Parente (1993: 117), "cada época teve seus simulacros. A nossa tem como particular ter feito nascer entidades híbridas, situadas entre o que é real (segundo o modo do objeto) e o que não é (segundo o modo da representação)".

Este hibridismo é patente entre os jovens cordelistas, a geração da lira *hi-tech*, para quem "o virtual não substitui, propriamente falando, o real; torna-se uma de suas formas de percepção, num misto em que as duas entidades são simultaneamente requisitadas" (Id.: 120). É indispensável atentar para o fato de que, entre os poetas (cordelistas ou não) praticantes da peleja virtual, não há repulsa pelo que se constitui como novidade – a conversa na Internet, a correspondência eletrônica – e por aquilo que essa novidade poderia suscitar de antagônico ou paradoxal às práticas e à permanência da tradição. Este é um fenômeno de que trata Bauman (1998: 123-7), em tempos de *modernidade líquida*: não há mais aquele ímpeto ao "despedaçamento da tradição", tampouco a "excluir as massas da cultura", mas "todos os estilos, antigos e novos sem distinção, devem provar seu direito de sobreviver".

A literatura de cordel, considerada por estudiosos como a vertente escrita da poesia tradicional nordestina, numa espécie de contraposição ao repentismo, é, em verdade, parte indissociável dessa flora viçosa que são as poéticas de oralidade. Não há como distinguir o cordel do repente simplesmente por esta característica da improvisação, porque mais forte do que isto são as dicções de poesia oral, as performances vocais que não dispensam a interação com o público, as conexões do fazer poético tradicional com a memória, com o passado e com o futuro. Nos últimos dez anos, movidos pela presença crescentemente cotidiana do computador de uso doméstico e da comunicação mediada pela *WWW*, cordelistas decidem desafiar-se entre si, com a ajuda da Internet, criando, assim, como foi demonstrado anteriormente, o que eles próprios

denominaram de "pelejas virtuais".

Não se trata simplesmente de um novo gênero, que seria acrescido às classificações dos temas de cordel. Na verdade é uma peleja seguindo o rastro da peleja imaginária que o poeta de cordel fazia, sozinho, criando um combate verbal fictício e, mais que isto, seguindo o rastro das pelejas reais acontecidas entre dois repentistas em presença de um auditório. Podemos, portanto, dizer que a peleja virtual que se faz via rede das redes é um híbrido desses dois modos de improviso, pois ambos os poetas fazem as próprias estrofes, improvisadas em *chats*, *sites*, *blogs*, ou enviadas, alternamente, por correio eletrônico. Além das pelejas virtuais editadas após realização do embate via computador, é importante ressaltar que existem os rascunhos dessas pelejas entremeadas com conversas *on-line*, em que os poetas discutem a melhor palavra, a melhor rima, o aprimoramento dos versos que estão sendo jogados de um ao outro, como no breve trecho a seguir:

Eita! É muita resenha viu? diz:
manda
ledroc@hotmail.com diz:
Que a musa me transporte
nas asas da poesia
e descreva sem tropeços
mas com graça e euforia
com disposição e fé
as coisas que Nazaré
tem pra nós a cada dia.

Eita! É muita resenha viu? diz:
perai q to pensando....
ledroc@hotmail.com diz:
num precisa ser on line nao... copia e cola...
(...)
Eita! É muita resenha viu? diz:
perai
Eita! É muita resenha viu? diz:
que to no worl agora
ledroc@hotmail.com diz:
deixarei vc empaz
Eita! É muita resenha viu? diz:
Dos cabôco vem a ginga
Que eu vou cantar agora
Tem lanceiro com a guia
Que gira sem mais demora
Tem engenho pra moer

Caldo e Cana pra beber
Quente e doce nessa hora

Eita! É muita resenha viu? diz:
ve aí
ledroc@hotmail.com diz:
ei... ela tá azougada!
ledroc@hotmail.com diz:
deixa ver se eu consigo pagar.
Eita! É muita resenha viu? diz:
kkkkkkkkkkkkk
ledroc@hotmail.com diz:
Tem mestre que não decora
E faz verso de improviso
canta marcha, canta samba
que dá um nó no juízo
vira a noite nas sambadas
com verso belo e preciso.
ledroc@hotmail.com diz:
eita... era em sete linha, né...
ledroc@hotmail.com diz:
deixa eu ajeitar
Eita! É muita resenha viu? diz:
ta
ledroc@hotmail.com diz:
Tem mestre que não decora
E faz verso de improviso
canta marcha, canta samba
que dá um nó no juízo
vira a noite nas sambadas
Enfeitando as madrugadas
com verso belo e preciso.

O login *ledroc*, ou o mesmo que a palavra cordel invertida, é do cordelista cibernético – José Honório, o pioneiro das pelejas virtuais –, que no trecho acima troca versos com Susana Morais (*Eita! É muita resenha viu?*), estudante do curso de graduação em História, na Faculdade de Formação de Professores de Nazaré da Mata, cidade onde é vigorosa a tradição do improviso poético de mestres de maracatu, conforme demonstrado em capítulo anterior. O tema deste desafio que acabo de transcrever é quase um metatema, pois das "coisas que Nazaré / tem pra nós a cada dia" a que aparece com mais força nos versos de Susana e Honório é justamente a poesia dos mestres sambadores, "enfeitando as madrugadas / com verso belo e preciso". Durante quatro encontros no *MSN Messenger*, no início de 2006, os dois travaram um duelo poético, realizando uma

experiência duplamente pioneira: até prova em contrário, a primeira peleja virtual que, acontecida em tempo real, foi protagonizada por uma mulher e, em seguida, publicada. Outra particularidade é que foi a estréia de Susana Morais no mundo do cordel. Em meados de 2006, sai o folheto *A peleja entre a velha do bambu e o velho mangote através da Internet ou Na pancada do teclado: duelo poético pelo MSN entre Susana Morais e José Honório*, cujo título alude claramente à pesquisa sobre folclore musical nordestino que Mário de Andrade deixou inédito: *Na Pancada do Ganzá* foi postumamente preparado por Oneyda Alvarenga e saiu com o nome de *Os cocos* (ANDRADE: 1984).

Acostumado à pancada do teclado, Honório, "o cordelista cibernético", foi gostando tanto da experiência inaugurada em 1997, que, em junho de 2004, decide provocar e enfrentar o jovem talentoso Mauro Machado, vinte anos mais novo. O duelo aconteceu em tempo real, como posteriormente com Susana Morais. O trunfo do pioneirismo de Honório nas pelejas internéticas é desconstruído por Mauro, numa conversa desaforada e cheia de picardia, com direito a lapada e pé quebrado. Eis todas as oito estrofes do lero que se desenrolou no *MSN Messenger*, sem rascunho, e sem publicação impressa:

O cordelista cibernético diz:
cuida mais dessas pesquisas/porque esse outro intento/você não vai conseguir/a não ser em pensamento/pois não é qualquer um/ que alcança o meu talento.

Silvestre Stalonge, vulgo Rombo diz:
Pois lhe digo que um jumento/ sendo ele bem treinado/ consegue pegar você/num duelo versejado/ pois poetinha sem jeito/ naum amunta, é amuntado!

O cordelista cibernético diz:
Já estou acostumado/com essa conversa mole/em peleja virtual/pode vir poeta a fole/ pois eu sei que neste espaço/comigo ninguém não bole.

Silvestre Stalonge, vulgo Rombo diz:
Poeta não mais enrole/com seu versar mixuruco/ parece um macaco vesgo/ sem ter prumo no trabuco/ atirando todo errado/ parecendo um maluco

O cordelista cibernético diz:
Seja aqui no Pernambuco/Ou nesse Brasil inteiro/Até mesmo em qualquer canto/que tiver no estrangeiro/Todos sabem que nos

versos/virtuais sou o primeiro.

Silvestre Stalonge, vulgo Rombo diz:

Mesmo sendo pioneiro/ você não aprendeu nada/ pois tá aqui um rapaz novo/ dando-lhe uma lapada/ pois pra navegar na net/ sua nau tá naufragada

O cordelista cibernético diz:

Minha nau foi preparada/para jamais ir a pique/Mas essa sua banheira/Vai logo bater num dique/E afundar de vez/Igualmente o TITANIC.

Silvestre Stalonge, vulgo Rombo diz:

Pois com mais atenção fique/ e faça um verso direito/ pois to vendo um pé-quebrado/ dessa forma não tem jeito/aprenda com que escrevi/ veja como tenho feito

Com a agilidade da mensagem eletrônica, os poetas das pelejas virtuais comprimem tempo e espaço, uma vez que não há necessidade de viajar ao encontro do adversário, nem é preciso esperar, aguardar o momento, o tempo do encontro. A viagem passa a significar navegação na Net, o nomadismo dos cantadores nordestinos passa a virtual. A mobilidade do improvisador se adapta, ao longo dos tempos, aos meios de transporte disponíveis. O de agora, para os pelejadores de cordel, é o *browser*, é o oceano da Net, em que a velocidade ganha um ritmo muito mais rápido do que o do meio de transporte mais ágil: o avião. Em tempo real, dois poetas aceitam o desafio de irem a um duelo de palavras com o máximo de inércia física. A peleja acontece sem a presença dos corpos num espaço físico compartilhado, sem o olho no olho. Um duelo sem os corpos em presença um do outro, sem nenhuma distância material a ser percorrida, sintonizado com a velocidade e a virtualidade oferecidas pelas tecnologias de comunicação, conforme avalia Francisco Rüdiger (2002: 101):

> "a televisão pôs um pântano em movimento ao colocar a nossa consciência um número cada vez mais amplo e variado de estilos de vida, maneirismos, sentimentos, papéis e pensamentos. Rapidamente, o veículo multiplicou nossas possibilidades de sermos outros, de sermos diferentes do que nos tornamos, mostrando-nos imagens mais ou menos realistas das mais variadas formas de experiência humana. Deslocando seu centro

em múltiplas direções, a televisão procedeu, noutros termos, a uma desterritorialização generalizada da subjetividade do conjunto da população.

Os princípios de simulação e interação que se impuseram às tecnologias do espírito no último decênio radicalizaram essa situação, possibilitando-nos não apenas ver mas, avançando, participar, ainda que virtualmente, da criação e recriação da totalidade da experiência humana. A sociabilidade virtual engendrada pela televisão convencional permitia-nos assistir aos acontecimentos. As máquinas criadoras da realidade virtual, sejam câmaras de simulação, videogames ou salas de conversação ciberespaciais, levam-nos mais longe, possibilitando que, no limite, nos tornemos seus protagonistas."

Uma particularidade no mundo virtual das pelejas é que, mesmo sendo instantâneo o intercâmbio artístico protagonizado pelos poetas, eles sentem a necessidade de, concomitantemente – a exemplo do que faz a União de Cordelistas de Pernambuco/ Unicordel –, manter espaços de convivência em mercados públicos, por exemplo, onde organizam e promovem recitais em que um auditório tem oportunidade de conhecer as pelejas virtuais publicadas em cordel após a conclusão do embate *on-line*. O face a face, o corpo a corpo, o olho no olho ganha novas formas de realizar-se, elegem-se novas e antigas ágoras para a construção e fruição da poesia. Lembrando Jean Baudrillard, apud Bauman (1999: 97), a hiperrealidade é um fato incontornável, o virtual e o real não são mais separáveis. Na comunidade de cordelistas, o virtual é mais um dos modos de interrelação e produção poética, o que certamente os poetas não desejam desprezar. Interessante frisar que, para eles, o tempo instantâneo na Internet não é "sem substância", "sem conseqüências", conforme constata Bauman (2001: 137) em relação a determinados navegadores e comunidades virtuais que vivem à deriva na *web* tanto quanto na própria vida.

A FICÇÃO

Na cantoria representada ou inventada por um ou mais poetas de folhetos, uma particularidade é que esta obra ficcional pode envolver mestres cantadores do passado, ou, ainda, o próprio autor chega a escolher um adversário famoso para que o cordel ganhe mais apelo publicitário. Em verdade, o que chamo aqui de fictício é o que o editor e poeta João Martins de Athayde chama de "encontros ou pelejas imaginários", conforme citado em *Vaqueiros e Cantadores*, de Luís da Câmara Cascudo (1939: 267). É ficção o que os cordelistas escrevem, sob o título de peleja, discussão, debate, encontro: uma simulação de um combate "real", à semelhança das disputas poéticas de improvisadores dos mais variados gêneros do repentismo nordestino, que se dá em palavras ora amigáveis, ora cheias de saber livresco, ora habilidosas nos jogos verbais, ora moralizantes, desaforadas, satíricas, paródicas. Ou com todas essas características em misturas inesperadas, singulares. E, sob o ponto de vista do prazer do texto, o que menos importa é atestar a veracidade do encontro dos repentistas.

O ambiente das cantorias é recriado, sobretudo o das cantorias pé-de-parede, ou seja, aqueles torneios de dois poetas em ambiente rural, em cidades interioranas ou nos subúrbios das metrópoles. Não exatamente o ambiente em que são realizados os concursos, congressos ou encontros estruturados de forma não espontânea, cujas regras são pré-estabelecidas. A ação do protagonista da peleja ou discussão que vai em busca ou ao encontro de um adversário também aparece nas primeiras estrofes, e o personagem principal sai cantando de cidade em cidade, conforme habitualmente ocorre com os cantadores, nômades por profissão. É o que cuida de narrar Firmino Teixeira do Amaral (2004) nos versos de abertura de uma disputa imaginária, esta do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum:

Apreciem meus leitores
Uma forte discussão
Que tive com Zé Pretinho
Um cantador do sertão,
O qual, no tanger do verso,
Vencia qualquer questão.

Um dia determinei,
Ao sair do Quixadá
Uma das belas cidades
Do Estado do Ceará,
Fui até o Piauí,
Ver os cantores de lá.

Hospedei-me em Pimenteira
Depois em Alagoinha
Cantei em Campo Maior,
No Angico e na Baixinha;
De lá eu tive um convite
Para cantar na Varzinha.

Quando cheguei na Varzinha,
Foi de manhã bem cedinho;
Então o dono da casa
Me perguntou sem carinho:
– Cego, você não tem medo
Da fama do Zé Pretinho?

Firmino Teixeira do Amaral (1886-1926), poeta piauiense, que ainda jovem radicou-se em Belém do Pará e foi o principal poeta da Editora Guajarina, naquela capital, afirma ter escrito, entre 1914 e 1916, esta famosa *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*, considerada uma das mais difundidas pelejas da literatura de cordel. Os protagonistas são dois importantes poetas, cantadores famosos, contemporâneos do autor. O cego Aderaldo Ferreira de Araújo (1878-1958) afirmou que esta peleja realmente aconteceu em Campo Maior, Piauí, e, por isso, reproduziu-a no livro autobiográfico *Eu sou o Cego Aderaldo*, editado pela primeira vez em 1963, Fortaleza, Ceará. Verdade ou ficção, o certo é que o narrador da peleja é o próprio cego e, acontecida ou não, somente na vigésima quinta estrofe é que começa, de fato, a peleja, evidenciando que ao menos a transcrição da contenda verbal é uma narrativa posterior ao suposto fato. O cego, contrariando a deficiência visual, expõe, em detalhes, todo o ambiente, os objetos, as pessoas: *o preto vinha na frente / todo trajado de branco (...)*. E mais:

Depois trouxeram o negro,
E colocaram no salão,
Assentado num sofá
Com a viola na mão,
Junto duma escarradeira,
para não cuspir no chão.

Ele tirou a viola
De um saco novo de chita,
E cuja viola estava
Toda enfeitada de fita
Ouvi as moças dizendo:
– Grande viola bonita!

O clima de disputa sugere combate, duelo corporal, expresso por ambos na troca de recados, enviados de um ao outro. Dá-se uma devoração do outro, virtualmente, pela boca desaforada, e induz-se, com a verve, a um embate físico que não se consuma. À maneira dos *réthoriqueurs*, poetas da Idade Média, que, conforme Zumthor (1993), tinham uma mídia poderosa, a própria voz, o próprio corpo, presença viva da comunicação poética (2000: 38). Nos folhetos de peleja, esta performance existe como uma possibilidade, uma virtualidade:

A – (...)
Mande chamar esse preto,
Que eu quero dar-lhe um tombo.
Ele vindo, um de nós dois
Hoje há de arder o lombo!

(...)

P – (...)
Menino diga ao tal cego
Que vá tirando a camisa,
Mande benzer logo o lombo
Porque vou dar-lhe uma pisa!

Autor clássico de literatura de cordel, Leandro Gomes de Barros (1977: 200-1) escreveu diversas pelejas imaginárias. Uma delas, a de José do Braço com Izidro Gavião, em que sobressai o ofício artesanal das linguagens poéticas, indicador do indispensável talento à boa poesia:

G.
Aonde eu canto martello
Outro cantor fica mudo
Eu sou um dos gaviões
Pezado forte e pelludo
Aonde eu marcar o bote
Vai frango vai gallo e tudo

(...)

Eu queimo mais que fogo
Ardo mais de que pimenta
Dou tapa que arranca queixo
Murro que achata venta
No dia que estou zangado
Arde o rio o mar esquenta

"Arde o rio o mar esquenta" é *impossibilia* ou *adynata*, recorrente uso de enumeração de coisas impossíveis a que se refere Augusto de Campos (1978), uma das diversas razões que apresenta para defender as qualidades da poesia tradicional nordestina. Este "virtuosismo elaborativo", de que trata, aparece na literatura de folhetos e nos improvisos os mais diversos – de violeiros, emboladores, cirandeiros, mestres de maracatu –, gêneros poéticos tradicionais construídos em formas fixas. "Mas o poeta não é apenas metropoios e muthopoios, ele é também noèmatopoios, criador de sentidos e significações." (CASTORIADIS: 76)

Sentidos e significações construídos com metáforas, metalinguagens, jogos verbais. No ciclo das pelejas de cordel, Ruth Terra (1981: 12-3) chama justamente a atenção para o fato de que "(...) a luta verbal caracteriza esta modalidade poética. (...) A luta verbal que caracteriza a peleja se faz presente também em poemas do ciclo carolíngeo, nas estórias de cangaceiros e de valentes, antecedendo o combate e acompanhando o seu desenrolar, como na estória do *Valente Vilela*. Contudo, nos desafios, o confronto entre os poetas, o combate, configura-se como objeto temático e núcleo estruturante". Na peleja de Chico Tripa e Rosa Canela Seca, o ritmo é o da embolada, cheia de trava-língua. A peleja da cachorra e do macaco é uma fábula, à moda das histórias de trancoso, mas estruturado no confronto verbal e nas modalidades da cantoria. A *Peleja de Azulão com Zé Limeira*, folheto clássico republicado em agosto de 2004, pela Tupynanquim Editora, Fortaleza, Ceará, é um título saído em sucessivas tiragens de variados editores. A que consulto é a primeira edição daquela editora cearense, registro que aparece na capa, abaixo de xilogravura de Ciro Fernandes. É uma peleja inventada por José João dos Santos, o *Azulão*, e o parceiro que escolheu para dialogar foi Zé Limeira, conhecido como *o poeta do absurdo* por inventar palavras e imagens poéticas surrealistas.

Enquanto Azulão quer rugir como os leões e arrastar o adversário à maneira das enxurradas, Zé Limeira vai impressionando pelos

neologismos e *nonsense*. Vai falando da Escritura Sagrada (*Canta, canta Zé Limeira / Cantador das escritura*), até ouvir de Azulão um comentário que coloca em diálogo as práticas de oralidade das cantorias com a cultura escrita, o verbo inventado do iconoclasta Zé Limeira não coincidindo com as permissões da gramática da língua portuguesa:

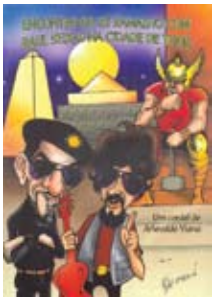
Colega, a sua escritura
Tem um vocábulo esquisito
Você cantando faz graça
Quem não sabe acha bonito
Mas nos seus versos não tem
Nada do que estar [sic] escrito

Depois das sextilhas, vêm os oito pés de quadrão, sempre havendo mudança na modalidade das estrofes, conforme acontece nas cantorias de viola:

Limeira você não tem
Juízo nem pensa bem
Que neste seu vai e vem
Me faz uma indecisão
Com desorientação
Me tirando o som da lira
Seu cantar me desinspira
Nos oito pés de quadrão

Mudando para décimas, os poetas glosam o mote *Diz o novo testamento*. Interessante a solução prosódica de Limeira, para rimar a palavra *mãe*:

Jesus chegou no Egito
Tava Santa Madalena
Cum a saia bem pequena
Mostrando o corpo bonito
Passando São Benedito
Soltou-lhe um enxirimento
A santa nesse momento
Disse: – Nego não se acãe
Gostosa é a sua mãe
Diz o novo testamento



Mudam para martelo agalopado. Azulão é quem propõe, sugerindo que o companheiro deixe de cantar aquelas doidices, mesmo que vá pelo caminho do verso solto (sem rima), da cantoria amistosa ou malcriada, desaforada, insultuosa:

A – Zé Limeira eu lhe faço convidado
Pra mudar a rotina e o assunto
Não estranhe a mudança eu lhe pergunto
Se és bom em martelo agalopado
Cante solto, amistoso ou malcriado
Não repita as saladas que fez
Eu não vou lhe tratar com polidez
Desde já se previna só porque
Eu vou dar-lhe um arrocho que você
Ou se apruma ou endoida duma vez.

(...)

A – Contigo Limeira canta o Azulão
Mudei pra galope vou cantar ligeiro
É tostão, é vintém, é centavo, é cruzeiro
É cruzeiro, é centavo, é vintém, é tostão
Segure no leme da embarcação
Pra sua canoa não se naufragar
Se você for mole não souber pescar
Confesse a verdade, logo me responda,
Senão eu lhe pego lhe atiro na onda
Que você se afoga na beira do mar.

L – Sou cantador macho nasci no Teixeira
Canto nas ciência pru baixo e pru cima
Sou lima limeira sou limeira lima
Sou limeira lima sou lima limeira
Cheguei no roçado bati na porteira
Escutei de longe o meu gado berrar
Esqueci do anzó vortei fui buscar
Trouxe a espingarda borná e bizaco
Guariba, cutia, saguim e macaco
Tudo isso eu pego na beira do mar.

Cercado de histórias lendárias, conforme se pode ler no livro do pesquisador Orlando Tejo (1980), Limeira era o rival que muitos poetas temiam encontrar. Neste duelo imaginário, inventado, Azulão quer conceder a Zé Limeira o *status* de vencedor, conforme deixa claro na última estrofe, uma sextilha acróstico: *(...) uma cantoria alegre / Limeira ganhou seu louvo (...)*. Abre assim a peleja, que é também tratada como *discussão*, logo no segundo verso:

Quem quiser rir à vontade
Leia esta discussão
De dois grandes cantadores
Um maluco e outro não
Trato da peleja de
Zé Limeira e Azulão

Na segunda estrofe, a narrativa compõe o ambiente em que aconteceu a peleja, tal qual o das cantorias de viola, fazendo menção, ainda, à cidade paraibana de Monteiro, famosa por ser reduto de violeiros, sobretudo do afiado Severino Lourenço da Silva Pinto, o Pinto do Monteiro:

Azulão estava cantando
Na cidade de Monteiro
Chegou Limeira e sentou-se
Ao lado do violeiro
Afinou o pinho e disse
Cante seu verço [sic] primeiro

O tom dado aos versos é o da cantoria, apostando na verossimilhança. Os dois abrem a disputa rabiscando um auto-retrato em sextilhas:

A – Eu sou José João dos Santos
Azulão de Cabaceiras
Meu cantar é como a fúria
Das águas nas cachoeiras
Ou o rugir dos leões
Abalando as cordilheiras

L – Eu me chamo Zé Limeira
Cantô de pilogamia
No ginuino da briba
Na baxa da selencia
Nos tafuis dos odriáco
No grão da gronofobia

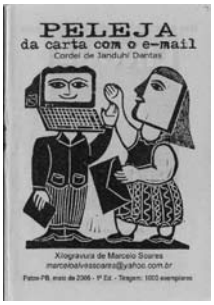
Martelo, um tipo de estrofe instigante pelas dificuldades que propõe ao poeta, exige mais agilidade no raciocínio e na execução do verso. Este gênero é também usado como sinônimo de peleja nos cordéis que tratam desse tipo de disputa. Cantar ciência, demonstrar conhecimento enciclopédico, passear pelas variedades de almanaque, mostrar-se afiado em astronomia e astrologia, provar que já estudou o Lunário Perpétuo são marcas dessas disputas poéticas. Lançar mão de discurso hiperbólico é outra maneira de colocar-se em franca vantagem contra o adversário:

> Este aqui é o Romano
> Dentaria de Elefante
> Barbatana de Baleia
> Força de trinta gigante
> É ouro que não mareia
> Pedra fina e diamante...

Eis algumas dentre as tantas regras da cantoria, reproduzidas nos folhetos de peleja e tão importantes quanto a seguinte, apontada por Câmara Cascudo (1984: 167-8), em *Vaqueiros e Cantadores*:

> "Também é lei que não se mude de modelo na cantoria sem avisar o companheiro de que vai fazer. (...) A regra determina que o cantador não pode recusar a cantoria em nenhum dos estilos propostos. (...) José Pretinho, do Piauí, ficou derrotado pelo Cego Aderaldo porque não soube desvencilhar-se de um trava-língua: – *quem a paca cara compra, cara a paca pagará*, o que não está no feitio natural da cantoria. (...) Assim na Vila de Patos, PB, em 1870, Inácio da Catingueira e Francisco Romano (Romano do Teixeira), reunidos na Casa do Mercado, lutaram, cantando desafio, durante oito dias."

Lembrando a existência de um cordel, intitulado *Peleja da carta com o e-mail*, em que o autor – Janduhi Dantas – trata exatamente da convivência pacífica das novas tecnologias com antigas formas de comunicar-se, a *Discussão de Olegário Alfredo com José Costa Leite* (um mineiro e um paraibano), feita em outubro de 2003 e publicada em Belo Horizonte, Minas Gerais, corrobora a simultaneidade do novo com o antigo, e acontece a partir da troca de correspondência domiciliar. Este foi o tema: *Olegário diz: / - Só como prato mineiro. / Costa Leite diz: / - O meu prato é nordestino*. Cada um dos dois termina



a estrofe defendendo a culinária regional, a exemplo desta de Olegário:

Nossa prosa ficou boa
Mineiro com paraibano
Cada qual é veterano
E a musa lhe abençoa
Deus lhe manda uma garoa
Paraíba é verdadeiro
Mineiro é bom companheiro
Manda fritar o jiló
Com pirão de mocotó
Só como prato mineiro

A produção do folheto aconteceu após o envio das estrofes de José Costa Leite, pelos correios, para Olegário Alfredo intercalar com as próprias estrofes e, assim, publicar, conforme previamente decidido pelos dois, dando-se o direito de arrematar com esta estrofe conclusiva:

Houve empate em poesia
Ali naquele ambiente,
Se abraçaram os poetas
Olegário disse contente:
- A discussão ficou linda
O povo quer ouvir ainda
Outro debate da gente

Reiterando o que foi dito, as disputas poéticas apontam, em verdade, para a existência de um grande texto oral, o que Jerusa Pires Ferreira (1993) denomina de "matriz virtual" e Ruth Terra (1983: 68), de "histórias matrizes", "textos matrizes". Existentes em potência, estas matrizes repousam no substrato do real, prestes a emergir. Quando potencializadas, atualizadas, são expressões de textos coletivos e, não só!, igualmente de textos individuais, autorais, que muitas vezes são inaugurados com a firma do poeta, em impecável redondilha maior: *Eu sou o Cego Aderaldo*. Ruth Terra (Id.: 18) vislumbra "cada poema enquanto fragmento de um texto único", defendendo, portanto, os textos enquanto "matrizes geradoras de novas narrativas que, aceitas pelo público, incorporam-se ao 'corpus' inicial" (id.: 71)

Embora os pensadores da pós-modernidade não vislumbrem a menor hipótese de haver uma reflexão consensual acerca do que venha a ser o conceito de pós-moderno, não é possível rejeitar a idéia de Bauman (2001: 146) – aplicável à fluida e desterritorializada realidade contemporânea – de que

> "em toda a história humana o trabalho da cultura consistiu em peneirar e sedimentar duras sementes de perpetuidade a partir de transitórias vidas humanas e de ações humanas fugazes, em invocar a duração a partir da transitoriedade, a continuidade a partir da descontinuidade, e em assim transcender os limites impostos pela mortalidade humana, utilizando homens e mulheres mortais a serviço da espécie humana imortal".

Mesmo que na instantaneidade do mundo líquido moderno este cultivo da perpetuidade tenda a se desmanchar, a volatilizar-se, a realidade não é uniforme, evidentemente, e a velocidade e benesses cibernéticas características do mundo contemporâneo – o mundo do capitalismo tardio – não são acessíveis a todas as camadas sociais.

Em meio aos cordelistas deste século, muitos não têm, nem sabem usar computador e Internet: ainda produzem os folhetos em máquinas de tipos móveis; confeccionam as capas num processo artesanal de criação artística em matrizes de madeira – a xilogravura, à maneira das corporações de ofício da idade Média, onde o mestre transmitia a técnica aos discípulos. Sobretudo, o mundo das tradições culturais – mesmo aderindo a aspectos do culto ao instantâneo – realiza um empuxo para este caráter de continuidade no descontínuo. Por fim, o ciberespaço não é remédio para todos os males; as desigualdades não são resolvidas nele. Podemos dizer que não há, entre os cordelistas cibernéticos, o que se convencionou chamar de tecnofilia, e, claro, muito menos a tecnofobia. Há uma aceitação deliberada do que as novas tecnologias possam trazer de facilidades e benefícios para a permanência da tradição, como, aliás, sempre houve com todas as técnicas de impressão e difusão ao alcance dos criadores e editores da poesia popular.

Isto não diminui o vigor do ofício tradicional, nem arrefece a memória da cultura. Muito menos significa a morte do cordel. Bauman (2001: 148) tem razão ao afirmar que "(...) a história é tanto

um processo de esquecer como de aprender, e a memória é famosa por sua seletividade". Na *semiosfera* do mundo contemporâneo, as poéticas de oralidade do Nordeste do Brasil constituem-se numa realidade de entrelaçamentos e interconexões de signos, construção e manutenção dinâmicas de memórias em comum. O que nos permite relacionar o espaço/tempo da paisagem urbana com a ambiência em que se constroem o improviso poético e o folheto, independente de reportarem-se ao meio rural ou urbano, periferia ou centro, mundo virtual ou não, e, concordando com Jesús Martin-Barbero (2002: 289), considerar que todos esses espaços comunicacionais, inclusive o ciber, funcionam como conexão entre diversos territórios e entre eles e o mundo. Territórios ao mesmo tempo locais e universais, em que o global e a realidade localizada mantêm-se em diálogo, em confronto. Territórios antropológicos, nos quais, conforme Paul Zumthor (2000: 21-2) o engajamento do corpo, a vocalização, a gestualidade, "a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre a representação e o vivido" são indispensáveis na construção da obra poética. São territórios em que o *lebenswelt*, ou mundo vivido, é esteio e fermento na permanência do tradicional. Para Habermas (2002: 452), a tradição é uma das mediações para a manifestação da razão na ação comunicativa:

> "Por meio das evidências culturalmente adquiridas, das solidariedades de grupo intuitivamente presentes e das competências dos indivíduos socializados, consideradas como *know-how*, a razão que se manifesta na ação comunicativa se mediatiza com as tradições, com as práticas sociais e os complexos de experiências ligadas ao corpo, que sempre se fundem em uma totalidade *particular*."

Embora se tenha anunciado tantas vezes o fim desta tradição, a literatura de cordel, sobretudo com o vertiginoso avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa, a realidade é que o folheto se mantém vigoroso neste século 21. Uma prova de tal vigor são as pelejas virtuais, acontecendo em tempo real na Internet ou via correio eletrônico, e que se transformam posteriormente em folheto impresso, com a versificação e o charme da linguagem poética tradicional em sintonia com as demandas contemporâneas. Uma mistura de tradição, pós-modernidade e prazeres da arte. Ao longo dos últimos 50 anos, numa declarada estratégia de sobrevivência,

os custos tipográficos fizeram surgir folhetos datilografados, mimeografados, fotocopiados. Há mais de uma década são digitados e impressos em computador e impressora domésticos, e divulgados via Internet. Pipocam na rede das redes folhetos, pelejas virtuais, *sites* dedicados aos versos de cordel. Na produção gráfica industrial, editores e autores independentes fazem circular uma cota de publicação anual de centenas de títulos, dentre os quais novas histórias e reedição de clássicos.

Em decorrência do caráter oral da poesia popular, os recitais, encontros, festivais, congressos enfeitiçam as platéias pelo jogo de sedução e de inteligência da palavra rimada e metrificada. A gravação de CDs e DVDs também permite a conquista e fixação de novos públicos, fascinados por esta poética que se caracteriza pelas imagens construídas sobre formas fixas e antigos temas da oralidade. Vertente da mesma poesia secular dos cordelistas, o improviso dos violeiros dialoga com o pop, o rock, o rap. Prova de que os poetas populares, longe de estarem confinados numa redoma, existem justamente porque souberam firmar um pacto entre tradição e contemporaneidade.

CARTA
E-MAIL

FECHANDO A SEARA

Mergulhei uma vez no oceano, visitei praças, feiras e mercados. Apolo, condutor das musas, traga a lira e o coro para guiar-me nesta empreitada, *porque o mais talentoso / apanha a frase completa*, segundo poetiza Azulão, quando quis inventar que pelejava com Palmeirinha. A peleja agora é a de concluir, sem fechar os sentidos e a razão às múltiplas demandas que a vida sempre está a oferecer-nos. Se os fios da memória amplificam a voz do poeta inspirado por alguma das nove irmãs, podem ampliar também a fala, a expressão sobre esta poesia vigorosa que atravessa séculos e perpassa o tecido cultural, espécie de pespontado que embeleza, alegra, religa, aponta confluências, direções, novas configurações tal qual caleidoscópio em movimento.

Poesia é minha água, / meu pão, meu sal e meu leito, canta Manoel Monteiro, na peleja fictícia em que escolhe duelar com Manoel Camilo dos Santos. Que alimento é este, que tempero, que repouso? Construídas em formas fixas, com ou sem o espírito do embate verbal, as poéticas de oralidade comunicam todo um universo cultural pelos temas, pela interação, pela troca de mensagens, quaisquer que sejam os instrumentos ou aparatos de mediação. No cordel, a polifonia dos discursos sobressai nas capas, nos títulos, na memória de romances e contos, na inspiradora retórica de cantadores. O circuito oral/impresso/oral aponta a convivência pacífica que se estabelece, desde sempre, entre a tecnologia e o artesanal, entre mídias tecnicamente as mais avançadas e a mídia do corpo. Mídias que dialogam e se complementam, acrescendo-se o virtual da cibercultura àquele circuito.

Está no sangue o cordel, a rima, o improviso. Está no sangue de quem vive mergulhado nessa *semiosfera* – a cultura nordestina. Por isso, tanto esteio a influenciar obras do cinema, da TV, da publicidade, das mais variadas linguagens artísticas. No *continuum* deste "grande texto oral", defendido por Jerusa Pires Ferreira, não há cisão entre poesia de viola, aboio, embolada, cordel, improviso de maracatu, retrabalhados em múltiplas instâncias. O nomadismo destas expressões poéticas garante a travessia entre temporalidades e espacialidades, entre culturas. São vozes que garantem, inclusive, a comunicação, prazerosa e informacional, de quem não tem o poder da televisão, do rádio, dos *mass media*; são vozes que formam um grande texto de comunicação a estabelecer mutualidade com as mais diferentes mídias, sem hierarquizar as complexidades.

Consideradas "extensão do pensamento e da seiva da vida", conforme pondera o poeta Ésio Rafael no vídeo-documentário em anexo, as tecnologias, entretanto, não se configuram panacéia das contingências humanas. Nem asseguram, por si sós, a qualidade

poética, o vigor das palavras aladas. As mídias digitais podem incorporar-se ao processo criador e figurar como aliadas, um subsídio a mais para avivar a inspiração, a emulação poética, a interação entre artistas, entre artistas e público. E, claro, aflora aí, com todo o poder do contraditório, o debate entre cibercultura e tradição, a peleja entre não abandonar características de um fazer poético tradicional e/ou não abdicar de aspectos que, afinal, não representam mais do que conservadorismo. O cuidado em não aprisionar num sacrário nem o tradicional, nem as tecnologias pode signifcar vitalidade às articulações da memória, da cultura. Ante a grandeza de um texto oral que se tece em múltiplas direções, os fios são tramados *ad infinitum*.

Referências Bibliográficas

Folhetos pesquisados

ACOPIARA, Moreira de. *Lusivan Matias e Sebastião Marinho*: grande debate. São Paulo: ed. autor, 2004. 20 p.

ALFREDO, Olegário; COSTA LEITE, José. *Discussão de Olegário Alfredo com José Costa Leite*. Belo Horizonte: Crisálida, 2003. 8 p.

ATHAYDE, João Martins de. *Peleja de Manoel Riachão com o diabo*. Juazeiro do Norte: Lira Nordestina, 1982. 16 p.

AZULÃO. *A peleja de Azulão com Zé Limeira*. Fortaleza: Tupynanquim, 2004. 16 p.

_____. *A peleja de Azulão com Palmeirinha*. São Paulo: Luzeiro, 2005. 32 p.

BASÍLIO, Astier. *Capitão Virgulino na Matrix* ou João Grilo trouxe o céu. Recife: Coqueiro, [200-]. 20 p.

_____. *Peleja de Zé Limeira com o vate Augusto dos Anjos*. 2. ed. Recife: Coqueiro, 2002. 20 p.

BORGES DA SILVA, Severino. *Peleja de Severino Borges com Patativa do Norte*. Bezerros: J. Borges, [19--]. 16 p.

CAMILO DOS SANTOS, Manoel. *Viagem a São Saruê*. Gravuras José Costa Leite. Olinda: Fundação Casa das Crianças de Olinda, 1977. 20 p.

CAMPOS, Abdias. *Gêneros da cantoria*: saiba como é / aprenda como fazer. Recife: Folhetaria Campos de Versos, 2005. 8 p.

_____; HOMERO, Luis. *Peleja de cantadores*: Até o mar tem vontade de ser filho do sertão. 2. ed. Recife: Folhetaria Campos de Versos, 2006. 8 p.

COSTA LEITE, José; MONTEIRO, Cleydson. *Discussão de José Costa Leite com Cleydon Monteiro*. Timbaúba: Cordéis Imbira, 2005. 8 p.

COSTA LEITE, José. *O sonho de um poeta no país de São Saruê*. Recife: Coqueiro, [200-]. 8 p.

_____. *Um passeio a São Saruê*. Gravuras do autor. Olinda: Fundação Casa das Crianças de Olinda, 1974. 20 p.

_____. *Peleja do Cego Aderaldo com Patativa do Assaré*. Recife: Coqueiro, 2004. 8 p.

_____. *Peleja de José Costa Leite com Antônio Klévisson Viana*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006. 16 p.

_____. *Peleja de Patativa do Assaré com Maria Roxinha da Bahia*. Recife: Coqueiro, [200-]. 8 p.

_____. *Peleja de Zé Pretinho com Manoel Riachão*. São Paulo: Luzeiro, [200-]. 32 p.

_____. *Peleja de Zé Pretinho com Patativa do Norte*. Recife: Coqueiro, [200-]. 8 p.

DANTAS, Janduhi. *Peleja da carta com o e-mail*. Patos: ed. autor, 2006. 8 p.

DUNGA, Paulo; MACHADO, Mauro. *A peleja virtual de Paulo Dunga com Mauro Machado*. Recife: Coqueiro, 2003. 12 p.

DUNGA, Paulo; MAGALHÃES, Kerlle de. *A peleja virtual de Paulo Dunga com Kerlle de Magalhães*. Recife: ed. autor, 2007. 8 p.

FÉLIX, José de Souza. *Peleja de Dodó Félix com Guriatã do Norte*. Bom Jardim-PE: ed. autor, 2007. 12 p.

FREITAS, Jotacê; BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. *A peleja internética entre dois cabras da peste!* Salvador: Tapera, 2005. 12 p.

GOMES DE BARROS, Leandro. *Peleja de Riachão com o Diabo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, 2001. 16 p. (Cordéis Raríssimos).

MATTOSO, Glauco. *Peleja do Ceguinho Glauco com Zezão Pezão*. Campina Grande: Aboio, 2004. 20 p.

MAXADO, Franklin; BARRETO, Antonio Carlos de Oliveira. *Bate-papo virtual sobre coisas e figuras de Feira de Santana e de Santa Bárbara por dois poetas sertanejos*. Feira de Santana: Edições MAC/Feira, 2006. 16 p. (Coleção Estrela da Manhã).

_____; FREITAS, Jotacê. *A Conversa Internética entre Maxado e Jotacê*. Salvador: Tapera, 2005. 13 p.

MONTEIRO, Cleydson; MACHADO, Mauro. *Discussão virtual de Cleydson Monteiro com Mauro Machado*. Timbaúba: Imbira, 2005. 8 p.

MONTEIRO, Manoel. *Peleja de Manoel Camilo com Manoel Monteiro*. Campina Grande: Cordelaria poeta Manoel Monteiro, 2006. 16 p.

PATATIVA DO ASSARÉ. *Encontro de Patativa do Assaré com a alma de Zé Limeira, o poeta do absurdo*. [S.l.]: ed. autor, [19--]. 8 p.

PAULINO, Pedro Paulo. *Peleja de dois poetas falando de violência*. Canindé: Realce, 2002. 8 p.

RIBEIRO DA CONCEIÇÃO, Antônio. *O tremendo duelo de Quirino Beiçola com Tomaz Tribuzana*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001. 16 p.

SALES, Allan; MORAIS, Susana. *Desafio entre Allan Sales e Susana Morais na Interpoética*. Recife: Coqueiro, 2006. 8 p.

SALES, Allan. *Os sem mídia*. Recife: ed. autor, 2005. 6 p.

SÉRGIO, Dalmo. *Peleja de Chico Tripa com Rosa Canela Seca*. Jundiaí- SP: Açucena, 2005. 8 p.

SILVA, José Honório da. *A gordinha que se deu bem por causa da Internet*. Recife: ed. autor, 2007. 12 p.

_____. *O marco cibernético construído em Timbaúba*: Das Redes de Mocós à Internet. Timbaúba: Cordelnet, 1995. 16 p.

_____; GOMES, Américo. *Peleja virtual entre Américo Gomes (PB) e José Honório (PE)*: a primeira cantoria via Internet. Timbaúba: Cordelnet, 1997. 8 p.

_____; MACHADO, Mauro. *A peleja virtual de José Honório com Mauro Machado*. Recife: ed. autor, 2005. 12 p.

_____; MORAIS, Susana. *A peleja entre a velha do bambu e o velho mangote através da Internet* ou Na pancada do teclado: duelo poético pelo MSN entre Susana Morais e José Honório. Recife: ed. autor, 2006. 20 p.

TAVARES, Braulio; BASÍLIO, Astier. *Peleja de Braulio Tavares, o Raio da Silibrina, com Astier Basílio, o Arquipoeta das Borboremas*. Campina Grande: ed. autor, 2003. 88 p.

TEIXEIRA, Davi. *O desafio dos bonecos Zé Buchada e Bastião*. Recife: ed. autor, 2006. 8 p.

TEIXEIRA DO AMARAL, Firmino. *Peleja de Cego Aderaldo com Zé Pretinho*. Fortaleza: Tupynanquim, 2004. 16 p.

VIANA, Arievaldo. *Namoro de uma mocréia pela Internet*. Recife: Coqueiro, 2005. 8 p.

_____. *Encontro de Zé Ramalho com Raul Seixas na cidade de Thor.* Xilogravuras do autor, João Pedro do Juazeiro, Arievaldo Viana. 2. ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2004.

VIANA LIMA, Arievaldo. *A grande discussão de Zé Ganância e João Preguiça*. Fortaleza: Tupynanquim, 2003. 8 p.

_____. *Peleja de Zé Limeira com Zé Ramalho da Paraíba*. Fortaleza: Tupynanquim, 2000. 16 p.

VIANA, Klévisson; LIMA, Arievaldo. *Peleja da Cachorra Cantadeira com o Macaco Embolador*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002. 16 p.

VIANA, Klévisson; RINARÉ, Rouxinol do. *A grande peleja virtual de Klévisson Viana e Rouxinol do Rinaré*: Cantoria totalmente realizada via internet. Fortaleza: Tupynanquim, 2003. 24 p.

VIANA, Antônio Klévisson. *A mala do folheteiro e outros poemas*. Fortaleza: Tupynanquim, 2004. 16 p.

_____. *O universo do cordel e a mala do folheteiro*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005. 12 p.

_____. *A insustentável peleja de Zé Maria de Fortaleza com Calixtão de Guerra*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001. 16 p.

Bibliografia geral

ADERALDO, Cego. *Eu sou o Cego Aderaldo*. São Paulo: Maltese, 1994. 209 p.

ALMEIDA, A.; ALVES SOBRINHO, José (Org.). *Romanceiro Popular Nordestino*: Marcos; Campina Grande: Ed. UFPB, 1981. 240 p.

ALVES SOBRINHO, José. *Glossário da poesia popular*. Campina Grande: Editel, 1982. 53 p.

AMORIM, Maria Alice. Improvisos: uma pisa de rima. In: _____; BENJAMIN, Roberto. *Carnaval*: cortejos e improvisos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. p. 61-122.

_____. Improviso: tradição poética da oralidade. In: RIBEIRO, Solange et al. *Literatura e música*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 97-134.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, 1982. 3 v.

_____. *Os cocos*. Preparação Ilustração Notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. 508 p.

_____. *Vida do cantador*. Ed. crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. 192 p.

AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Tradução Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. 192 p.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BAIRON, Sérgio. *Texturas sonoras*. São Paulo: Hacker, 2005. 111 p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1993.

BARROSO, Gustavo. *Ao som da viola*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921. 742 p.

BATISTA, Maria de Fátima Barbosa Mesquita et al. *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Ed. Universitária, 2004. 663 p.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as conseqüências humanas. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999. 145 p.

_____. *Identidade*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110 p.

_____. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 260 p.

_____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 272 p.

BENJAMIN, Roberto. *O Almanaque de Cordel*: informação e educação do povo. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 5., Santos: Unimonte, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Organização Calin-Andrei Mihailescu. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 160 p.

_____. *El Martín Fierro*. Buenos Aires: Emecê; Madrid: Alianza, 1983.

BRAGA, Teófilo. *História da poesia popular portuguesa*. Prefácio João David Pinto-Correia. Lisboa: Vega, 1987. 569 p. Edição fac-similada.

BRASIL, Aléxia. *Cordel digital*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005. 106 p.

_____. *Cordel: memória e comunicação em rede*. 2006. 168 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUYSSENS, Eric. *Semiologia e Comunicação Lingüística*. Tradução Izidoro Blikstein. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1967. 217 p.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000. 768 p.

_____. *História da literatura brasileira: literatura oral*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 465 p.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. 328 p.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 267 p. (Signos).

_____. *Mais provençais*. ed. ver. ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 160 p.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. Tradução Julia M. Polinésio et al. São Paulo: Brasiliense, 1990. 211 p.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável*: As Encruzilhadas do Labirinto. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. 414 p. v. VI.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*: memória social e cultura eletrônica. Tradução Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991. 136 p.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentes*. Recife: ed. autor, 1953.

DARNTON, R.; ROCHE, D. (Org.). *Revolução Impressa*: a imprensa na França 1775-1800. São Paulo: Edusp, 1996. 280 p.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução*: o submundo das letras no antigo regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O beijo de Lamourette*: mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. História da leitura. In: *A escrita da História*: novas perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. 256 p.

_____. *A farmácia de Platão*. Tradução Rogério Costa. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. 128 p.

DESAFIOS POÉTICOS NO ORKUT. Disponível em <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=14351710>
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=14870487>
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=24462145>
<http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1215511>
Acessado entre julho/2006 e julho/2007

DETIENNE, Marcel. Da boca à orelha. In: *A invenção da mitologia*. Tradução André Telles et al. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 1998.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel et al. *Literatura popular em verso*: estudos. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1986. 469 p.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1975. 38 p. (Cadernos de folclore, nova série)

DIZARD JR., Wilson P. *A nova mídia*: a comunicação de massa na era da informação. Tradução Edmond Jorge. 2. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 324 p.

FERREIRA, Jerusa Pires. Campo e Cidade: uma história na voz de poetas e de seus protagonistas. *Projeto História/Campo e Cidade:* Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, São Paulo, n. 17, 1999.

_____. "Alto" / "Baixo": o grotesco corporal e a medida do corpo. *Projeto História/ Corpo e Cultura*: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 25, 2002.

_____. *Cavalaria em cordel*. São Paulo: Hucitec, 1993. 140 p.

_____. *Armadilhas da memória e outros ensaios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 176 p.

_____. Oralidade, Mídia, Culturas Populares. *Revista SESC*, São Paulo, n. 2, p. 39-41, ago. 2003.

_____. Oral Literature in Brazil. In: VALDÉS, Mario et al. (Ed.). *Literary Cultures of Latin America*: a comparative history. Tradução Glaucia Gonçalves et al. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 496-503. (v. I).

_____. Literatura Oral. In: SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário Crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva/FFLCH-USP/Fapesp; Natal: Fundação José Augusto, 2003. p. 153-156.

FONSECA DOS SANTOS, Idelette Muzart. *Memória das vozes*: cantoria, romanceiro & cordel. Prefácio Armindo Bião. Tradução Márcia Pinheiro. Salvador: Funceb, 2006. 292 P.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2005. 79 p.

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. 255 p. (Aprender)

GARCÍA LORCA, Federico. *Conferências*. Seleção, tradução e notas de Marcus Mota. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. 126 p.

GEERTZ, C. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 248 p.

GOMES DE BARROS, Leandro. *Literatura popular em verso*: antologia. Brasília: MEC; Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: UFPB, 1977. Tomo III.

GOODY, Jack. *Domesticação do pensamento selvagem*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

_____. *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

_____. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. 319 p.

JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 190 p.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Tradução Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 540 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 9. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2004. 104 p.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral et al. São Paulo: Loyola, 1999. 349 p.

INTERPOÉTICA, um espaço alternativo para a poesia. Disponível em <http://www.interpoetica.com>. Acessado diariamente entre julho/06 e julho/07.

LANDOWSKI, Eric. *Presenças do outro*: ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le métissage*. Paris: Dominos/Flammarion, 1997.

LESSA, Orígenes. *Inácio da Catingueira e Luís Gama*: dois poetas negros contra o racismo dos mestiços. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. 74 p. (Literatura Popular em Verso. Estudos, nova série, 3).

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva*: por uma antropologia do ciberespaço. Tradução Luiz Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003. 216 p.

_____. *Cibercultura*. Tradução Carlos Irineu da Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. 264 p. (TRANS)

_____. *O que é o virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996. 160 p. (TRANS)

LEYVA, Waldo. *De la máscara y la voz*. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura, 2006. 96 p.

LITERATURA popular em verso. *Estudos*. Tomo I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. 422 p.

LITERATURA popular em verso. *Antologia*. Tomo II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campina Grande: Fundação Universidade Regional do Nordeste, 1976. 338 p. (Edição fac-similar)

LITERATURA popular em verso. *Leandro Gomes de Barros*. Antologia. Tomo III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: UFPB, 1977. 338 p.

LITERATURA popular em verso. *Francisco das Chagas Batista*. Antologia. Tomo IV. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977. 280 p.

LITERATURA popular em verso. *Leandro Gomes de Barros*. Antologia. Tomo V. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: UFPB, 1980. 376 p.

LITERATURA popular em verso. *Antologia*. Seleção, introdução, comentários Manoel Cavalcanti Proença. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986. 584 p.

LOS MEJORES CORRIDOS MEXICANOS. México, D.F.: Gómez Gómez, [19--]. 96 p.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I*. Seleção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. 270 p.

_____. *La semiosfera II*. Seleção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998. 254 p.

_____. *La semiosfera III*. Seleção e tradução Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 2000. 304 p.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução José Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003. 136 p. (Trajectos 3).

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica*: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2003. 192 p.

_____. Oralidade e literariedade: a poética da tradição popular *Revista USP 11*, São Paulo, p. 162-5, 1991.

MARANHÃO, Liêdo. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976. 94 p.

_____. *O folheto popular*: sua capa e seus ilustradores. Recife: Massangana, 1981. 96 p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio de cartógrafo*: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2002. 488 p.

MATOS, Edilene. *A outra face dos Fundos Villa-Lobos*: a poesia popular. Pesquisa de Pós-doutorado. São Paulo: IEB/USP, 2002.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução Décio Pignatari. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 407 p.

MELHOR, Anisio. *Violas*: contribuição ao estudo do folclore baiano. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/EGBA, 2002. 171 p. Edição fac-similada.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita*. Campinas: Papirus, 1998. 224 p.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988. 224 p.

PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina*: a era das tecnologias do virtual. Tradução Rogério Luz et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. 304 p. (TRANS)

PELLEGRINI FILHO, Américo (Org.). *Antologia de folclore brasileiro*. São Paulo: Edart; Belém: UFPA; João Pessoa: UFPB, 1982. 390 p.

PEREIRA DA COSTA, Francisco. *Folk-lore pernambucano*: subsídios para a história da poesia popular em Pernambuco. Prefácio Mauro Mota. 1. ed. autônoma. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974. 636 p.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005. 67 p.

_____. *Semiótica & literatura*. 6. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2004. 200 p.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*: formas na cultura mestiça. Piracicaba: Unimep, 1994. 136 p.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife*. 2. ed. Recife: Massangana, 1990. 266 p.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996. 192 p.

RODRIGUES DE CAVALHO, José. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: INL, 1967. 416 p.

ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977. 274 p.

_____. *Cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985. 308 p.

RÜDIGER, Francisco. *Elementos para a crítica da cibercultura*: sujeito, objeto e interação na era das novas tecnologias de comunicação. São Paulo: Hacker, 2002. 160 p.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das Mídias*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Experimento, 2000. 290 p.

SANTAELLA, Lúcia; Nöth, winfried. *Comunicação e semiótica*. São Paulo: Hacker, 2004. 248 p. (Coleção Comunicação &...).

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice*: o social e o político na pós-modernidade. 10. ed. São Paulo: Cortez, 2005. 350 p.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura marginal | izada*. Porto: ed. autor, 1975. 172 p.

_____. *Literatura marginal | izada*: novos ensaios. Porto: Árvore, 1980. 174 p.

_____. *Folhetos de Cordel e outros da minha colecção*. Porto: Biblioteca Municipal Almeida Garrett, 2006. 174 p. Catálogo

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Colares, 1988. 279 p.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979. 312 p.

SEIBEL, Beatriz (Org.). *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1988. 224 p. (Biblioteca de cultura popular/10).

SILVA, José Honório da. *Blog Pé de Verso*. Disponível em <http://www.zehonorio.blogspot.com>. Acessado diariamente entre julho/2006 e julho/2007.

SILVERSTONE, Roger. *Porque estudar a mídia*. São Paulo: Loyola, 2002. 302 p.

SLATER, Candace. *A vida no barbante*: a literatura de cordel no Brasil. Tradução Octávio Alves Velho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. 322 p.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SPINA, Segismundo. *Manual de Versificação Românica Medieval*. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003. 233 p.

_____. *Na madrugada das formas poéticas*. 2. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002. 144 p.

STIEGLER, Bernard. *La technique et le temps*. Paris: Galilée, 1996.

SUASSUNA, Ariano. Coletânea da poesia popular nordestina. *Deca*: Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística, Recife, ano IV, n. 5, 138 p., 1962.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos*: Poesia e Romanceiro Popular no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2005. 160 p.

_____. *Os Martelos de Trupizupe*. Natal: Engenho de Arte, 2004. 121 p.

TEJO, Orlando. *Zé Limeira, poeta do absurdo*. 5. ed. Brasília: Senado Federal, 1980. 244 p. (Machado de Assis, v. 38)

TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas*: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930). São Paulo: Global, 1983. 190 p.

_____. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: IEB/USP, 1981. 151 p.

VELÁZQUEZ BENAVÍDEZ, Eliazar. *Poetas y juglares de la Sierra Gorda*. Guanajuato-México: Ediciones La Rana, 2004. 430 p.

VERÓN, Eliseo. *A produção de sentido*. Tradução Alceu Dias de Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1980. 238 p.

WINKIN, Yves. *A nova comunicação*: da teoria ao trabalho de campo. Tradução Roberto Leal Ferreira. Organização Etienne Samain. Campinas: Papirus, 1998. 216 p.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. 5. ed. Lisboa: Presença, 1999. 271 p.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. 324 p.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: EDUC, Hucitec, 1997.

_____. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

_____. *Escritura e nomadismo*. Tradução Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. 192 p.

_____. *Le masque et la lumière*: la poétique des grands rhétoriqueurs. Paris: Éditions du seuil, 1978. 320 p.

Tipologia Gentium 11/14 *Papel* Offset 90g/m²

Projeto Gráfico e Diagramação
Gilmar Rodrigues e Simone Mendes | Quadro a Quadro

Fotos
Maria Alice Amorim

Encadernação
Nilo Firmino

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