



UFPI – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CCHL - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA



Histórias ambulantes:
cultura e cotidiano em folhetos de cordel

TERESINA/PI
2008

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.



UFPI – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ
CCHL - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA DO BRASIL

MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA

Histórias ambulantes:
cultura e cotidiano em folhetos de cordel

TERESINA/PI
2008

MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA

Histórias ambulantes:
cultura e cotidiano em folhetos de cordel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do grau de Mestre em História. Escrita sob a orientação do Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Teresina/PI
2008

S586h

Silva, Maria do Rosário da

Histórias ambulantes: cultura e cotidiano em folhetos de cordel / Maria do Rosário da Silva. - Teresina: O Autor, 2008.
146 folhas: il., fotos

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Piauí.
CCHL. História, 2008.

Inclui bibliografia.

1. História. 2. Cultura popular. 3. Literatura brasileira de Cordel. 4. Folhetos de cordel. I. Título.

981.34
981

CDU (2. ed.)
CDD (22. ed.)

UFPI
CCHL2008/62

MARIA DO ROSÁRIO DA SILVA

Histórias ambulantes: cultura e cotidiano em folhetos de cordel

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, para obtenção do grau de Mestre em História do Brasil.

Orientador: Professor Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco.

Aprovada em 30 de julho de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (orientador)
Doutor em História
Universidade Federal do Piauí

Profa. Dra. Teresinha Queiroz (examinadora)
Doutora em História
Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Lourival Holanda (examinador)
Doutor em Letras
Universidade Federal de Pernambuco

Este trabalho é dedicado aos poetas, escritores e leitores de folhetos
Aos meus pais José Emídio e Isabel Francisca,
através dos quais faço homenagem às famílias Silva e Oliveira.
Famílias repletas de contadores de histórias de minha aldeia Frutuoso, cada um
deles,
de um modo muito particular, inventou, contou
e recontou histórias de tempos,
lugares, personagens e folhetos variados.
Eis minha herança!
Às minhas sobrinhas Paula e Paloma, com esperança.

Agradecimentos

Este trabalho foi escrito entre Teresina e Caruaru: de Caruaru tem o barro que oferece a forma, a sinuosidade das curvas e delinea o perfil; de Teresina o calor que concede cor, acabamento e resistência ao barro moldado. Entre barro e calor estabeleceu-se uma ponte que é toda atravessamentos. Atravessaram-me encontros e desencontros nesse caminhar, mas aqui cheguei! E cheguei para agradecer:

Ao meu orientador-amigo Edwar de Alencar Castelo Branco, pela amizade, pela confiança e por ter possibilitado a ponte e os atravessamentos entre Teresina e Caruaru;

A todos os que fazem o Mestrado em História do Brasil da UFPI e à CAPES, pela confiança e incentivo;

Aos professores: Terezinha Queiroz, Alcides Nascimento, Áurea Pinheiro, Paulo Ângelo e Pedro Vilarinho, pela partilha de conhecimentos e amizade;

Ao professor José Luís, pelo diálogo nos primeiros tempos da orientação;

Aos meus pais José e Isabel, pelo amor dedicado e porque souberam suportar minhas ausências;

Aos meus irmãos Paulo e Rejane, pela presença constante;

Aos cunhados Nina e Reginaldo;

A Cícera, pelo pão, pelo vinho, pelo chocolate e por todas as leituras;

A Luciana e Doriane, amigas acolhedoras e leitoras dos meus rascunhos e esboços. Partilharam comigo as angústias e incertezas que envolvem a seleção e o processo de mudança de uma cidade para outra, de um tempo a outro. Partilhamos a surpresa de quando mudam a cor da nossa casa. Quebramos telhas e paredes para dormir na amplidão. Sob a luz do candeeiro e ao som de amigos bons, acendemos incensos dos mais diversos aromas e deu-se a construção da casa feito ninho;

Ao Frede Barreto, pela odisséia de um tempo amarelo;

A Ciani, por partilhar movimentos, caminhadas e oferendas e pela revisão cuidadosa;

Ao Ricardo Macedo, pela companhia na hora do café, pelas conversas amenas e pela digitação das entrevistas;

Ao Sandro, o poeta sonhador, porque me apresentou nos tempos de antigamente os versos encantados de Zé da Luz;

A Lucinéia Scremin e Alexandre Aguiar, por tornarem minha vida repleta de estradas e saudades da boa;

A Eliane Soares, pela amizade poética;

Aos professores Alder Júlio e Josué Euzébio, pela disponibilidade em indicar fontes de pesquisa, leituras e pelo diálogo instigante;

Aos amigos e companheiros de sala de aula, de pesquisas e de celebrações, porque o sonho, o riso, a poesia e a festa se fizeram presentes em nosso “cotidiano ordinário e inventivo”: Luciana, que nos revelou as dores e as alegrias de ser “moça de família”; Emília, que nos ofereceu os sons e sonhos dos anos 70; Marylu que, “armada” com a foice e o martelo, se fez amada e admirada por todos nós; Demétrios, pelas caminhadas na cidade, pelas viagens poéticas, imagéticas e musicais, pela sintonia que nos torna irmãos; Warrington, por possibilitar uma espécie de retorno aos caminhos da devoção;

Ao Zé Luis, por me apresentar uma Teresina noturna e cinematográfica;

A Andreza, Ana Rosa, Clarice, Márcia, Nalva, Pedro Pio e Joseane, que me possibilitaram pensar e atravessar fronteiras;

A Adryana Santos, Conceição Moita, Carmem Castro, companheiras com quem partilhei a vivência cotidiana de um apartamento-república de estudantes, entre poesias, harmonias e estranhamentos;

Aos amigos e amigas de muitas conversas e viagens: Magda, Adilson, Jailson, Daniel, Gilvano, Rebeca, Schirley Pimentel, Luís Augusto, Alexandre Pacheco, Lucas Ryman, Gerard Ryman, Conceição Porto, Severino Ferreira, Daniela Mourão, Margarida Alexandrina, Adjair Alves, Edmário Santos, Sidney Gonçalo, cada um sabe como e em que contribuiu.

A Michele, Rose, Flávio companheiros de viagens e pesquisas;

Ao Marcus Vinícius, poeta dos sons ancestrais, pelos olhos e ouvidos atentos. Com o espanto e deslumbre de quem vem de longe, me ajudou a desnaturalizar paisagens culturais;

Às amigas dos tempos novos Janny e Ísis pelas leituras;

Aos amigos Veridiano, Djair, Nilton e tantos outros que partilharam café, poesia e conversas nos fins de tarde do *País de Caruaru*;

Aos poetas e entrevistados: J. Borges, Dila, Olegário Fernandes (in memorian) e Josué Euzébio, por me concederem seu tempo e suas palavras;

Aos que fazem o Jornal Vanguarda;

Ao CEPED/FAFICA, pelo acesso aos arquivos do jornal A Defesa;

Ao Museu do Cordel de Caruaru;

À FUNDAJ, pela disponibilização do acervo de folhetos;

Ao professor Carlos Newton Jr e todos os que fazem o Espaço Ariano Suassuna da Universidade Federal de Pernambuco;

Ao Marcilio, funcionário da Biblioteca Central da UFPE, por ter disponibilizado uma obra importante para a elaboração deste trabalho.

E a todos os que, mesmo não citados, sabem que passaram pela ponte e que fizeram parte deste atravessamento. A vocês o meu agradecimento.

Por fim, confesso que, enquanto escrevia, usei levar minha alma para passear nos mundos da música e da poesia. Sons, ritmos e palavras estão impregnados em cada palavra aqui escrita. Nas madrugadas intermináveis de meu quarto de estudo, esperei pela aurora na companhia poético-musical de Pablo Neruda, João Cabral de Melo Neto, Ariano Suassuna, Hilda Hilst, Jomar Muniz de Britto, Alice Ruiz, Demétrios Gomes Galvão, Djair Roberto, Cordel do Fogo Encantado, Antonio Carlos Nóbrega, Nação Zumbi, Sagrama, Lenine, Silvério Pessoa, Junio Barreto, Chico Buarque... e escrever foi um prazer porque, “dessa insustentável leveza de ser, eu gosto mesmo é de vida real”.

Resumo

Este trabalho procurou problematizar a relação entre cultura, cotidiano e oralidade a partir da apropriação de folhetos da literatura de cordel. Os folhetos são concebidos como instrumentos que permitem acessar os múltiplos modos de apropriação dos textos cordelianos nos anos 1960, na região agreste de Pernambuco, um dos mais vistosos centros de produção cordeliana. A escrita do texto beneficiou-se dos conceitos de identidade, cultura popular, oralidade e leitura, o que permitiu pensar, em termos históricos, as *artes de fazer* dos cordelistas e de seu público. O trabalho buscou apresentar como a literatura de cordel se constitui enquanto objeto histórico entremeado nas discussões que envolvem o erudito e o popular.

Palavras-chaves: Cotidiano – Cultura Popular – Literatura de Cordel.

Abstract

This paper looks for problems arising between the day to day cultural aspects and orality relating to the acquisition of literary pamphlets known as cordels. The pamphlets are conceived as instruments that allow access to the many ways of acquiring cordelian texts in the nineteen sixties, in the semi arid region of Pernambuco, one of the most visible centres of cordelian production. The writings receive benefit from the concepts of identity, folk culture, orality and reading, that allows us to think, in historical terms, the handywork of the cordelists and of their public. The paper looks to present how the literature of the cordel constitutes itself as an historic objective intertwined with the discussions that involve erudition and folklore.

Keywords: Day to day – Folk Culture – Cordel Literature.

“[...] Escrever é estar no extremo
De si mesmo, e quem está
Assim se exercendo nessa
Nudez, a mais nua que há,
Tem pudor de que outros vejam
O que deve haver de esgar,
De tiques, de gestos falhos,
De pouco espetacular
Na torta visão de uma alma
No pleno estertor de criar [...]”

João Cabral de Melo Neto

SUMÁRIO

FOLHETO DE ABERTURA.....	12
FOLHETO I	
1 A noção de cultura popular nos anos sessenta: uma abordagem introdutória.....	19
1.1 Tensões tropicais: tropicalistas e armorialistas face à noção de <i>cultura popular</i>	20
1.2 Cruzamentos narrativos: fragmentos armorialistas em Caruaru (PE).....	35
FOLHETO II	
2 Maldições da modernidade: motes para a literatura de cordel nos anos sessenta.....	54
2.1 A literatura de cordel nos anos sessenta.....	54
2.2 Os contadores de estória face às suas próprias histórias de vida.....	67
2.3 Assombrosas latências do porvir: susto e prescrição social nos <i>folhetos de exemplo</i>	76
2.4 Convicções em abalo: <i>causos</i> e <i>causas</i> em pauta nos <i>folhetos de acontecido</i>	84
FOLHETO III	
3 Escrever e ler folhetos de cordel: escrita e oralidade entre operações gráficas e sonoras.....	94
3.1 Imagem, texto e voz: um estudo do impresso.....	100
3.2 Do burburinho das feiras à intimidade familiar: leituras sonoras.....	119
FOLHETO DE ENCERRAMENTO.....	130
REFERÊNCIAS E FONTES.....	133
APÊNDICE.....	146

FOLHETO DE ABERTURA

O medo do esquecimento obcecou as sociedades européias da primeira fase da modernidade. Para dominar sua inquietação, elas fixaram, por meio da escrita, os traços do passado, a lembrança dos mortos ou a glória dos vivos e todos os textos que não deveriam desaparecer. A pedra, a madeira, o tecido, o pergaminho e o papel forneceram os suportes nos quais podia ser inscrita a memória dos tempos e dos homens. No espaço aberto da cidade, no refúgio da biblioteca, na magnitude do livro e na humildade dos objetos mais simples, a escrita teve por missão conjurar contra a fatalidade da perda. Em um mundo no qual as escritas podiam ser apagadas, os manuscritos perdidos, e os livros estavam sempre ameaçados de destruição, a tarefa não era fácil. Paradoxalmente, seu sucesso poderia criar, talvez, outro perigo: o de uma proliferação textual incontrolável, de um discurso sem ordem nem limites. O excesso de escrita, que multiplica os textos inúteis e abafa o pensamento sob o acúmulo de discursos, foi considerado um perigo tão grande quanto seu contrário. Portanto, embora temido, o apagamento era necessário, assim como o esquecimento também o é para a memória. Nem todos os escritos foram destinados a se tornar arquivos cuja proteção os defenderia da imprevisibilidade da história. Alguns foram traçados sobre suportes que permitiam escrever, apagar e depois escrever de novo.

Roger Chartier

Até as últimas décadas do século XX, alguns indivíduos residentes nos espaços rurais, especificamente na região Nordeste do Brasil, foram iniciados na leitura por meio do contato com a literatura de cordel. Ouvindo e manuseando os folhetos, descobríamos as veredas da ficção, e isso explica, de certo modo, a escolha deste tema para a elaboração desta dissertação de mestrado: os primeiros

livros com os quais tivemos contato foram, justamente, os folhetos ou “rumaños” de feira. Encontrados com muita facilidade nos espaços rurais do Nordeste, esses folhetos, tradicionalmente lidos em voz alta, incorporam em sua leitura toda uma ritualística, na medida em que nela

a escrita faz-se quase uma partitura, pois as letras se lêem em cantos, em rimas que marcam um ritmo, em temas-imagens e mitos que vêm navegando de tempos diversos, embalados pelo movimento da voz. Nesta encruzilhada, transitam os folhetos que, ao juntar oralidade e escritura, fazem-se também performance: literatura de corpo inteiro – da voz e do gesto de quem fala, dos olhos e das mãos de quem escreve e lê. Da escuta de quem percebe. Do corpo de quem escreve e canta – diz e ouve – fala e vê¹.

A leitura de um folheto articula teatro e música, enquanto narra histórias que podem expressar tanto o cotidiano dos autores quanto dos leitores e do público ouvinte. Ao redor de um leitor – comumente alguém com habilidade para alterar a entonação e o ritmo da voz de acordo com as peripécias da trama – ajuntam-se mulheres, homens e crianças encantados com uma infinidade de narrativas repletas de amores possíveis e impossíveis, lutas medonhas, heróis e anti-heróis, bandidos, animais e seres fantásticos. Fomos iniciados na leitura, ouvindo e lendo histórias. Como desdobramento dessa iniciação, nasceu o interesse pelos folhetos de cordel como objeto de pesquisa.

Em 2001, participamos do Grupo de Pesquisa Educação como Ação Cultural – GRUPEAC –, do Núcleo de Estudos Acadêmicos/NAE, da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru – FAFICA. Ali, deparamo-nos com a necessidade de escolher um objeto de pesquisa. Surgiu, então, na oportunidade, o desejo de pesquisar os folhetos de cordel. Nesse sentido, desenvolvemos uma pesquisa inicial no Museu do Cordel, localizado no pátio da feira de Caruaru. Foi no âmbito dessa atividade que realizamos uma pesquisa sobre a literatura de cordel em Caruaru, na qual registramos a história de vida do poeta Olegário Fernandes² a partir de um estudo histórico, cultural e biográfico que contribuiu para a consolidação do interesse pelo tema.

¹ LEÃO, Fabiana Coelho de Souza. *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2005, p. 25.

² Trata-se de SILVA, Maria do Rosário da. *Um estudo da literatura de cordel em Caruaru: Olegário Fernandes (vida e obra)*. Caruaru: Express Graff/ Edições FAFICA, 2002.

Fundado em agosto de 1999, pelo poeta Olegário Fernandes, o Museu do Cordel de Caruaru é um dos poucos lugares públicos na região onde estudantes e pesquisadores têm acesso a um acervo variado de folhetos da literatura de cordel. Grande parte do acervo existente no museu foi cedida pelo próprio poeta. A obra e o projeto foram executados pela Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru. Após o falecimento do fundador em 2002, o Museu ficou sob os cuidados da família do mesmo. Por estar localizado na Feira de Caruaru, funciona como espaço socializador ao agregar pesquisa, venda, consumo dos folhetos e encontro de poetas quase que diariamente.

Este trabalho é um desdobramento da trajetória exposta acima. Tomamos os folhetos da literatura de cordel como um fragmento da chamada cultura popular enquanto instrumento e fonte histórica, para conhecer as condições de existir na cidade de Caruaru/PE³ durante a década de sessenta. Indagamos sobre o modo como os poetas narraram as transformações na vida cotidiana em decorrência das mudanças efetuadas no âmbito das modas, comportamentos e valores, no período em estudo. No trabalho, entre outras referências conceituais, apropriamo-nos da noção certeuriana de cultura ordinária⁴, especialmente para refletir sobre o caráter problemático da dualidade cultura popular/cultura erudita. A cultura ordinária⁵, que está sendo referida, parte do pressuposto de que

A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz

³ “A cidade de Caruaru figura como destaque dentro de unidades discursivas como região, tradição e identidade. São muitos os enunciados que a desenham como uma cidade de tradições nordestinas”. SANTOS, José Veridiano dos. *Falas da cidade: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru-PE (1950-1970)*: UFPE. Recife, 2006. 10p. Dissertação de Mestrado.

⁴ Para Michel de Certeau, na condição de prática, a cultura se organiza sobre três prioridades: a oralidade, a operatividade e o ordinário. Esses funcionamentos são negligenciados pelo discurso da modernidade que julga que eles foram eliminados de nossa cultura urbana e moderna. Ele apreendia a cultura não pelos produtos culturais, mas pelas operações empreendidas no âmbito das relações sociais. As operações culturais abarcam três aspectos: estético, polêmico e ético, eles permitem aos praticantes abrir caminho próprio na resistência do sistema social. Ver: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

⁵ “[...] cultura ordinária e cultura de massa não são equivalentes. Dependem de problemáticas diferentes. A segunda remete a uma produção em massa que simplifica os modelos propostos para ampliar sua difusão. [...] A cultura ordinária oculta uma diversidade fundamental de situações, interesses e contextos, sob a repetição aparente dos objetos de que se serve. A pluralização nasce do uso ordinário, daquela reserva imensa constituída pelo número e pela multiplicidade das diferenças. [...] a cultura ordinária é antes de tudo uma ciência prática do singular”. Ibid., p. 341.

notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante⁶.

Os folhetos de cordel, escritos ou em circulação na cidade de Caruaru nos anos sessenta, figuraram como as principais fontes do trabalho. Escolhemos aqueles que versavam diretamente sobre as transformações ocorridas na época em estudo, testemunhando “um crescente processo de fragmentação das paisagens culturais, particularmente das noções tradicionais de gênero, de sexualidade, de etnia, de classe [...]”⁷. Esses folhetos encontram-se publicados em coletâneas organizadas principalmente a partir da década de setenta, em bibliotecas públicas e particulares. Também são usados como fontes dois periódicos que circularam em Caruaru nos anos sessenta: *A Defesa*, um jornal de orientação católica no qual são recorrentes artigos e reportagens sobre os costumes da época e eventos ligados à valorização da cultura popular; e *Vanguarda*, ainda em circulação, e que contempla artigos, reportagens e debates sobre questões culturais.

Por diversas vezes corremos o risco de escolher apenas um poeta da literatura de cordel, mas a significativa quantidade de autores do período e o fato de que os leitores entravam em contato com folhetos de autores diversos foi determinante para pensar o cordel enquanto um *corpus*⁸ de textos que circularam numa determinada época – anos sessenta – e que, por conseqüência, permitem refletir sobre componentes significativos do cotidiano. Esses componentes são, para Michel de Certeau, práticas cotidianas: falar, ler, escrever, conversar, habitar, circular, fazer compras, preparar refeições⁹. Nesse sentido, entendemos os folhetos como uma das práticas cotidianas que envolvem uma arte de fazer, uma arte de escrever, uma arte de publicar, uma arte de ler e uma arte de narrar.

Como arte de narrar, eles complementam, completam e competem com a narrativa histórica e a memória. Oferecem uma interpretação de um dado momento histórico e do lugar onde o texto foi elaborado. Eles são produtos da ação da linguagem, ação composta não apenas de palavras, mas de imagens e fazem parte

⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 39.

⁷ Para uma leitura sobre a década de 1960, ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Ana Blume, 2005, p. 68.

⁸ Para uma leitura sobre o corpus de cordel, ver: CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 165–187.

⁹ CERTEAU, op. cit., p. 47.

da cultura gráfica de um tempo e de um espaço determinados: a região de Caruaru nos anos sessenta.

A dissertação está organizada em três capítulos, cada qual denominado de folheto. No primeiro, intitulado *A noção de cultura popular nos anos sessenta: uma abordagem introdutória*, analisamos os folhetos partindo da premissa de que eles constituem uma das várias expressões da cultura popular. E como a expressão cultura popular remete a um significado complexo, achamos necessário enunciar brevemente os diferentes modos como historiadores e folcloristas situavam essa questão na década de sessenta do século XX, no Brasil e em Pernambuco.

O recorte temporal escolhido tem como marca principal as tensões que envolvem o cenário dos debates vinculados à definição do ser da cultura brasileira. Desses debates emerge o dispositivo *nacional-popular* como medida para se pensar o que se chamou de identidade nacional. No âmbito do estado de Pernambuco, buscamos entender como escritores e poetas pernambucanos, especialmente na cidade de Caruaru, cruzaram falas e imagens no intuito de definir cultura. Para tanto, focamos o olhar sobre as diferentes formas de conceber o popular, expressadas pelos movimentos de cultura atuantes ou em formação na década em estudo, entre eles, o Movimento de Cultura Popular, o Tropicalismo e o Armorialismo. Este esforço teve por objetivo compreender como os folhetos de cordel estavam situados em termos históricos apreendidos pelo Movimento Armorial, como inspiradores de uma arte e cultura brasileiras.

No segundo capítulo – *Maldições da modernidade: motes para a literatura de cordel nos anos sessenta* – buscamos apreender a literatura de cordel a partir de suas características específicas: modos de produção envolvendo escrita, imagens ilustrativas das capas e temas, enveredando, pois, por um breve panorama da literatura de cordel enquanto um meio de acessar os modos como foram narradas, negociadas e apropriadas as transformações cotidianas. A identificação dos temas mais frequentes nos folhetos funcionou como suporte para entrarmos no universo dos produtores e consumidores de livretos de cordel. Com o intuito de aprofundar as discussões sobre a condição histórica da produção cordeliana na década de sessenta, indagamos sobre quem eram e o que escreveram os poetas nesta década em Pernambuco.

No terceiro capítulo – *Escrever e ler folhetos de cordel: escrita e oralidade entre operações gráficas e sonoras* – situamos inicialmente as práticas de escrita e leitura dos folhetos de cordel dando atenção às especificidades da leitura em articulação com as sociabilidades comunitárias que envolvem práticas variadas: leitura em voz alta diante de um público ouvinte; leitura em voz alta e performática diante do público ouvinte nas feiras; e escrita e leitura conservam marcas da oralidade que indicam a presença de um diálogo do autor com os supostos leitores. Utilizamos como recurso entrevistas temáticas, porque elas nos ajudaram a compreender como as táticas de leitura eram utilizadas pelos leitores. A leitura coletiva em casa ou na feira consiste em uma apresentação teatral e exige a sonoridade da voz e a observação dos gestos.

O aparato empírico, de grande valia para o *fazer* do presente trabalho, foi encontrado em diversos arquivos, tais como os do Jornal A Defesa, disponibilizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru; arquivos do Jornal Vanguarda; coleção de folhetos da Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE; coleção de folhetos do Museu do Cordel de Caruaru; Caruaru/PE; coleção de folhetos da biblioteca particular do professor Josué Euzébio Ferreira e, bem como, da coleção de folhetos pertencente à própria autora. Também compôs esse aparato um conjunto de entrevistas com autores e leitores de folhetos de cordel.

A escolha do título *Histórias ambulantes* justifica-se pela característica de deslocamento dessa literatura. Poetas e vendedores de folhetos andam de feira em feira, de cidade em cidade, levando aos consumidores histórias de tempos e lugares diversos. É uma literatura andarilha, que não se faz imóvel, mas promove o encontro de tempos, lugares, leitores, autores e personagens. Táticas e práticas reportam aos usos cotidianos que autores e leitores fazem desses folhetos, onde extraordinário e ordinário se encontram.

Portanto, assumimos que esse trabalho está inscrito numa combinação que associa um lugar social, práticas científicas e maneiras de escrever, o que supõe o *lugar social* postulado por Michel de Certeau, no qual “toda pesquisa histórica se articula com o lugar de produção socioeconômico e político-cultural”¹⁰. Optamos por um conjunto de fontes que tem ficado fora da historiografia quando se

¹⁰ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 66.

escolhe estudar a década citada, momento de emergência da cultura de massa. Sendo os folhetos expressão da *cultura popular*, são comumente estudados como marcantes nas décadas anteriores. No entanto, esse trabalho vai ao encontro do comum, do ordinário, do cotidiano, do plural, do inconcluso, na esperança de dar significados novos a temas antigos.

FOLHETO I

A NOÇÃO DE *CULTURA POPULAR* NOS ANOS SESSENTA: UMA ABORDAGEM INTRODUTÓRIA



“[...] o mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas estão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.”

Guimarães Rosa

1 A NOÇÃO DE *CULTURA POPULAR* NOS ANOS SESSENTA: UMA ABORDAGEM INTRODUTÓRIA

Cordel quer dizer barbante
 Ou senão mesmo cordão,
 Mas cordel-literatura
 É a real expressão
 Como fonte de cultura
 Ou melhor poesia pura
 Dos poetas do sertão.

[...]

Nesse estilo o vate escreve
 Em forma de narração
 Fatos, romances, histórias
 De realismo, ficção;
 Não vale cordel em prosa
 E em décima na glosa
 Se verseja no sertão.

Rodolfo Coelho Cavalcante

1.1 Tensões tropicais: tropicalistas e armorialistas face à noção de cultura popular

Se fosse possível apontar uma unanimidade sobre os folhetos de cordel, ela certamente diria respeito à compreensão – presente tanto no senso comum como na literatura sobre a questão – de que tais folhetos constituem uma das várias expressões da cultura popular. Como a expressão “cultura popular” remete a um significado líquido¹, configurando um verdadeiro campo de batalha no âmbito do pensamento social e especialmente entre os historiadores², torna-se necessário, em um trabalho como este, fazer uma situação, ainda que breve, dos diferentes modos

¹ A expressão está sendo utilizada, aqui, no sentido que lhe é atribuído por CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

² Para uma leitura introdutória sobre esta questão, ver: CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995 e CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-191.

como historiadores e folcloristas situam essa questão da relação entre cultura erudita e cultura popular.

A década de sessenta do século XX, no Brasil – a qual coincide com o recorte proposto neste trabalho –, tem sido percebida como um momento de intensas discussões vinculadas à definição do ser da cultura brasileira quando, em conseqüência, emerge o dispositivo nacional-popular como medida para se pensar a identidade nacional³. É com a lembrança deste debate, bem como com o seu benefício, que procuramos pensá-la em termos do Estado de Pernambuco, buscando entender como os escritores e poetas pernambucanos, especialmente na cidade de Caruaru, cruzaram falas e imagens no intuito de definir cultura⁴. Acreditamos que nosso esforço de compreensão ajudará a situar os folhetos de cordel em termos históricos.

O debate sobre cultura, em Pernambuco, vinha se constituindo lentamente desde os anos cinqüenta, em torno do grupo de intelectuais integrantes do Movimento de Cultura Popular (MCP), defensores de uma arte popular revolucionária, ligada ao desejo de transformação da realidade através da conscientização e de princípios políticos de esquerda. Alguns membros fundadores do MCP se desligaram do grupo e enveredaram por outros caminhos interpretativos, os artistas e intelectuais próximos a Ariano Suassuna, ainda na fase de estudo dos elementos que engendrarão, na década seguinte, o Movimento Armorial; e o chamado grupo tropicalista, vinculados ao professor e poeta Jomard Muniz de Britto, cuja concepção de cultura vai de encontro tanto ao pensamento armorial quanto ao de arte engajada, assumindo uma “posição de radicalidade crítica e criadora diante da realidade brasileira”⁵. Esses grupos buscaram, cada um a seu modo, elaborar

³ Para referências sobre o dispositivo nacional popular e a identidade nacional, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999 e ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

⁴ Michel de Certeau afirmou que a concepção de cultura resulta do *lugar* no qual é pensada e “o conjunto de determinações que fixam seus limites em um encontro de especialistas e que circunscrevem a quem e como lhe é possível falar quando abordam a cultura entre si”. CERTEAU, 1995, p. 222.

⁵ MORAES, MariaThereza Didier de. *Emblemas da Sagração Armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*. Recife/PE: Ed. Universitária 2000, p. 104.

uma definição sobre uma arte e cultura brasileiras e por isso foram ao encontro da cultura popular⁶.

O Movimento Armorial foi lançado oficialmente em Recife no dia 18 de outubro de 1970⁷. Na ocasião, o Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, dirigido por Ariano Suassuna,⁸ promoveu um concerto da Orquestra Armorial de Câmara, intitulado *Três Séculos de Música Nordestina: do barroco ao armorial*, e uma exposição de gravuras, pinturas e esculturas, ambas realizadas na Igreja de São Pedro dos Clérigos. Entretanto, o trabalho criador, a arte armorial e o conceito de cultura brasileira defendido pelo Movimento Armorial⁹ “começou muito antes do lançamento oficial”¹⁰. No programa de lançamento do evento, Suassuna escreveu:

Em nosso idioma “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro porque é um belo nome. Depois porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal, ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que meio sério meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão, ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeça dos cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados

⁶ Roger Chartier observa que “os debates em torno da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencentes à ‘cultura popular’. Produzido como uma categoria erudita destinada a circunscrever e descrever produções e condutas situadas fora da cultura erudita, o conceito de cultura popular tem traduzido, nas suas múltiplas e contraditórias acepções, as relações mantidas pelos intelectuais ocidentais (e, entre eles, os scholars) com uma alteridade cultural ainda mais difícil de ser pensada que a dos mundos ‘exóticos’”. CHARTIER, 1995, p.179.

⁷ SUASSUNA, Ariano. *O movimento armorial*. Recife/PE: Editora Universitária da UFPE, 1974, p. 09.

⁸ Sobre Suassuna e o Movimento Armorial, ver: MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o movimento armorial (1970/76)*. Recife/PE: Ed. Universitária, 2000; NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, O Exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária, 1999; NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002 e NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.) *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

⁹ No texto veiculado juntamente com o programa do Concerto, Suassuna concluiu com a seguinte frase: “Pronto! Já estava feito e esta, agora explicado. A arte armorial brasileira está na rua, à disposição dos inimigos para os ataques e dos amigos para os incentivos e elogios”. SUASSUNA, Ariano apud NEWTON JÚNIOR, op. cit. p. 230.

¹⁰ SUASSUNA, op. cit., p. 07.

como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII¹¹.

Desse modo, o Movimento seria formado por um grupo de artistas e intelectuais preocupados em “dar expressão às formas autênticas da cultura brasileira”¹². Buscavam realizar uma arte erudita que tivesse como ponto de partida as raízes populares. Para os armoriais, a autêntica expressão da cultura brasileira estaria localizada na cultura popular¹³. A Região Nordeste, do ponto de vista dos armoriais, seria o espaço geográfico privilegiado no qual foram mantidas as particularidades delineadoras dessa cultura, através da união cultural entre as influências indígena, negra e europeia. Segundo Suassuna, a arte popular no Brasil sofreu discriminações dos grupos acadêmicos, oficiais e de esquerda, por causa de seu princípio negro e indígena. Ele sugere que o caminho para uma cultura brasileira seria o da integração dos elementos negro, vermelho e europeu, assim, “o Movimento Armorial pretendeu trilhar esse caminho, permeando várias fontes culturais, reunindo popular e erudito, buscando e desenhando as tradições brasileiras”¹⁴.

As discussões sobre o armorial foram organizadas e explanadas por Suassuna a partir da década de setenta. No entanto, o debate sobre a cultura popular remonta à década de sessenta, momento marcado pelo binômio nacional-popular e pela busca de representações para uma identidade nacional. O documento *Movimento Armorial*¹⁵ publicado em 1974, apresentava uma síntese do Movimento e reunia transcrições de textos escritos por Ariano Suassuna na década de 1960, em vários jornais de Recife. A concepção de cultura armorial, embora aponte um caminho diferente, foi elaborada no momento em que estavam surgindo outros movimentos de cultura no Brasil.

O Centro de Cultura Popular (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes, e o Movimento de Cultura Popular (MCP) surgem nos primeiros anos da

¹¹ SUASSUNA, 1974, p. 09.

¹² MORAES, 2000, p. 35.

¹³ Podemos afirmar que a percepção de cultura popular armorial se aproxima e se distancia (à medida que os armoriais tendem a perceber a cultura popular como autônoma), da concepção de Ginzburg, visto que, para o historiador italiano, há “entre a cultura das classes dominantes e das classes subalternas [...] um relacionamento circular feito de influências recíprocas que se [movem] de baixo para cima como de cima para baixo”. GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12.

¹⁴ MORAES, op. cit., p. 45.

¹⁵ SUASSUNA, 1974, p. 67.

década de 1960, anos que carregam como marcas a organização de setores da esquerda no sentido de conscientizar o povo brasileiro¹⁶ sobre a situação social na qual se encontrava. Os dois movimentos estavam preocupados com a transformação da realidade brasileira¹⁷. As discussões sobre cultura popular estavam vinculadas ao debate sobre a *nacionalidade*¹⁸, fazendo com que questões políticas e ideológicas atravessassem essas reflexões. Considerando a pluralidade e as diferenças de concepções sobre cultura popular desses movimentos, é possível traçar um perfil da concepção de arte a partir do *Anteprojeto do Manifesto do CPC*¹⁹ de Carlos Estevão Martins, no qual são distinguidas a arte do povo da arte popular e da arte popular revolucionária.

Na concepção do CPC, seria denominada *arte popular* as criações de grupos profissionalizados e especialistas que destinavam suas obras a uma massa passiva, alienada e urbana. A *arte do povo* é caracterizada como folclore, produzida por comunidades rurais e atrasadas, é interpretada como “desprovida de qualidades artísticas e de pretensões culturais”²⁰; arte popular e arte do povo são concebidas como alienadas e alienadoras. A arte ideal seria a *arte popular revolucionária*, elaborada pelos intelectuais e artistas do CPC, e levaria ao povo alienado²¹ uma arte portadora de mensagens políticas conscientizadoras, cujo “conteúdo [...] não pode

¹⁶ Certeau chama atenção para as conotações do termo povo e popular diante do olhar dos folcloristas e dos letrados: “o popular aí está associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância. [...] Não por acaso, o popular é, desde então, sempre identificado com o camponês. [...] O povo é como um todo, o bom selvagem: o confinamento do cultural pode ser seguido da reserva ou do museu”. CERTEAU, 1995, p. 63-65.

¹⁷ Brandão afirma que os primeiros anos da década de sessenta “era o tempo da criação dos movimentos populares de cultura (MCP), dos centros de cultura popular do movimento estudantil (CPC), do Movimento de Educação de Base da Igreja Católica (MEB), da campanha de Pé no Chão Também se Aprende a Ler, da Prefeitura de Natal, entre tantos outros grupos, lugares e equipes onde se misturavam educadores, estudantes, professores, profissionais de outras áreas que, por toda a parte, davam sentidos novos a velhas palavras: educação popular, cultura popular”. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é o método Paulo Freire*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.18.

¹⁸ Sobre cultura popular e a busca do nacional-popular, ver, entre outros, AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006; CHAUI, Marilena Souza. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2003 e GARCIA, Miliandre. A Questão da Cultura Popular. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62 – 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em outubro de 2007.

¹⁹ Ver, MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. In: *Arte em Revista*, São Paulo, nº 1, 1979.

²⁰ MARTINS, op. cit, p. 73.

²¹ Para Michel de Certeau, os intelectuais concebem o povo como “uma criança, cuja pureza original convém resguardar”. CERTEAU, 1995, p. 62.

ser outro senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo”²².

Entre os fundadores do MCP de Pernambuco, destacaram-se Germano Coelho, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Luis Mendonça e Ariano Suassuna. Os membros do MCP foram ao encontro do popular como base para a construção de uma cultura nacional, mas elaboraram uma concepção diferente da *armorial*, pois acreditavam que haveria uma troca entre os intelectuais e o povo. Os intelectuais contribuiriam com a ciência e a técnica, enquanto o povo doaria as autênticas raízes culturais brasileiras, essa junção resultaria na formação de uma cultura nacional²³. O conceito de arte do MCP tem como base a arte dirigida, na qual os intelectuais têm o papel de vanguarda, de levar “cultura” e “conhecimento” ao povo. Suassuna, apesar de ter sido um dos sócios fundadores do MCP, posteriormente, desligou-se dele porque discordava da compreensão de arte dirigida.

Embora a concepção de *arte armorial* não concorde com a concepção de arte como expressão política no sentido defendido pelos grupos de esquerda, “um dos fundamentos da estética *armorial* reside na preocupação de ligar a criação artística a um alicerce nacional-popular”²⁴. A concepção de nacional-popular defendida por Suassuna difere da concepção de grande parte dos intelectuais brasileiros que, baseados nas idéias do intelectual italiano Antonio Gramsci, perceberam a expressão como indicadora de uma opção pelas classes dominantes e de uma concepção política reacionária. Um dos intelectuais defensores dessa compreensão é a filósofa Marilena Chauí²⁵.

Suassuna concebe o nacional de modo diferente, relacionando-o ao povo e não às classes dominantes. Para ele, tanto a arte popular quanto a arte erudita devem se identificar com o nacional porque é “o único caminho capaz de levar à verdadeira Arte Universal – aquela que, partindo do nacional, se universaliza pela

²² MARTINS, 1979, p. 73.

²³ Michel de Certeau chamou atenção para o caráter dessa relação, como um processo de desmistificação das ideologias, visto que: “Uma linguagem da técnica ou da ciência, dotada de um poder de transformar, é reservada à elite, permanece estranha ao conjunto da população à qual é apresentada pela vulgarização como sendo inacessível”. CERTEAU, 1995, p, 202.

²⁴ NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 99.

²⁵ Para Marilena Chauí: “[...] o vínculo entre o nacional e o Estado, de um lado, e entre o popular e as classes dominadas, de outro, parece tornar inviável aquilo que freqüentemente é alvo dos projetos de “cultura nacional-popular, isto é, a identidade nacional. As experiências do fascismo, do nazismo, do ‘socialismo em um só país’ (cujo arquiteto era especialista nas questões das nacionalidades), dos populismos e nacionalismos autoritários latino-americanos colocam a expressão ‘o nacional popular’ sob suspeita e a ‘identidade nacional’ como altamente indesejável”. CHAUI, 2003, p. 85.

boa qualidade”²⁶. Na concepção armorial de cultura brasileira, o popular e o erudito têm como base as características nacionais e são fundamentais na criação de uma arte e de um pensamento brasileiros. Na conclusão do texto *O Movimento Armorial*, Suassuna explica como as particularidades e singularidades de uma arte brasileira – nacional – se comunica com uma arte universal:

[...] o próprio Movimento Armorial, que se considera, entre outras coisas, uma continuação da Escola do Recife, ou, mais precisamente, dessa grande Escola Nordestina que, há tanto tempo, vem se preocupando com a criação de uma Arte, de uma Literatura, de um pensamento brasileiro que nos sirva, ao mesmo tempo, de meio de expressão às nossas características e de ligação e identificação com o mundo em geral e com a América Latina. As correntes mais “estrangeiras” e “cosmopolitas” querem obrigar os brasileiros a se envergonharem de suas particularidades, de suas singularidades. Só o Povo é que mantém, até os dias de hoje, essas características brasileiras, que nós, atualmente, procuramos defender e recriar, contra a corrente “europeizante e cosmopolita”, o que fazemos procurando ligar nosso trabalho de escritores e artistas criadores à Arte, à Literatura e aos Espetáculos populares. Nenhum de nós pretende ser “primitivo”: o que pretendemos é mergulhar nessa fonte inesgotável, em busca das raízes, para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito de nosso Povo, fazendo nosso sangue pulsar em consonância com o dele e revigorando nosso pulso com aquilo que tais artes e espetáculos têm de **feira** – entendida no sentido latino-americano de celebração e sagração dionisíaca do Mundo²⁷.

A celeuma em Pernambuco, no que diz respeito à concepção de cultura popular, coloca em pólos diferentes os membros do MCP, os tropicalistas e os armoriais. Os tropicalistas²⁸ criticavam principalmente o apego à preservação do passado e da tradição e a aversão dos armorialistas pelo moderno e estrangeiro, na defesa de uma autêntica cultura brasileira. No entanto, em um ponto, armorialistas²⁹

²⁶ SUASSUNA, 1974, p, 67.

²⁷ Ibid., p, 68.

²⁸ O Manifesto denominado *Inventário do Nosso feudalismo Cultural*, publicado no Jornal do Commercio de Recife, em 28 de julho de 1968, foi assinado por vários artistas, entre eles Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jomard Muniz de Britto e Celso Marconi.

²⁹ Suassuna faz questão de afirmar que sua concepção de arte está relacionada com as preferências populares: “Mantenho a distância entre epopéia e teatro. Por outro lado, não me interessam nem o Drama psicológico e burguês, nem o Drama politizado do teatro sectário. Sempre preferi a tragédia e a comédia, formas mais preferidas pelo Povo, mais próximas do espírito do nosso Romanceiro. Pode-se dizer, portanto, que, assim como a Gravura armorial, parte das xilogravuras populares dos folhetos, o Teatro armorial parte dos romances, das histórias trágicas ou picarescas da Literatura de

e tropicalistas estavam de acordo: a crítica à arte engajada, ou arte de participação³⁰. O escritor e cineasta Jomard Muniz de Britto³¹, um dos principais artistas tropicalistas que se colocou contra a visão armorial³², apresenta uma compreensão de cultura questionadora e distanciada do apego às tradições. Forjando uma concepção dissonante, já que esta vai ao encontro das expressões estrangeiras, sem medo de *mixturar-se*³³, sem medo de *deseducar(se)*, sem medo de esquecer a “lição das grandes e caducas famílias espirituais”³⁴, articulando-se às expressões artísticas internacionais. Por isso não defende os regionalismos que buscam as profundas raízes da cultura brasileira em uma “cultura popular policiada em folclorização”³⁵.

O *inventário de um feudalismo cultural*³⁶ critica, principalmente, a concepção de cultura que tem por finalidade salvar tradições³⁷. O texto poético encontra-se repleto de frases em negrito e apresenta Recife como uma “cidade sitiada com as radicalizações amordaçadas em conciliações, a exemplo do

Cordel, assim como dos espetáculos populares do Nordeste, e tem, no campo da arte erudita, um espírito muito semelhante ao deles.” SUASSUNA, 1974, p. 25.

³⁰ MORAES, 2000, p.105.

³¹ No início da década de sessenta, integrou a Equipe do Serviço de Extensão Cultural ligado ao Sistema Paulo Freire de Educação. Desse período, destacamos o ensaio *Contradições do Homem Brasileiro*, no qual procurava uma filosofia da educação para o Brasil e se aproximava do conceito de arte engajada, posteriormente passa a discordar desse modo de ver e pensar a cultura brasileira e direciona seus estudos para a elaboração de uma crítica cultural alternativa em relação ao Movimento Armorial e ao MCP. Para uma leitura que abarque esses dois momentos, ver: BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964 e BRITTO, Jomard Muniz de; LEMOS, Sérgio. *Inventário de um feudalismo cultural*. Jaboatão/PE, Nordeste Gráfica Industrial e Editora, 1979.

³² Para Maria Thereza Didier de Moraes, “A polêmica com as idéias armoriais seria fundamentada no caminho escolhido por Jomard Muniz de Britto, que defendia a cultura de massa como uma possibilidade de ‘embaralhar’ ou ‘misturar’ o que ele considerava como dicotomia clássica, expressa no pensamento nordestino, entre cultura popular e cultura erudita. Muniz de Britto argumentava que a ‘cultura de massa’ não é fatalmente unificadora e propunha transformar as potencialidades técnico-funcionais, desenvolvidas na cultura de massa, em técnico-reflexivas, captando o real como processo evolutivo e criador. A crítica ao passado simbólico, construído pelos armoriais, parece-nos pertinente, mas não pelas formulações do cineasta Muniz de Brito, que faz transparecer a realização da sociedade industrial como uma inevitabilidade positiva. O cineasta, para se alinhar ao modernismo na arte, compartilha com a visão da industrialização como um avanço, sem, entretanto, tecer uma crítica em relação à construção social (aí está incluída a dimensão imaginária) da sociedade de consumo. MORAES, op. cit., p. 49.

³³ Muniz de Britto cria palavras a partir da mistura das línguas portuguesa e inglesa, como característica da inserção da cultura de massa. Para conferir uma abordagem interessante sobre a discussão da cultura de massa e consumo, ver: LIMA, Luis Costa. Comunicação e cultura de massa (Introdução Geral). In: *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 13 – 69.

³⁴ BRITTO; LEMOS, op. cit., p. 09.

³⁵ Ibid., p. 45.

³⁶ Ibid.

³⁷ “é preciso e urgentíssimo que alguém escreva para nada salvar, ressalvar/ nem mesmo a alegria prova de nós/nem recuperar passado algum do patrimônio perdido”. Ibid., p. 28.

regionalismo ao mesmo tempo modernista e tradicionalista”³⁸ O texto vai de encontro aos pensadores que definem a cultura brasileira a partir da defesa das *tradições sempiternas* vinculadas à monocultura da cana de açúcar, às grandes famílias espirituais e às idéias desenvolvimentistas. Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, João Cabral de Melo Neto entre outros são, para Britto, produtores de discursos e pensamentos nordestinados e desnorteados. No fragmento abaixo ele elenca mitos e discursos paralelos, à medida que explica o conceito de pensamentos nordestinados:

A interpretação do Brasil é sua cristalização metaracial: das oligarquias açucareiras às monarquias sertanejas: a rainha do meio-dia é nossa mãe pré-post-edipiana-suassunástica: a tradição é a região e vice-versa no progresso das ordens: o sertão é o cosmo da Casagrande nossa cosmovisão – o resto está na senzala da casa grande de detenção da cultura: o tempo é **tribio** porque o futuro se conserva no passado de passagem trivial: no reino do **quase** (política) e do **talvez** (poesia), a re-produção dos burocratas líricos: entre inúmeras afirmações inter-mediárias (sem mediações concretas), apenas uma dúvida poético-política ou estético-ontológica: somos ou não somos um povo moreno ou quiçá um povo castanho? Salvos na eterna síntese entre **apolíneos** e **dionisíacos**: presente de gregos **nietzscheanos** para nós ou vós: nossa cultura é nossa (com) postura repleta de barões e brasões: nossa **Kultura** pertence ao povo com letra maiúscula, desde que somos **uma elite a serviço**: os empresários paulistas querem arrazar (sic) com nossa economia assim como os modernistas de 22 pretenderam nos colonizar culturalmente: em vão somos **fortes** e **cordiais** e amarelinhos como nosso **regionalismo**: aos amigos todos os cargos sublimados em crises espirituais, aos inimigos (do povo?) um espaço **dedodurado**: além do mais somos criadores de uma civilização dos trópicos, **amenos** trópicos: **ame-nos** ou **deixe-nos**: porque somos e continuamos **apolíneos** e **dionisíacos**, antropólogos e doceiros, sociólogos e umbandistas, bacharéis e videntes, historiadores e apolíticos, dramaturgos e criadores de cabras, ideólogos, mas não sectários da nordestinidade: antes de tudo homens de confiança do **poder**³⁹.

O texto critica as interpretações do Brasil que vêm sendo forjadas desde o século XIX, e que no caso de Pernambuco têm representantes como Sílvio Romero, Gilberto Freyre e Ariano Suassuna. Cada um, a seu modo e em seu tempo, imprimirá novos rumos à discussão do mito das três raças. Para Britto não há ruptura entre Romero, Freyre e Suassuna, mas continuidade no modo de interpretar

³⁸ BRITTO; LEMOS, op. cit., p. 17.

³⁹ Ibid., p. 30.

as características da cultura brasileira. As perguntas são semelhantes à medida que o Ser nacional passa de mestiço para moreno e de moreno para castanho numa cristalização metarracial.

As palavras em negrito e o tom do texto poético não deixam dúvidas sobre a que concepção de cultura brasileira o autor dirigiu sua pena: a concepção armorial fundamentada no regionalismo freyreano e sintetizada na harmonização entre a casa grande e a senzala. Harmonização que define o povo brasileiro⁴⁰ como filho de um mito: A Rainha do Meio-Dia e, por isso, teria como tendência principal o acastanhamento. O tom cortante do texto de Britto deixa claro que as relações entre tropicalistas e armorialistas não eram as mais tranqüilas. O discurso construído atravessa de um lado a outro os fundamentos e bases engendrados por Suassuna em sua tese de Livre Docência, intitulada *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*⁴¹.

Os armorialistas definem as linhas gerais do movimento baseados no compromisso de construir uma cultura brasileira fundamentada na arte popular. Dois documentos são fundamentais para se adentrar no universo teórico da arte armorial: o documento *O Movimento Armorial*⁴², publicado em 1974 pelo Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, e a tese de livre docência de Suassuna intitulada: *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*⁴³. No documento citado, Suassuna explicou que a Arte Armorial precedeu o Movimento Armorial, visto que o trabalho artístico da maioria dos artistas vinculados ao movimento começou muito antes do lançamento oficial. Por um lado, em algumas áreas se encontrava em plena atividade, enquanto em outras áreas artísticas estava apenas esboçando e/ou planejando sua atuação. Sobre a definição de arte armorial brasileira, ele escreve:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos 'folhetos' do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus 'cantares', e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito

⁴⁰ Em sua tese de livre docência, Suassuna escreve Povo, Cultura, Raça, entre outras palavras, sempre com inicial maiúscula. Ver: SUASSUNA, Ariano. *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife/PE: Interativa; Projeto Virtus, 2003.

⁴¹ Para consecução deste trabalho, utilizamos cópia digitalizada pela Biblioteca central da Universidade Federal de Pernambuco. Id., Ibid.

⁴² Id., 1974.

⁴³ Id., 2003.

e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados⁴⁴.

Os artistas armoriais buscam, no popular, modos de expressões artísticas que são recriadas e transformadas em comunicação com práticas artísticas eruditas, formando uma rede de recriações possibilitadas pelo fato de que “a reflexão estética do movimento não aceita a hierarquia social de valores estéticos”⁴⁵. Nesse sentido, cultura popular e cultura erudita são equivalentes. Na concepção armorial, “a arte popular deve ser apreciada em si mesma, pois possui um alto grau de elaboração e complexidade semelhante à arte erudita”⁴⁶. O movimento armorial tem como base de pesquisa e criação o Romanceiro Popular do Nordeste⁴⁷. Os elementos artísticos constitutivos desse Romanceiro servem de base para a elaboração da Pintura, Escultura, Cerâmica, Tapeçaria, Gravura, Teatro, Cinema, Dança, Arquitetura, Literatura e Música Armoriais. O folheto de cordel toma a dimensão de *bandeira* para o movimento. Suassuna esclarece:

O ‘folheto’ de nossa Literatura de Cordel pode, realmente, servir-nos de bandeira, porque reúne três caminhos: um para a Literatura, o Cinema e o Teatro, através da Poesia narrativa de seus versos; outro, para as artes plásticas como a Gravura, a Pintura, a Escultura, a Talha, a Cerâmica ou a Tapeçaria, através dos entalhes feitos em casca-de-cajá para as Xilogravuras que ilustram suas capas; e, finalmente, um terceiro caminho para a música, através das ‘solfas’ ‘ponteados’ que acompanham e constituem seus ‘cantares’, o canto de seus versos e estrofes⁴⁸.

Em *A Onça Castanha e a Ilha Brasil*, Suassuna explicitou as bases teóricas de sua concepção de cultura brasileira fundamentada na cultura popular; para isso foi buscar na Escola do Recife⁴⁹ e no Movimento Regionalista⁵⁰ conceitos

⁴⁴ SUASSUNA, 1974, p. 07.

⁴⁵ NOGUEIRA, 2007, p.113.

⁴⁶ Id., Ibid.

⁴⁷ Para Suassuna o Romanceiro Popular do Nordeste é composto por dois grupos distintos de poesia: a Poesia Improvisada e a Literatura de Cordel. Ver: Id. O romanceiro popular do Nordeste. *Quebra mar*. Revista informativa do porto do Recife. Ano 1, n. 03, fev/mai de 1976, p. 23.

⁴⁸ Id., 1974, p. 07.

⁴⁹ Movimento intelectual poético, crítico, filosófico, sociológico, folclórico e jurídico conhecido como a *Escola do Recife*, nos anos de 1860 e 1880 e cujo líder era o sergipano Tobias Barreto de Meneses. Silvio Romero figura entre outras pessoas importantes do movimento.

⁵⁰ Sobre o Movimento Regionalista, observa Durval Muniz de Albuquerque Júnior: “O movimento Regionalista e Tradicionalista de Recife teve início com a fundação do Centro Regionalista do Nordeste, em 1924, congregando não apenas intelectuais ligados às artes e à cultura, mas principalmente àqueles voltados para as questões políticas locais e nacionais. Sua afirmação, no

como Nação, Região e Tradição para justificar a retomada do passado e a aversão ao moderno. Sílvia Romero⁵¹ e Gilberto Freyre⁵² são evocados por Ariano Suassuna, na tentativa de identificar as características da cultura brasileira, já que esses autores tinham em comum a preocupação com uma cultura brasileira “autêntica”. As questões da miscigenação cultural e da tradição tratadas por estes pensadores serão retomadas pelo Armorial não do ponto de vista sociológico ou cientificista, mas “no tema da miscigenação relacionada à etnicidade, na construção da identidade cultural do Brasil”⁵³.

Ao analisar a cultura brasileira em *A Onça Castanha* e *A Ilha Brasil*, o escritor armorial organiza elementos do passado e questões da originalidade cultural para a formação de uma identidade brasileira⁵⁴. *A Ilha Brasil* é formada por contrários e ambivalências, e o povo brasileiro seria filho da Rainha do Meio-Dia, mito de origem bíblica visto por Suassuna como integrador dos povos do Terceiro Mundo. O *acastanhamento* é síntese da fusão racial, posto que, para Suassuna, há uma tendência entre os povos que formam a população brasileira para se misturar

entanto, como um movimento de caráter cultural e artístico, destinado a resgatar e preservar as tradições nordestinas, só se dá com o Congresso Regionalista de Recife, ocorrido em 1926, sob a inspiração direta de Gilberto Freyre”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 86.

⁵¹ Um dos participantes da Escola do Recife. Em seus estudos procurou formular análises científicas com base no positivismo, evolucionismo e naturalismo sobre a questão racial e a formação histórica do Brasil. Para ele, a miscigenação era ambígua: por um lado, seria a fonte dos problemas na formação do povo brasileiro, e, por outro lado, seria a base para a originalidade da brasilidade. Comentando a ligação entre Sílvia Romero e o Movimento Armorial, Moraes, escreve: “O armorial se diz diretamente ligado ao cadinho cultural dessa etnicidade que Sílvia Romero procurou definir como identidade nacional. A ênfase à mestiçagem não necessariamente sanguínea, mas cultural do povo brasileiro, e o foco sobre as tradições populares são elementos do trabalho de Sílvia retomados por autores como Gilberto Freyre e que, não sem razão, Suassuna evidencia como elementos referenciais para o pensamento armorial, posto que, para o escritor armorial, o elo entre Sílvia Romero, Gilberto Freyre e o armorial está no respeito à tradição”. MORAES, 2000, p. 142.

⁵² Integrante do Movimento Regionalista, defensor da tradição e da Região Nordeste como portadora da verdadeira brasilidade. Suas reflexões sociológicas enfocam a tradição, as questões étnicas e o apego pelo passado. Explicando o que Freyre definia por Região Nordeste, a autora de *Emblemas da Sagração Armorial* narra: “definia a região Nordeste como guardiã da verdadeira brasilidade. Pelo fato de essa região não ter recebido imigrantes europeus após a abolição, Freyre achava que a identidade da região fora preservada. [...] A valorização da região e os aspectos étnicos definidores da raça brasileira eram, então, representados como expressão de autenticidade para um projeto de nação em oposição à “falsificação mental” do país. Sustentando que era isento das influências dos modernismos do Rio de Janeiro e São Paulo. *Ibid.*, p. 145 – 147.

⁵³ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁴ Para Ariano Suassuna, as características mais marcantes do Povo brasileiro são “a *união de contrários* e a tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e *castanha* que dá unidade a uma complementaridade de opostos”. SUASSUNA, 2003, p. 10.

entre si⁵⁵. O mito da Rainha do Meio-Dia representa uma busca pela união de povos e culturas. Eis a narração de Ariano Suassuna:

O mito da Rainha do Meio-Dia tem seu núcleo histórico estabelecido pelo Velho Testamento, no I Livro dos Reis: a Rainha de Sabá, “tendo ouvido falar de Salomão e da glória do Senhor, veio prová-lo com enigmas” (10,1). Parece, porém, que essa atração, surgida entre os dois através da tentativa de penetração dos enigmas do real pelo pensamento, terminou em festa orgiática e posse sexual, pois segundo a tradição, foi do filho nascido a ela pela união com o Rei judaico que surgiu a Casa Imperial da Etiópia. [...] Mas, para nós, o que interessa agora é a maneira como o Cristo tomou o acontecimento histórico, real e determinado da união da Rainha do Meio-Dia com o Rei judaico e lhe deu um sentido supra-temporal, messiânico e profético, considerando sob a visão nova do tempo sagrado, ao mesmo tempo no passado e no futuro. O evangelista Mateus refere que ele afirmou: [...] no dia do juízo a *Rainha do Sul* se levantará com essa raça e a condenará, porque veio das *extremidades da terra* para ouvir a sabedoria de Salomão. Ora, aqui está quem é maior do que Salomão. [...] Por aí se vê que o conteúdo do mito se ampliou e [se] enriqueceu de vários significados: a Rainha Etíope de Sabá passa a significar todas as Raças escuras situadas ao sul em torno do Equador – e a ela toda esta Nação constituída por aqueles que eu chamei no prefácio da “Farsa da Boa Preguiça” de “povos morenos e magros do mundo” (1966)⁵⁶.

A idéia de cultura castanha expressada como síntese da cultura brasileira através da multiplicidade da fusão entre os povos filhos da Rainha do Meio-Dia resultará na presença simultânea de dois elementos: o popular e o erudito, buscados por meio de uma “visão barroca do mundo”⁵⁷, fundamentada no Romancelheiro Popular do Nordeste, já que este reúne as características mais marcantes do Povo Brasileiro e que podem ser resumidas em uma só: a *união de contrários*, explicada mediante a tendência “para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos”⁵⁸.

Ariano Suassuna elege o Sertão como o centro da cultura brasileira, porque, “nessa região, os diversos mitos brasileiros se fundem e preservam os elementos essenciais da cultura brasileira refletida na estabilidade do ser castanho”⁵⁹. Em sua concepção de cultura, é possível encontrar ao mesmo tempo o

⁵⁵ SUASSUNA, 2003.

⁵⁶ Id., *Ibid.*, p. 21,23 e 24.

⁵⁷ NOGUEIRA, 2007, p. 107

⁵⁸ SUASSUNA, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ MORAES, 2000, p. 160.

tradicional, o popular, o clássico, o barroco, o trágico, e o cômico como traços distintivos do povo brasileiro. Suassuna explicita a concepção de *castanho* como um símbolo do povo brasileiro:

Na minha poesia, escolhi como símbolo do Povo Brasileiro a Onça Castanha ou Parda, também chamada no Sertão de Suçuarana. Sendo a Suçuarana de cor castanha, para mim é uma descendente direta mestiça e completa da Onça Vermelha – na qual simbolizei os índios –, da Onça Tigre, de cor negra – na qual figurei a grande Raça Negra – e da Onça Malhada – que sendo fulva com malhas pretas, bem pode simbolizar os Portugueses e Espanhóis, tocados pelo nobre sangue semita – Judeu ou Árabe⁶⁰.

A idéia de que a onça castanha resumiria o encontro das três raças e marcaria a cultura brasileira é revista posteriormente por Suassuna. A *Visão Castanha do Mundo* defendida pelo escritor passou por revisão para que não fosse interpretada como uma visão racista. Em *A Onça Castanha e A Ilha Brasil*, ele havia defendido o acastanhamento como uma tendência coletiva do nosso Povo que “sentia que o seu caminho estava mais aproximado dos Índios bronzeados – pois era no castanho final que iriam se fundir, no futuro, os negros, os brancos e os vermelhos”⁶¹. Na tentativa de rever sua própria visão da cultura brasileira, Suassuna substitui a Onça castanha pela Onça Malhada (animal sertanejo que reúne em seu pêlo as três cores símbolos do povo brasileiro: vermelho, branco e preto). Em entrevista recente, Suassuna voltou ao assunto e explicou o que se pode chamar de *Visão Malhada* da cultura brasileira:

Quanto ao fato de a onça ser malhada, trata-se de um *mea-culpa* que fiz sobre o jeito como classificava o povo brasileiro. Eu tinha aprendido com Euclides da Cunha que nós éramos pardos. Gilberto Freyre, por sua vez, dizia que éramos morenos. Até que no censo de 1980 voltou a pergunta sobre a cor das pessoas. Deu uma polêmica danada. Vieram me ouvir e eu dizia que todo brasileiro era mestiço, influenciado por Sílvio Romero. Quando a dúvida ficou insuportável, só uma frase do padre Vieira me salvou. Ele diz: “Quem quiser acertar em história, em política ou em sociologia deve consultar as entranhas dos sacrificados”. Deixei de ouvir todos e até a mim mesmo e fui consultar o movimento negro do Recife. Me disseram que todos esses termos (pardos, morenos, mestiços) atrapalhavam a vida e eles só queriam ser vistos como negros, simplesmente. Por

⁶⁰ SUASSUNA apud NOGUEIRA, op. cit., p. 105.

⁶¹ SUASSUNA, op. cit., 2003, p. 18.

isso eu passei a não representar mais o povo brasileiro pela onça castanha, a mestiça, e sim pela malhada, aquela que tem as cores misturadas e, de certa forma, representa todas as nossas tonalidades de pele⁶².

No conjunto de sua obra, Suassuna trata de definir características essenciais⁶³ da cultura e do povo brasileiro, na qual manifesta uma compreensão da história como estanque, visto que o passado é sacralizado em prol da preservação das tradições, como se essas não fossem modificadas ao longo do tempo. Essa visão, chamada de barroca e castanha, tem suscitado tanto elogios quanto críticas. Para o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, Ariano Suassuna empreende uma luta contra a história, porque cria uma visão única do passado:

[...] constrói o Nordeste como o reino dos mitos do domínio do atemporal, do sagrado, da indiferenciação entre natureza e sociedade. [...] um passado que se liga diretamente ao passado medieval da Península Ibérica. Um Nordeste barroco, anti-renascentista, antimoderno⁶⁴.

Na história de Pernambuco, três momentos históricos significativos se cruzam na perspectiva de pensar uma identidade para o Brasil e para os brasileiros, abarcando como princípio valores regionais e tradicionais: o primeiro denominado de Escola do Recife, no século XIX; o segundo é o Movimento Regionalista que tem seus começos na segunda década do século XX e o terceiro é o Movimento Armorial de 1970, Suassuna tornou-se herdeiro e crítico das duas experiências anteriores à de 1970 na tentativa de encontrar “o *chão* e o *subterrâneo* da cultura brasileira”. Para Lourival Holanda:

⁶² SUASSUNA, A. Todo professor deve ter um pouco de ator. *Revista nova Escola*, jun/jul de 2007. Disponível em: http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/pdf/0203/fala_mestre.pdf. Acesso em jan. 2008.

⁶³ “Por isso, tentarei esboçar aqui as linhas gerais dessa visão-do-mundo brasileira, e mostrá-las nascendo na obra e no pensamento de alguns dos nossos maiores espíritos dos séculos antecessores – principalmente o XVII, o XVIII e o XIX. Depois de uma espécie de contraponto, veremos as mesmas idéias mestras, as mesmas características, reaparecendo em outros grandes espíritos brasileiros do século XX e apontando para o futuro e o Desconhecido, como a indicar, com essa permanência no tempo e no espaço, que pertencem de fato àquele “inconsciente que é alicerce e é segredo vital das obras de arte” como diz João Ribeiro. E, sem fazer violência a seu pensamento, eu acrescentaria que esse inconsciente nacional é o alicerce e o segredo vital não só das obras de arte mas de todas as manifestações da Cultura Brasileira”. SUASSUNA, 2003, p. 09-10.

⁶⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 85.

Ariano empresta uma relevância nova aos valores estéticos assumindo a poesia popular como um programa de recriação, longe do olhar apenas analítico e quase condescendente dos intelectuais que o precederam. O que ele louva é o sábio remanejamento dos signos estéticos aportados aqui desde as caravelas portuguesas, a apropriação e a fusão feliz que o povo ousa fazer entre os elementos encontrados no tesouro da memória ibérica, prosseguindo, inclusive, com a descoberta das expressões indígenas, sua releitura dos clássicos de ontem e de hoje, e a reconstelação genial nas formas populares – resultando, enfim, no conceito largo, mas bastante operatório de mestiçagem cultural⁶⁵.

Concluimos, portanto, que o Movimento Armorial e a obra literária de Ariano Suassuna, dentro do contexto cultural brasileiro, estão relacionados com questões em torno da cultura popular e da identidade nacional. E que a problemática do nacional e do popular nos anos 60 não se referiam apenas às questões econômicas e políticas, mas também a um desejo de caracterizar uma identidade e uma arte brasileiras que vinham sendo pensadas desde o final do século XIX. Mesmo que sua obra tenha sido interpretada, na historiografia recente, como “filha da saudade de um nordeste ‘feudal’, medievalizado, contado nas crônicas de cegos de feira”⁶⁶, entendemos que, como produção historicamente datada, ela possibilitou em seu *tempo* e *lugar* questionamentos e invenções, contribuindo assim com o conhecimento histórico enquanto uma arte de inventar o passado.

1.2 Cruzamentos narrativos: fragmentos armorialistas em Caruaru (PE)

Encontramos nas elaborações da concepção de cultura, dos escritores e folcloristas da região de Caruaru uma vinculação com o pensamento armorial. Mesmo que não seja citado, na maioria dos escritos, no entanto, há elementos semelhantes, a saber, uma visão dicotômica da cultura expressa pelo binômio cultura popular/cultura erudita e de uma cultura popular dotada de autonomia e transmissão dos elementos culturais cristalizados. Assim, as discussões sobre cultura popular em Caruaru, na década de sessenta, serão permeadas por aquelas

⁶⁵ HOLANDA, Lourival. Ariano Suassuna, Cavaleiro Andante da Cultura Brasileira. In: NOGUEIRA, 2007, p. 106-107.

⁶⁶ ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p.166.

mesmas idéias que desembocariam no armorialismo na década seguinte. Os registros das discussões bordam as páginas dos jornais Vanguarda e A Defesa, em colunas escritas quase sempre por intelectuais como Nelson Barbalho, Aleixo Leite Filho e Aureliano Alves Neto. Nem sempre é fácil identificar os elementos semelhantes e diferentes da visão de cada um deles, dada a fragmentação dos textos e das idéias relacionadas à concepção de cultura de cada um dos escritores.

Geralmente, os intelectuais citados oscilam entre uma concepção pessimista ou otimista dos eventos nacionais e locais, aqui e ali descambam para certo exagero a fim de acentuar as características de Caruaru como reduto ou cidade guardiã de uma cultura popular pura e genuína, pelo fato de que estaria distante dos elementos modernos encontrados na capital do estado. Recife era significada como o lugar do moderno, do progresso e do urbano, enquanto Caruaru seria representada como o lugar da tradição e da ruralidade. Nesse sentido, escolhemos os textos mais emblemáticos, a fim de elaborar uma visão de conjunto para o conceito de cultura popular por eles defendido.

Nelson Barbalho

Nelson Barbalho⁶⁷, “cronista, lexicógrafo, historiador, folclorista e compositor”⁶⁸, publicou diversos livros sobre a cidade de Caruaru entre as décadas de 1960 e 1980. Escrevia regularmente suas crônicas nos jornais A Defesa e Vanguarda. Defensor da cultura popular do que ele chama de *País de Caruaru*⁶⁹, estava sempre chamando a atenção, em seus escritos, para a poesia popular, a linguagem e os costumes que considerava genuínos do “povo matuto do Agreste”. Para ele, os folhetos de feira são uma expressão da realidade do povo nordestino, porque sua poesia é autêntica e telúrica, diferente das poesias escritas nos

⁶⁷ Sobre Nelson Barbalho, ver: SANTOS, Jose Veridiano dos. Um Historiador para a Cidade e uma cidade para a História: Nelson Barbalho e o País de Caruaru. In: _____. *Falas da Cidade: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru-PE (1950-1970)*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006. Dissertação de Mestrado.

⁶⁸ Ibid., p. 79

⁶⁹ Ver: BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru: subsídios para a história do Agreste*. Recife: CEPE, 1974, p. 193-211.

gabinetes. Nos escritos de Nelson Barbalho, o popular aparece como autônomo e dotado de originalidade⁷⁰ e até de certa superioridade. Para ele a literatura de cordel é:

[...] muito mais expressiva que certa literatura puramente cerebral, produzida por medalhões trancafiados em gabinetes e completamente divorciados do povo e da realidade nossa. Esses folhetos de feira, por exemplo, feitos quase ao vivo, em cima dos acontecimentos cotidianos, representam importante documentário de nossas gentes, de usos e costumes locais, de expressões populares as mais autênticas e telúricas. É a literatura legitimamente do povo, aquela que o atinge em cheio e fá-lo parar, para escutá-la, como é comum ver-se nas feiras de Caruaru, com assiduidade. Que outro tipo de literatura consegue atrair tanta gente? Para ouvir uma bela página de Machado de Assis ninguém pára no meio duma feira; mas para escutar a estória versificada da chegada do Diabo na casa do crente ou a entrada de Lampião no inferno, quem é que não pára? Muita gente de gravata no gogó o faz, e todo o matuto aprova. Por que negá-lo? A literatura de cordel é uma realidade nacional e eu a namoro. E dane-se quem de mim discordar⁷¹.

Este fragmento de texto revela uma concepção de cultura pautada pela autenticidade e pela legitimidade da cultura popular, porque esta não é algo separado do povo. O escritor deixa escapar que o público que pára diante do leitor é diversificado: composto por “matutos” e usuários de gravata! O público da literatura de cordel nas feiras evidenciava-se como misturado entre indivíduos da cidade e do campo, letrados e não letrados. Barbalho também sugere que essa literatura documenta e expressa as manifestações autênticas do povo. Por um lado, afirma que a literatura de cordel documenta usos e costumes e, por outro lado, qualifica como estória as narrativas cordelianas fazendo uma distinção entre história e estória⁷².

⁷⁰ Segundo Roger Chartier, a cultura popular é uma categoria erudita e os debates em torno da definição de cultura popular têm gerado classificações e divisões; uma delas é a divisão cultura popular/cultura erudita. As definições estão vinculadas a dois modelos de inteligibilidade: “o primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível a da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação a cultura dos dominantes”. CHARTIER, 1995, p. 179.

⁷¹ BARBALHO, Nel Bar. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 04 out. 1964, n. 1632, p.03.

⁷² Para Barbalho, “com partidatismo e paixão não se pode escrever história. Sem documentos não há história. [...] A única liberdade do historiador será a de usar a intuição, mas assim mesmo uma intuição toda racional e objetiva, aquela que vai tateando de grau em grau tão diferente da intuição artística”. BARBALHO, *Vasto mundo: panorama visto do monte*. Recife: CEPE, 1981, p. 92.

No início da década de sessenta, Barbalho afirmava ter “30 obras virgens de edição”⁷³. Atribuía seu ineditismo a uma falta de interesse por parte das autoridades municipais em relação à História de Caruaru. História para quem ele dedicou quase toda sua obra. O lançamento do primeiro livro de Barbalho foi matéria de capa do Jornal Vanguarda: “Lançamento de ‘Major Sinval’ Acontecimento de Grande Repercussão”. Publicado pela gráfica do Jornal Vanguarda, aborda a história de vida do farmacêutico Sinval de Carvalho Santos, conhecido popularmente por Major⁷⁴ Sinval da Francesa. Francesa era o nome da farmácia, escolhido em homenagem ao pai adotivo do farmacêutico, o médico francês, Jean Barthlemy Pegot. O texto do Jornal Vanguarda relatava:

“O lançamento do Livro” Major Sinval, do escritor caruaruense Nelson Barbalho, realizado na tarde do dia 25, na redação do Vanguarda, foi acontecimento de larga repercussão nos meios literários e sociais dessa cidade, que contou com a presença de jornalistas, poetas e intelectuais, além de pessoas da nossa sociedade, que souberam prestigiar a importante iniciativa do editor Gilvan Silva, diretor deste (sic) semanário. O ato foi transmitido para todo o Nordeste pelas Rádio Liberdade de Caruaru, Rádio Cultura do Nordeste e pela Rádio Difusora de Caruaru, estando presente ainda a Banda Musical Comercial⁷⁵.

No Livro, o personagem Major Sinval é apresentado como um exímio glosador, à moda dos repentistas, que não deixava passar nenhum mote que lhe fosse oferecido. O livro de Barbalho é escrito em linguagem pitoresca, na qual o Major aparece como um tipo folclórico⁷⁶, parecendo ter sido inventado para compor um cenário também folclórico, que seria a cidade de Caruaru. Suas glosas recaem sobre assuntos variados e eram quase sempre sugeridas pelos frequentadores da Pharmacia Franceza – local denominado por Barbalho de *Plantão da Inteligência*:

Em sã consciência, ninguém pode tachar o **Continente Caruaru** de lugar inculto ou de gente atrasada, pois, via de regra, minha terra natal, modéstia à parte, sempre se destacou por seus filhos

⁷³ BARBALHO, Nel Bar. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 07 abr. 1963, n. 1549, p. 09.

⁷⁴ Major era apenas um apelido, segundo explica Barbalho: “Major Sinval tinha patente de apelido”. Id., *Nordestinidades*. Recife: CEPE. 1990, p. 07.

⁷⁵ LANÇAMENTO de Major Sinval: acontecimento de grande repercussão. *Jornal Vanguarda*, Caruaru, 05 de jan. de 1969, n. 1943, p.01.

⁷⁶ Para o prefaciador: “O livro Major Sinval destaca-se pelo seu aspecto eminentemente folclórico”. ALVES NETO, Aureliano. Prefácio. In: BARBALHO, *Major Sinval*. Caruaru: Gráfica Vanguarda, 1968a, p. 06.

habilidosos e inteligentes em quantidade tão grande de causar espanto aos **vargulinos** de outras plagas. [...] o chamado “plantão da inteligência” [...] indiscutivelmente, era situado na PHAMARCIA FRANCEZA, na Rua da Frente (também apelidada de Rua do Comercio), e estimulado por seu proprietário, Major Sinval Florêncio de Carvalho Santos, mormente aquele plantão do horário nobre (entre 7 e 9 horas da noite), quando sua freqüência se esmerava e a gente ali podia escutar excelentes prosas de homens cultos e inteligentes⁷⁷.

Nelson Barbalho inaugura, no livro *País de Caruaru*, uma expressão na qual estão refletidas a identidade do caruaruense e a construção da imagem da cidade para os próprios caruaruenses. Imagem também utilizada para fins de publicidade que digam respeito ao universo cultural, artístico e turístico. Ele popularizou e colaborou com uma grande variedade de adjetivos sobre a cidade. Entre tantos, destacamos: *País de Caruaru*, *Vasto mundo*, *Cidade céu*, *Cidade dos avelozes esmeraldinos*, *Cidade princesa*, *Capital do Agreste*. Embora não faça referência, em seus escritos, às idéias armoriais, Barbalho assume admiração pela literatura regionalista, tecendo elogios a Gilberto Freyre⁷⁸, João Cabral de Melo Neto⁷⁹ e José Lins do Rego⁸⁰.

Para elucidar a variedade de imagens por ele produzidas sobre Caruaru, escolhemos um texto publicado no Jornal Vanguarda, descrito pelo autor como um “poema doido inspirado nas doideras (sic) administrativas ou não da *Capital do Agreste*”⁸¹. A poesia acentua os aspectos negativos considerados como empecilhos para o crescimento da cidade, apresentada como um lugar espoliado pelos políticos e poderosos, no qual os planos nunca se realizam. Preocupado com as questões culturais e artísticas, acusa o Museu do Barro de chato e de não abrigar arte, mas apenas barro. Usa como recurso do mote terra de eterno depois, indicando que os projetos de modernização são regularmente adiados.

Caruaru sessenta e dois
Terra do eterno depois
Cidade de gente boa
A viver sempre à toa

⁷⁷ BARBALHO, 1981, p. 48.

⁷⁸ Id., *Trem da saudade*: parada obrigatória: estação Caruaru. Recife: CEPE, 1980a, p. 122.

⁷⁹ Id., *Baú de sovina*: caruaruísmos, nordestinidades e outros bichos. Recife: CEPE, 1980b, p.43 e 149.

⁸⁰ Ibid., p. 44.

⁸¹ Id., Caruaru sessenta e dois. *Jornal Vanguarda*, Caruaru, 01 mai. 1962, n. 1500, p.09.

Políticos mui descarados
 Zombando dos desgraçados
 Feira sujando a cidade
 Que tem mercado e não tem
 Prefeitura também tem
 Mas em prédio alugado
 Eita lugar condenado
 Pra que carrão tão vistoso?
 Para o gôzo! Para gôzo! (sic)
 Gôzo de quem, meu senhor?
 Dos grandes, dos poderosos,
 Dos eternos gozadores
 Dos mandões zombadores
 Da chata desgraça alheia
 Reclamar? Não adianta
 Pois se o cabra se espanta
 E fala de oportunista
 Vem a polícia e o prende
 Comunista! Comunista!
 [...]

Planos existem à vontade
 Até um plano diretor
 Muito bonito no papel
 Plano de bom sonhador
 A maravilha do século
 Mas cadê seu realizador?
 Oxém, num tem não senhor!
 [...]

Terra de eterno depois
 De um museu muito chato
 Feito pra guardar barro
 De arte só mesmo no nome
 E também na cretinice
 De muito cabra vaidoso
 Que pensa que arte seja
 Simples matéria, ora veja!
 Isso é museu de Rabudo
 De burguês chato e posudo
 Que julga ser dono do mundo
 Mas acaba lá no fundo
 Do Cemitério Dom Bosco
 Da terra de Caruaru
 ‘Conhecida até no sú’⁸².

Para Barbalho, Caruaru é o centro do mundo. “Caruaru é fogo, meus irmãos. Tem a maior e mais famosa feira de todo o Brasil. – a internacionalmente badalada Feira de Caruaru”⁸³. No livro *País de Caruaru*, Barbalho faz um levantamento das transformações do povoado em vila e posteriormente em

⁸² BARBALHO, Caruaru sessenta e dois. *Jornal Vanguarda*, Caruaru, 01 mai. 1962, n. 1500, p.09.

⁸³ BARBALHO, *Meu povinho de Caruaru: estórias de gente da gente*. Recife: CEPE, 1980c, p. 121.

município. Essa obra dá continuidade a anterior, *Caruru, Caruaru*⁸⁴, editada em 1972. É um livro de memórias, no qual o autor seleciona personagens e acontecimentos no intuito de elaborar uma história de Caruaru. A maioria dos personagens de seus livros são amigos e conhecidos seus, pessoas que viveram na cidade e que tiveram alguma relação ou contato com o universo barbalhiano. Sobre Caruaru ele escreve:

Bairrismo à parte e entrando no capítulo das imodéstias, digo e garanto que cidade interiorana igual a Caruaru, aqui no Nordeste, existe não, meu amigo, existe mesmo não! Caruaru é sem rival – dane-se quem quiser se danar. Além de ser a Capital do Agreste (este cognome foi posto, através de artigo publicado na Folha da Manhã, do Recife, pelo político Gercino Malagueta de Pontes; e, logo mais, aceito e amplamente difundido pelo então interventor Agamenon Magalhães), é, também, a capital da Cultura do Interior de Pernambuco⁸⁵.

Durante os anos sessenta, era Nelson Barbalho articulista e cronista dos jornais e revistas de Caruaru; publicou diversas histórias que faziam parte de suas memórias ou dos eventos cotidianos⁸⁶. O matuto, a cidade de Caruaru, o Agreste eram seus personagens preferidos. Seus textos contribuíram para a formação de uma identidade do homem do agreste como rústico, folclórico e diferente em relação ao homem do sul e de Recife. O Nordeste é para o escritor o lugar onde estão preservadas as origens da “verdadeira” cultura brasileira, no fragmento abaixo fica evidente uma aproximação com o pensamento de Gilberto Freyre quando define a influência estrangeira negativa à brasilidade:

As diversas correntes migratórias advindas de todos os recantos do mundo para o Brasil, via de regra, fixam-se nas plagas sulistas, ora se misturando apenas, ora combinando de fato com o nosso brasileiro do sul. Seja por mistura, seja por combinação, o fato é que as populações sulistas do Brasil têm sofrido forte influência estrangeira, aliás benéfica, e de certa maneira têm-se internacionalizado, perdendo, como não poderia deixar de acontecer, embora pouco, algumas das características da brasilidade típica, o que não vem sucedendo no Norte-Nordeste do país, para cujas

⁸⁴ Id., *Caruru, Caruaru*: nótulas subsidiárias para a história do agreste de Pernambuco. Recife: CEPE. 1972.

⁸⁵ Id., op. cit., 1980, p. 25.

⁸⁶ “[...] o Agreste é o espaço para o qual Barbalho, com seus textos, imagens e personagens, contribuirá para instituir no imaginário social das populações que habitavam os espaços do interior de Pernambuco”. SANTOS, 2006, p. 84.

regiões o elemento alienígena se dirige também, mas relativamente em escala bem reduzida. Daí o profundo sentimento nativista do nordestino ou do nortista em geral, e seu arraigado amor à terra mãe, a sua resistência à invasão dos bárbaros⁸⁷.

Nelson Barbalho, em seus escritos, buscou construir uma imagem do homem do agreste como forte guardião da tradição. Suas pesquisas, livros e crônicas apresentam uma preocupação constante com a memória e a história de Caruaru. Tem verdadeiro apreço pelas origens e tradições⁸⁸. O escritor caruaruense observou, em tom de desaprovação, que os folhetos estavam perdendo as características de moralização dos costumes e passaram a apresentar temas pornográficos⁸⁹. O passado, a tradição a história, a memória são vistos como algo a ser preservado, longe da influência do *tempo moderno*:

Os folhetos de feira mais vendidos hoje em dia referem-se a temas pornográficos. Há alguns anos atrás, antes da inflação de safadeza versificada, mesmo os folhetos mais livres eram moralizados, pelo menos na intenção, como aqueles de João Martins de Ataíde, considerado com justa razão o “poeta popular do Nordeste” e também o “rei da literatura de cordel no Brasil”, tendo deixado bagagem folhetinesca avultada e variegada. Um dos menos sérios folhetos dele trazia o título de “A BAGACEIRA DO AMOR”, porém não bagunçava demasiado o corêto da amorosidade nos tempos ditos modernos, a respeito do qual o autor começa achando que – “O velho mundo hoje em dia/ está muito adiantado/ na corrupção e nas artes/já é bem civilizado/não há mais quase alegria/já morreu a poesia/não é mais um sonho dourado”⁹⁰.

Portanto, os escritos de Nelson Barbalho elaboram imagens do *País de Caruaru*, voltadas para a construção de uma história marcada pela tradição, que ao longo do tempo não perdeu as características da chamada nordestinidade. A cultura popular para Barbalho está vinculada aos costumes “matutos”, do homem do interior

⁸⁷ BARBALHO, *Baú de sovina*, 1980b p.106.

⁸⁸ A respeito de suas pesquisas, Barbalho afirmou: “o material pesquisado e selecionado por mim, a respeito de Caruaru, é tão variado e abundante que, caso o aproveite integralmente, dará para uns vinte livros, de duzentas páginas cada um, uns 20 livros sem repetir assunto de qualquer espécie, em torno da exuberante **História de Caruaru**”. Id. Ibid., p. 47.

⁸⁹ O trecho a seguir é elucidativo do pensamento do autor sobre os costumes: “O mais trágico, senhores meus, é que, com a permissividade, com o topless, com a pílula anticoncepcional, com o controle da natalidade, com os movimentos femininos de independência total da mulher, simplesmente destruíram a família nos moldes antigos e não puseram nem põe (sic) em seu lugar uma coisa melhor ou igual para substituí-la. E querem convencer a gente a murro ou a canelão de que assim, tudo se modernizando, melhorou ou vai melhorar”. Id. Ibid., p. 73-74.

⁹⁰ Id.,O folheto. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 06 out. 1968b, n. 1939, p.09.

diferente do sulista e do homem de Recife, dono de uma cultura e de uma linguagem própria porque utiliza “certas e determinadas expressões populares de circulação praticamente restrita à sua área geográfica, sendo, portanto, desconhecidas nas demais regiões do país”⁹¹.

Aureliano Alves Neto

As crônicas da Coluna *Teia de Penélope*, publicadas nos jornais Vanguarda e A Defesa, reportaram temas que surgiam como novidades e expressavam a opinião do autor a respeito das mudanças relacionadas aos costumes. Articulista e também professor de português, Aureliano Alves Neto escreveu sobre inúmeros assuntos. Seus textos apresentavam os costumes modernos como uma criação do diabo através de suas artimanhas. E por isso colocou-se como defensor da tradição e contrário às novidades que buscavam rompê-la brusca e completamente. Seu estilo discursivo deixava transparecer o desejo de transmitir ensinamentos.

Durante o mês de julho de 1964⁹², escreveu em a *Teia de Penélope* um conjunto de artigos que tratavam do poder nos tempos ditos modernos. *Diabos à Solta*, *Mais Diabolices* e *Com o Diabo no Corpo*, foram os títulos publicados, neles os costumes ditos modernos e as mudanças no âmbito dos comportamentos forma interpretados como obra do diabo. Para ele, “a Côrte (sic) infernal, presentemente, [estava] executando um programa de perspectivas as mais alucinantes. Essa história de maiô de uma só peça, pois quem não está vendo? – é invenção genuinamente diabólica”⁹³. Segundo ele, os diabos⁹⁴ constituíam uma legião, estavam à solta, armados de tridente, ao redor das Evas e ansiosos por desnudar-lhes o busto. Por isso, precisavam ser urgentemente *engarrafados*,

⁹¹ BARBALHO, 1990, p. 21.

⁹² Durante o mês de julho de 1964, publicaram-se, na coluna Teia de Penélope, os artigos intitulados: Diabos à solta; Mais diabolices e Com o diabo no corpo. Ver: *Jornal Vanguarda*, julho de 1964.

⁹³ ALVES NETO, Aureliano. Diabos à solta. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 12 jul. 1964a, n.1620, p.03.

⁹⁴ Essa imagem do diabo como promotor das imoralidades também aparece nos folhetos da década de sessenta. Ver, por exemplo, os folhetos: LEITE, José Costa. *A Moça que dançou com Satanaz no inferno*; SOARES, José. *A resposta da carta de Satanaz a Roberto Carlos*, entre outros do gênero.

preferencialmente antes que eles terminassem eliminando “a outra peça do biquíni”⁹⁵.

Freqüentemente, Alves Neto coloca-se numa atitude paradoxal, por um lado, defende os costumes tradicionais, e por outro, entusiasma-se diante de previsões otimistas sobre o futuro da humanidade, em decorrência do avanço tecnológico. Em 1961, enquanto colaborador da imprensa caruaruense, escrevia que em um futuro próximo a intereletrônica transformaria as relações comerciais e pessoais, à medida que para realizar compras, não seria necessário carregar dinheiro nem cheques, pois as contas seriam pagas por meio de simples apertado em botões. Da mesma forma seriam pagos os salários, as dívidas cobradas e até mesmo a doação de gorjetas. Os advogados teriam acesso aos dados dos processos através de uma grande biblioteca central onde todas as informações, leis e decisões estariam gravadas em aparelhos especiais. O advogado necessitaria de poucos segundos para ter acesso a todo material necessário no desenrolar de um processo.

A medicina também seria afetada pelas previsões de nosso colaborador: apenas apertando botões seriam apresentadas aos médicos as informações necessárias sobre o paciente e as possibilidades de sua doença. Cada paciente teria um arquivo com informações sobre seu passado e presente, podendo ser confrontadas para facilitar o diagnóstico, o tratamento e a cura. Surge, então, o debate sobre a possibilidade de erro das máquinas, algo preocupante, já que poderia ocasionar confusões. O cronista aproveita para dar sua opinião sobre o tema:

As máquinas não se enganam se operadas corretamente. Mas se o homem, que as maneja, equivocar-se, então teremos, realmente, uma confusão homérica, pois as máquinas poderão recomendar uma operação de apendicite para um doente de furunculose, ou poderão cobrar por uma gravata o preço de um automóvel, ou por um automóvel o preço de uma dúzia de laranjas... Alguém poderá sair perdendo⁹⁶.

O escritor da *Teia de Penélope* manifestou suas impressões a respeito de um artigo publicado na Revista Manchete, cujo tema eram as relações

⁹⁵ALVES NETO, Mais diabolices. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 19 jul.1964b, n. 1621, p.07.

⁹⁶ Id., Intereletrônica. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 09 jul. 1961, n. 1461, p.05.

paramatrimoniais entre pessoas do mesmo sexo na Dinamarca e na Suíça. Para ele, é “homossexualismo nu e cru, aplaudido e sacramentado”⁹⁷. Mostra-se indignado diante da atitude das mães suecas por não zelarem pela virgindade das filhas e orientarem o uso da pílula. Segundo ele, o amor livre é vantajoso para os playboys. Eles podem usar as mocinhas ditas *pra frente*, mas, na hora de casarem, procuravam os modelos de virtude e modéstia. Aqui, as jovens que são classificadas como virtuosas são aquelas que assumem o papel prescrito pelas normas sociais vigentes. Já aquelas chamadas *avançadinhas* são vistas como mulheres perdidas. Em tom de reprovação e de prescrição de modos e de comportamentos, o cronista conclui que:

Aí está em que dá o apregoado “amor livre”. É muito bom para o playboy farrista, irresponsável, que nada tem a perder com a estória. Tenho pena é dessas mocinhas PRA FRENTE que querem ser muito sabidinhas e independentes, mas que vão direitinho em qualquer paqueragem, em qualquer “cantada”. Sem se darem conta, coitadas, de que estão servindo apenas de um parquezinho de diversões para os coleguinhos que as “usam” e depois vão à procura de outras proezas amorosas. Porque a papa deles é esta: Alegria! Alegria! Liberdade! Liberdade! Amor livre! Viva o sexo! Mas na hora de casar mesmo, cada um vai buscar um modelo de virtudes como a mamãe ou a vovó. Seguro morreu de velho. Quem faz um cesto faz um cento. Quem casa quer casa. E mulher dentro dela. Só da gente e de mais ninguém...⁹⁸.

Na década de 1960, a chamada crise da família estava vinculada às mudanças dos padrões públicos de comportamento relacionado à conduta sexual, à diminuição nos números de casamentos formais, à legalização do divórcio e do aborto em alguns países, essas transformações foram indicativas de que novas práticas cotidianas estavam em emergência. É na observação dessas práticas que Alves Neto deixa emergir sua concepção de arte ligada aos costumes e à tradição. Ao escrever um comentário elogioso sobre a conhecida música *A Banda*, de Chico Buarque, sem tocar nos propósitos da arte engajada, colocou em pólos diferentes o *iê iê iê* e a chamada música de vanguarda⁹⁹; a primeira representa acordes infernais, enquanto a segunda seria divinal, escreveu:

⁹⁷ ALVES NETO, O amor livre. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 05 jan. 1969, n. 1943, p.04.

⁹⁸ Id., *Ibid.*

⁹⁹ Para uma leitura a respeito do debate sobre a música popular brasileira na década de sessenta, ver: LOBO, Edu [et al.]. Confronto: música popular brasileira. In: *Revista Civilização Brasileira*. nº 03,

Empanturrados que estávamos até os gorgomilos, pela indigesta algaravia do iê, iê, iê, eis que nos aparece, providencialmente, o delicioso prato, nutriente e bom, digerível, da música suave e confortante.

Do inferno veio-nos a brasa, que queima, destrói e mata. Do céu nos vem o maná sonoro, que alimenta, revigora e dá vida.

Chico Buarque de Holanda, simples, modesto, autêntico, “ele mesmo”, sem o trombetear de empresas publicitárias, sem os ademares suspeitosos dos ídolos de barro da chamada música moderna, sem o exotismo da indumentária, sem petulância nenhuma¹⁰⁰.

Buscava inspiração em Machado de Assis, Graciliano Ramos, Humberto de Campos, entre outros. Justificava sua escolha colocando em pólos opostos os tradicionais e os modernos, explicando que a literatura *modernizada* destruiu “os velhos edifícios culturais, revogou os cânones tradicionais e estabeleceu um novo estado de coisas, sem observância às leis, sem dar bola para ninguém”¹⁰¹. É nesse texto que o professor de português revela sua preferência pelo erudito, faz uma crítica severa ao livro *Macunaíma*, de Mario de Andrade, afirmando ser válido “apenas para os estudos folclóricos”¹⁰². *Macunaíma*, para ele, seria o diabo em forma humana, fazendo trapalhadas e a linguagem usada por Mário de Andrade pitoresca e de mau gosto. Eis as impressões da leitura:

Saímos da última página de **Macunaíma** como quem desperta de um pesadelo. [...] E a confusão é grande, a bagunça generalizada. [...] É uma colcha de retalhos, uma compilação de frases feitas, ditos populares e insossas vulgaridades como a ‘língua do lim-pim-gua-pa’. Um livro engenhosamente fabricado com matéria-prima das mais diversas procedências¹⁰³.

Esse gosto pelo erudito em Alves Neto dificulta elaborar um conceito de cultura defendido por ele que não seja marcado pela dicotomia entre erudito e popular, sendo privilegiado o elemento erudito. Na *Teia de Penélope*, coluna sempre voltada para as questões de literatura, ao menos nos textos que tivemos acesso, a literatura de cordel não entra no rol de suas discussões. Parece ter deixado essas

Rio de Janeiro, 1965, p. 305-312 e BARBOSA, Airton Lima [et al.]. Que caminho seguir na música popular brasileira. In: *Revista Civilização Brasileira*. nº 07, Rio de Janeiro, 1966, p. 375-385.

¹⁰⁰ ALVES NETO, A banda. *A Defesa*. Caruaru, 20 nov. 1966, n. 47, p. 03

¹⁰¹ Id., A propósito do modernismo. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 17 nov. 1965, n. 1684, p.06.

¹⁰² Id., *Ibid.*

¹⁰³ Id., *Ibid.*

preocupações para os colegas folcloristas Barbalho e Leite Filho. Em síntese: o popular ou mesmo o folclórico não eram freqüentes em seus textos e quando apareciam eram alvo de severas críticas.

Aleixo Leite Filho

Poeta, folclorista, professor¹⁰⁴ e cronista, escreveu regularmente no jornal *A Defesa*, nos últimos anos da década de sessenta e durante toda década de setenta. Suas crônicas discorriam sobre uma infinidade de assuntos ligados às questões literárias: livros recebidos, impressões de leituras, poetas brasileiros, eventos locais e nacionais. Seu tema preferido: a poesia popular em suas expressões orais (cantorias de viola) e escritas (folhetos de cordel) são motes que inspiram sua produção literária. Em seus escritos é possível captar uma concepção de cultura popular marcada pela ambigüidade popular/erudito: “O folclore é a expressão singela do linguajar do povo quanto aos seus hábitos, suas crenças, seus costumes regionais, seus meios de comunicação, de divertimento, etc. Isto nas classes mais humildes”¹⁰⁵.

Em virtude de seus estudos e pesquisas direcionados para as questões do folclore, Aleixo Filho pode ser identificado como o folclorista da cidade de Caruaru. Seu estilo discursivo alterna entre a prosa e a poesia. Poesia essa, inspirada pelos folhetos de cordel e pelas coisas do *interior*. Classifica sua escrita como plural, visto que escreve simultaneamente de três modos, a saber: a poesia

¹⁰⁴ “Nasceu no dia 29 de novembro de 1929, em Prata, município de Bom Conselho, PE. Fez o primário em Belo Jardim e em São José do Egito, o ginásio no Colégio Diocesano de Garanhuns, o científico no Colégio Salesiano do Recife e no Colégio de Caruaru. Bacharelou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito de Caruaru (1965). Romancista, professor em diversos colégios da Paraíba, Pernambuco e Alagoas, conferencista, Aleixo Leite Filho ministrou cursos de Folclore em diversas cidades do país. É poeta popular, autor de onze folhetos e de livros tendo o folclore como tema: *Louro de São José ou o rei dos trocadilhos*, *Reflexões sobre o verso popular*, *O Águia do sertão ou o rei dos cantadores*, *Cartilha dos cantadores e noções de folclore* (1994)”. Ver: SOUTO MAIOR, M. *Dicionário dos folcloristas brasileiros*. Disponível em: www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dicfab.htm. Acesso em 07 de nov de 2007.

¹⁰⁵ LEITE FILHO, Em termos de folclore. *A Defesa*. Caruaru, 02 set.1972, n. 746, p. 04.

tradicional, poesia em linguagem nova e folhetos de cordel, atendendo, assim, às exigências de três públicos: “os cordelistas, os tradicionais e os de vanguarda”¹⁰⁶.

É possível afirmar que há semelhanças entre sua concepção de cultura popular e a concepção armorial, principalmente no que diz respeito às influências no âmbito da literatura regional. O folclorista caruaruense dividiu a região Nordeste em três regiões literárias vinculadas à obra de estudiosos como Câmara Cascudo, Gilberto Freyre e Jorge Amado, afirmando que nada se faz no Nordeste que não receba as referidas influências¹⁰⁷. É na elaboração discursiva do folclore como *patrimônio* da região Nordeste¹⁰⁸, que Leite Filho apresenta a cultura popular como fonte para a literatura erudita vinculada à possibilidade de construção de uma nacionalidade, já que as tradições folclóricas são vistas como permanentes:

A fonte do saber popular abastece a literatura erudita, dando oportunidade de se criar uma forma de nacionalidade.

Tendo em vista o desenvolvimento sociocultural e econômico de cada região, a vida do povo sofre algumas transformações, porém o tempo não consome de todo as tradições folclóricas. Desaparece o cangaceiro ou o cantador de viola, mas na memória do povo eles jamais desaparecerão, porque ficarão imortalizados na literatura mundial, formando, no seu encadeamento, os subsídios dos conhecimentos humanísticos.

Concernente às Artes, quão valiosa não tem sido a contribuição do Folclore, através do artesanato, repleto de seus inventos? A música de tonalidade expressiva, com maior dosagem brasileira, tem se abeberado em sua fonte de águas limpas e claras, que falam mais fundo ao sentimento do povo. É a velha Prata da Casa. Na pintura, as cores fortes e aberrantes avivam os quadros que falam sobre a formação do sentimento nativista e o espírito de luta que motivou a emancipação da Colônia Brasileira.

Não fica esquecida a contribuição do povo negro nem do silvícola, na introdução dos seus costumes, no preparo das comidas, na apresentação dos festejos, na maneira de tratar, enfim, na influência que exerceu no povo colonizador, para formação da raça mestiça¹⁰⁹.

O fragmento acima possibilita-nos entrever a influência tanto das idéias sociológicas de Gilberto Freyre quanto uma ligação com o nacionalismo de

¹⁰⁶ LEITE FILHO, Literatura de cordel. *A Defesa*. Caruaru, 18 mai. 1975a, n. 861, p.05.

¹⁰⁷ Id, *Ibid.*, Maldição da lucidez. *A Defesa*. Caruaru, 26 jun. 1976, n. 916, p. 05.

¹⁰⁸ Sobre o zelo para com o folclore, Michel de Certeau adverte que não é isento de segundas intenções, posto que “ele deseja localizar, prender, proteger. Seu interesse é como que o inverso da censura: uma integração racionalizada. A cultura popular define-se, desse modo, como um patrimônio, segundo uma dupla grade histórica (a interpolação dos temas garante uma comunidade histórica) e geográfica (sua generalização no espaço atesta a coesão desta)”. CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*, 1995, p. 63.

¹⁰⁹ LEITE FILHO, 1972, p.04.

inspiração armorial. “Nada melhor caracteriza o Brasil do que os motivos populares do Nordeste”¹¹⁰; esta afirmação de Leite Filho elucida sua compreensão da cultura nacional construída a partir da divisão e comparação entre Nordeste e Sul. Para ele, o nordestino é um misto de anjo, fera, cangaceiro, matador, místico e emotivo, capaz de ser transformado pela educação: “ o nordestino apesar de educável como qualquer pessoa, guarda tradições de valentia, acalentadas pelos seus ramos familiares. Em muitos a educação sufocou a possibilidade dos usos tradicionais”¹¹¹.

A educação teria, portanto, o papel de civilizar, domar, amansar a fera que habita todo nordestino. Em contrapartida, os homens do Sul, devido à mistura de raças, estariam livres das tradições de valentia, “onde o preconceito social de família já se perdeu no emaranhado dos cruzamentos raciais, o que vale mesmo é a pessoa em si”¹¹². Ao mesmo tempo acredita que as diferenças regionais contribuem para tornar o Brasil um país privilegiado pela variedade de expressões do folclore e, por isso, não aceita a afirmação de que o folclore caracterize subdesenvolvimento:

Alguém escreveu certa vez que folclore era índice de povo subdesenvolvido. Não quero acreditar que quem assim afirmou teve a idéia de menosprezar aquilo que o povo tem de mais bonito e de mais autêntico na literatura. O folclore, em toda a sua dimensão, e no mais variegado tipo, vem através do tempo dirigindo povos de todos os matizes. Quem não pode dizer de maneira erudita diz de maneira como a precisão obrigou e, mesmo assim, não deixou de se comunicar. O Brasil, tendo em vista sua dimensão territorial, talvez seja o país mais rico em Folclore, pois, de acordo com a Região, ele vai variando nos costumes de seus habitantes com suas músicas, suas danças, seus ritos religiosos, maneiras de se expressar, medicina, credices e um mundo de coisas interessantes que jamais desaparecerão da face da terra. Não conheço ainda um povo civilizado em cujos costumes tenha desaparecido o folclore. Se é a sabedoria popular, tem que perdurar com o povo em qualquer parte do mundo onde ele se encontre¹¹³.

Ele prefere o interior à capital e explica que seu papel de intelectual consiste em “atirar longe as notícias e as promoções literárias das grandezas simples dos poetas matutos, enaltecendo-os cada vez que se [lhe] apresentasse

¹¹⁰ LEITE FILHO, Para turista ler. *A Defesa*. Caruaru, 21 abr. 1973a, n. 759, p. 04.

¹¹¹ Id. *Ibid.*

¹¹² Id. *Ibid.*

¹¹³ Id., Ponto de vista: é tempo de folclore. *A Defesa*. Caruaru, 07 jul. 1973b, n. 777, p. 02.

oportunidade”¹¹⁴. Conclui afirmando se sentir um estranho na cidade grande, porque, “[...] no burburinho da metrópole, eu me sinto aniquilado, traumatizado, um verme pisado por um elefante”¹¹⁵. No intuito de cantar as características da cidade de Caruaru, escreveu um pequeno ABC¹¹⁶, no qual acentua as características culturais da *Capital do Agreste*¹¹⁷ comungando, assim, das idéias de Nelson Barbalho. Eis alguns versos do *Pequeno ABC de Caruaru*:

A – Artesanato riquíssimo
De conhecido valor
Coloca Caruaru
Em plano superior
Com exposições que atraem
Artistas do exterior

[...]

D – Dila da Xilogravura
E dos folhetos de feira
Cantando versos bonitos
Para o povo da ribeira
Mostrando que essa cidade
No cordel é a primeira¹¹⁸.

O poeta Leite filho costumava transcrever em seus artigos as mensagens recebidas de amigos com quem mantinha correspondências enviando folhetos, jornais e xilogravuras da região, o que indica que participava de certo intercâmbio cultural. Essa atividade mantinha o escritor em contato com as novidades literárias não só do Brasil como de outras partes do mundo¹¹⁹. Passou a ser referência para pesquisadores vindos de outros lugares com o objetivo de entender o fenômeno da cultura popular no Brasil:

E agora, para fechar com chave de ouro, vem a transcrição de um cartão que recebi recentemente: ‘com alegria recebi o ‘presentão’ de

¹¹⁴ LEITE FILHO, É tempo de folclore. *A Defesa*. Caruaru, 14 ago. 1976a, n. 923, p. 05.

¹¹⁵ Idem, *Ibidem*.

¹¹⁶ É uma composição poética, na qual cada estrofe começa com uma letra do alfabeto, geralmente, usado pelos poetas nordestinos para abordar um único tema, a exemplo do namoro, casamento, etc. Para uma descrição sobre os tipos de composição poética comumente usada na literatura de cordel, ver: BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

¹¹⁷ Localizamos também um ABC de Caruaru escrito, anteriormente, por Lídio Cavalcante. Ver: CAVALCANTE, Lídio. ABC de Caruaru. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 01 mai. 1969, n. 1959, p.16.

¹¹⁸ LEITE FILHO, *Pequeno ABC de Caruaru*, 1975b, p. 01.

¹¹⁹ Id., Livros recebidos. *A Defesa*. Caruaru, 17 abr. 1976b, n. 906, p. 02.

folhetos que mandou. Tenho pequena coleção de poesia de cordel, e os exemplares agora chegados vieram enriquecê-la bastante. Li com especial interesse os folhetos de sua autoria. Tão atraentes as xilogravuras do Dila. Bela atividade essa que vocês estão promovendo em Caruaru. O Abraço agradecido e a simpatia de CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE ¹²⁰.

O trabalho do escritor é caracterizado pela inquietação diante dos eventos que envolvem a cultura popular e, nesse sentido, assume uma atitude *militante*. Para ele não haveria povo civilizado que não tivesse o folclore como raiz de suas manifestações. Motivo pelo qual as tradições populares deveriam ser preservadas e valorizadas, contribuindo, assim, “para o crescimento do homem e o fortalecimento da Unidade Nacional”¹²¹. Em resumo, defendeu o folclore como manifestação autêntica da cultura brasileira, originada na região Nordeste, sendo os folhetos de feira influenciadores de alguns literatos.

É temerário qualquer julgamento sobre a posição da poesia brasileira, quando a colocação do julgador coincide com a mesma época. O que se evidencia é que a nova Literatura Brasileira do romance demonstra ter surgido da influência dos folhetos-de-feira, tão sacrilegamente chamados de literatura de cordel. Para não ir muito longe, alguns nomes servem de exemplo: José Américo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e o armorialista Ariano Suassuna¹²².

Concluimos que a concepção de cultura popular em Caruaru, nos anos sessenta, foi constituída por um conjunto de imagens produzidas pelos discursos de escritores como Nelson Barbalho, Aureliano Alves Neto e Aleixo Leite Filho. Percebemos, também, nos escritos visitados, o diálogo, a intertextualidade, os cruzamentos de conceitos e símbolos que constituíram historicamente a cidade¹²³ e a região nos anos sessenta: o uso de adjetivos como Capital e Princesa do Agreste são emblemas de uma região que se quer construir entre a tradição e o progresso. Para isso, os literatos agruparam monumentos e personagens representativos de uma identidade que se esforça em dizer a cidade e seus habitantes.

¹²⁰ LEITE FILHO, E agora, José? *A Defesa*. Caruaru, 09 set. 1976, n. 931, p. 05.

¹²¹ Id., 1972, 04.

¹²² Id., *Reflexões sobre verso popular*. Caruaru/PE: 1978. (sem indicação de páginas)

¹²³ Para um estudo sobre a relação entre as práticas discursivas desses intelectuais e a constituição histórica da cidade Caruaru, ver: SANTOS, 2006.

Podemos afirmar que os três escritores¹²⁴ mais representativos da década de 1960 empreenderam um esforço no sentido de definir uma identidade para o caruaruense. Identidade inventada entre folclore e cultura popular fortemente ligada a uma idéia de tradição e de autenticidade das manifestações populares no âmbito da região Agreste do estado. Os escritores citados irão radicalmente se opor a qualquer proposta de transformação da realidade social que não recupere e valorize as manifestações populares tradicionais. Na esfera de tal concepção, a literatura de cordel emerge como objeto de estudo na região de Caruaru e figura nos escritos de Nelson Barbalho, Aureliano Alves Neto e Aleixo Leite Filho como uma literatura popular e tradicional.

É do cruzamento dos discursos elaborados por escritores caruaruenses que acessamos, dentro do universo das práticas cotidianas, as práticas vinculadas aos costumes, sonhos e vivências de uma época construída entre rupturas e permanências. Mesmo diante de uma documentação fragmentada em inúmeros artigos de jornais, e com poucas referências ao Movimento Armorial, não tememos afirmar que a concepção de cultura popular defendida por escritores como Barbalho, Alves Neto e Leite Filho são construídas em comunicação com as idéias regionalistas e armoriais. Uma indicação é a defesa da tradição como algo impossível de se transformar no tempo e no espaço.

À medida que dirigimos o olhar para as concepções de cultura engendradas na década de sessenta, e vinculadas aos novos modos de ser e estar no mundo – percebemos que as metáforas usadas pelos autores dos folhetos como um meio de significação do período estão em comunicação com os discursos que circulavam na década de 1960, articulados com o ritmo que é acelerado em vários aspectos da vida cotidiana. Esses discursos são testemunhas de “que as pessoas que viveram a época misturariam sentimentos de empolgação, susto, tristeza, euforia e estupefação diante das transformações”¹²⁵.

Historiadores, folcloristas e intelectuais, ao mesmo tempo em que estavam preocupados com as modas, os comportamentos e as novidades tecnológicas também discutiam elementos da tradição e da preservação dos

¹²⁴ Optamos por denominá-los escritores, visto que nenhum deles era historiador do ponto de vista da formação, mas os escritos por eles publicados constituem documentos que possibilitam interpretar a história de Caruaru.

¹²⁵ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 65.

costumes, indicando que as rupturas não são as únicas marcas do momento, mas que as permanências se fizeram presentes. Encontramo-nos com uma década conturbada, na qual os indivíduos estavam aprendendo a lidar com uma nova configuração cultural. Esses indivíduos eram convidados a fazer uso de antigas práticas e inventar novas. Parece-nos que souberam *utilizar o tempo habilmente* e transitar entre o novo e o velho com desenvoltura, pois atentaram para as “circunstâncias de que o tempo preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço”¹²⁶.

Portanto, concluímos que a concepção de cultural popular em Pernambuco na década de sessenta constituiu-se a partir do cruzamento de discursos que abarcaram principalmente os ideais do MCP, do Movimento Armorial e dos tropicalistas, possibilitando uma leitura diversificada e complexa do período. Os folhetos da literatura de cordel podem ser situados historicamente como expressão de uma cultura popular vinculada ao debate da identidade nacional. Nesse sentido, o Movimento Armorial contribuiu para colocar em evidência as características dessa literatura e os seus autores ao adotar os folhetos nordestinos como bandeira do Movimento, definindo as características de uma arte e de uma cultura brasileiras.

¹²⁶ CERTEAU, 1994, p. 102.

FOLHETO II

MALDIÇÕES DA MODERNIDADE: MOTES PARA A LITERATURA DE CORDEL NOS ANOS SSESSENTA



“Sempre é bom recordar que não se deve tomar os outros por idiotas. [...] nossas categorias de saber ainda são muito rústicas e nossos modelos de análise por demais elaborados para permitir-nos imaginar a incrível abundância inventiva das práticas cotidianas”

Michel de Certeau

2 MALDIÇÕES DA MODERNIDADE: MOTES PARA A LITERATURA DE CORDEL NOS ANOS SSESSENTA

É que o homem terrestre
 Quis fazer uma pesquisa
 No grande solo lunar
 Numa missão decisiva
 São Jorge se aborreceu
 Dizendo aqui mando eu
 Na lua ninguém não pisa.

[...]

São Jorge no seu cavalo
 Lutava por mais de cem
 Dizendo quem vir a lua
 Comigo vai entrar bem
 Chegando qualquer humano
 Entra logo pelo cano
 Eu não aliso ninguém.

[...]

Eu até que achei bom
 Isso ter acontecido
 Pois o homem atual
 Está bem entrometido
 Baseado na ciência
 Foi fazer experiência
 Num mundo desconhecido.

Erotides Miranda dos Santos

2.1 A literatura de cordel nos anos sessenta

Os primeiros estudos sobre a literatura de cordel no Nordeste do Brasil concordam que seus começos estavam vinculados a um tipo de literatura popular que circulava em países como Portugal, Espanha e França¹. Em Portugal eram denominadas de folhas soltas ou folhas volantes; na Espanha eram os *pliegos sueltos*; e na França eram chamados de *littérature de colportage*. Na busca pelas origens, é

¹ Ver: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977; _____. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982 e PROENÇA, Manoel Cavalcante. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

comum encontrarmos afirmações que indicam uma continuidade da literatura de cordel europeia, em relação aos folhetos aqui produzidos, como se “nas naus colonizadoras, com os lavradores, os artífices, a gente do povo, [tivesse sido transportada] naturalmente essa tradição de romanceiro, que se fixaria no Nordeste como literatura de cordel”².

Márcia Abreu³ questionou essa afirmação recorrente nos trabalhos acadêmicos que tratavam da literatura de cordel. Preocupada com o processo de adaptação da literatura portuguesa no Nordeste do Brasil, concluiu, pois, que há diferenças significativas entre essas duas expressões, inclusive na denominação utilizada por seus produtores. De modo que ela utilizou a expressão literatura de cordel para designar os folhetos portugueses e literatura de folhetos para as composições nordestinas. Em síntese, a autora considerou que as diferenças estão relacionadas ao formato gráfico, aos processos de composição, de edição, de comercialização e ao público que compra e lê. Para Abreu:

[...] entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, haviam autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores que, por sua vez, também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público⁴.

Não temos a pretensão de provar tais diferenças, mas, a partir das reflexões apontadas no texto de Abreu, pensar sobre as especificidades ou singularidades reivindicadas para a literatura de cordel nordestina. Tratamos essas características enquanto práticas que remetem às condições de existir de um determinado lugar

² BATISTA, 1982, p. III.

³ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999.

⁴ Id. *ibid.*, p. 104-105.

e período. Nesse sentido, as características gráficas, a composição, o público leitor, a oralidade, a tematização do cotidiano e os consumidores são importantes para uma reflexão sobre as práticas cotidianas que envolvem a arte de escrever e ler os folhetos. A partir dessas características, é possível afirmar que a prática dos poetas da literatura de cordel envolve a vivência cotidiana, visto que a composição e venda dos versos transitam entre lazer e trabalho, pois é um meio de vida, uma maneira de sustentar a família através da arte⁵. Cavalcante Proença define o poeta popular em oposição ao poeta culto, porque

O poeta popular, o autor de folhetos se coloca na mesma linha dos antigos cantadores e, não podendo viver exclusivamente de sua produção poética, trabalha em qualquer atividade, mas vive mesmo é para a sua poesia, para o respeito e carinhoso tratamento que recebe dos ouvintes durante a propaganda, e dos leitores que adquirem o folheto, leitores não só para si, mas, muitas vezes, para um grupo amigo, ou de família. Ao contrário do poeta culto, o poeta popular é tanto mais importante para os seus ouvintes e leitores, quando menos original se mostra, quanto menos rebelde às fórmulas tradicionais, e quanto maior soma de material e técnica tradicionais reúne⁶.

Há concordância nos primeiros estudos sobre a literatura de cordel, em conceituá-la como “poesia narrativa, popular, impressa”⁷. O adjetivo impressa seria uma tentativa de diferenciá-la da poesia improvisada, dos cantadores de viola e repentistas. Ariano Suassuna dividiu a poesia popular nordestina em dois grupos: poesia improvisada e poesia tradicional ou de composição literária⁸. Para Suassuna, tanto a poesia improvisada quanto a de composição usam com maior frequência as sextilhas⁹ e as décimas.¹⁰ A poesia improvisada se caracteriza pela oralidade, e a tradicional ou de composição se desdobra em formas diversas, tais como os roman-

⁵ Para Octavio Paz, “a operação poética não é diferente do conjuro do feitiço e de outros processos de magia. A atitude do poeta tem muita semelhança com a do mago. Ambos usam o princípio da analogia; ambos agem com fins utilitários e imediatos: não se perguntam o que é o idioma ou a natureza, mas servem-se deles para seus próprios fins. PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.64.

⁶ PROENÇA, 1986, p. 30.

⁷ LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel*; antologia. Fortaleza: BNB, 1982, p. 13.

⁸ SUASSUNA, Ariano. Nota sobre a poesia popular nordestina. In: *DECA* (Revista do Departamento de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura), Recife ano IV, n. 5, 1962, p. 13.

⁹ Estrofes de seis versos de sete sílabas, com rimas emparelhadas ou alternadas. Ver: BASTISTA, 1982, p. 73.

¹⁰ São estrofes de dez versos de sete sílabas e apresentam um esquema de quatro rimas: ABBA-ACCDDC. Ver: BASTISTA, *ibid.*, p. 21.

ces, as canções, as pelejas e os abecês. São numerosas as tentativas de dividir a literatura de cordel em ciclos ou temáticas.

A classificação da Literatura Popular em ciclos e temas é complexa, já que uma infinidade de assuntos serve de motivação para os poetas escreverem suas narrativas. O debate sobre a classificação também gera discordâncias entre os estudiosos¹¹ em virtude de sua abrangência, já que muitas dessas classificações envolvem a poesia oral dos cantadores e os folhetos impressos. As mais divulgadas em livros e antologias são as classificações elaboradas por Leonardo Mota, Orígenes Lessa, Manoel Cavalcante Proença, Ariano Suassuna¹², Liêdo Maranhão¹³ e Manoel Diegues Júnior¹⁴.

Ariano Suassuna parece ser um dos estudiosos mais preocupados em atualizar e reatualizar suas classificações. A primeira classificação foi publicada em 1962¹⁵, na qual ele dividiu a produção da Poesia Popular do Nordeste em dois grupos: Grupo da Poesia Improvisada: a) estrofes da família da sextilha; b) estrofes da família da décima; c) estrofes diversas e Grupo da Poesia de Composição: a) **Formas**: romances; pelejas; abecês e canções; b) **Estrofes**: estrofes da família da sextilha; estrofes da família da décima; estrofes diversas; c) **Ciclos**: heróico; do maravilhoso; religioso e de moralidades; cômico, satírico e picaresco; heróico e circunstancial; de amor e fidelidade¹⁶.

Em *O Romance d'A Pedra do Reino* (1971), no *Folheto XII*¹⁷, intitulado *O Reino da Poesia*, Suassuna também menciona uma classificação, a partir da fala de um de seus personagens, o velho cantador João Melchíades, que afirma ter aprendido que entre os romances versados haveria sete tipos principais: “os romances de amor; os de safadeza e putaria; os cangaceiros e cavalarianos, os de exemplo; os

¹¹Para Leite Filho: “essas classificações todas não passam de invencionices para impressionar aqueles que conhecem o folheto através das lunetas de suas escrivatinhas. Um folheto pode apresentar em seu conteúdo várias nuances, diversificados assuntos onde dificilmente poderá ser identificado como erótico, heróico ou messiânico, do contrário não será folclore. É muito fácil se distinguir um ABC de outro tipo de folheto qualquer. O resto é esnobação”. LEITE FILHO, Aleixo. *Reflexões sobre verso popular*. 1978. (sem paginação).

¹²SUASSUNA, 1962, p. 28.

¹³SOUSA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*, Petrópolis: Vozes, 1976.

¹⁴DIEGUES JÚNIOR, Manoel. Ciclos temáticos da literatura de cordel. In: _____. *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

¹⁵Ver: SUASSUNA, op. Cit., p. 28

¹⁶Essa mesma classificação também se encontra publicada em: Id. O romanceiro popular do Nordeste. In: *Quebra Mar*. Revista Informativa do Porto do Recife. nº 03, Recife, 1976, p.23-24.

¹⁷*O Romance da Pedra do Reino* traz citações do romanceiro popular do Nordeste e é ilustrado com xilogravuras de brasões e insígnias armoriais; os capítulos são denominados folhetos.

de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; e os de profecia e assombração”¹⁸. Na introdução da *Literatura Popular em Verso*, publicada em 1977 pela casa de Rui Barbosa, Suassuna revisa sua classificação:

[...] reformulo a tentativa de classificação dos folhetos nordestinos da seguinte maneira: 1) Ciclo heróico, trágico e épico; 2) Ciclo do fantástico e maravilhoso; 3) Ciclo religioso e de moralidades; 4) Ciclo cômico, satírico e picaresco; 5) Ciclo heróico e circunstancial; 6) Ciclo de amor e de fidelidade; 7) Ciclo heróico e obsceno; 8) Ciclo político e social; 9) Ciclo de Pelejas e Desafios¹⁹.

Suassuna abarca em suas classificações todo o chamado Romanceiro Popular do Nordeste: cantorias orais e folhetos. No entanto, há classificações restritas aos folhetos, uma delas foi publicada na *Revista Peleja*²⁰, algo que pode ilustrar o quanto são complexas e confusas essas tentativas de classificação dos folhetos. Denominada de *Uma Classificação Didática de Folhetos de Feira*²¹ na qual o autor considera 15 tipos de folhetos diferenciados pelo tema do enredo e desdobrados em subtemas. Essa divisão minuciosa parece deslocada se não levarmos em consideração o autor²² e o momento de sua escrita, porque retiram os folhetos do contexto da escrita vinculada às necessidades e escolhas dos poetas.

Para Joseph M. Luyten, todas essas classificações, recheadas de divisões e explicações, são inúteis se visamos uma interpretação de cunho social e político. Isto porque, para ele, o fato de autores serem de origem popular implica escrever seus folhetos para o povo. Joseph M. Luyten recomenda que a literatura de cordel seja estudada a partir de seus autores, e não tendo em vista temas isolados. Todo esse debate revela quão complexa é a tentativa dos intelectuais em classificar, rotular e dar um sentido único às produções da arte popular. Luyten explica que “a literatura de cordel é semelhante a qualquer outra literatura, isto é, tem autores. Es-

¹⁸ SUASSUNA, *O romance da pedra do reino: e o príncipe do sangue do Vai-E-Volta*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 58.

¹⁹ Id., Introdução. In: *Literatura popular em verso*. antologia. Tomo III. Leandro Gomes de Barros – 2. Rio: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: UFPB, 1977, p. 06.

²⁰ Revista *Peleja*, ano VI, n. 08, Arcoverde, setembro de 1984.

²¹ Ver: LIMA, Genival Vicente de. Uma classificação Didática de folhetos de feira. In: *Peleja*, ano VI, n. 08, Arcoverde, setembro de 1984, p. 43-51.

²² Remetemos o uso da palavra ao conceito função autor relacionado com o modo de existência, a circulação e o funcionamento do discurso em sociedade, porque “os discursos literários não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstância ou a partir de que projecto. FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: editorial Presença, 1994, p.49.

ses autores podem ter preferências por alguns temas, mas, nesse caso, eles, e não a literatura de cordel, é que devem ser estudados de acordo com temas”²³.

Observamos que em alguns estudos²⁴ realizados por historiadores, sociólogos e folcloristas sobre a literatura de cordel são recorrentes as interpretações que, na busca pelas origens, afirmam que a literatura de cordel foi herdada do Romancero Ibérico, adquirindo aqui características próprias vinculadas ao meio social e cultural da região Nordeste. Nesses discursos, o Nordeste aparece como ambiente sociocultural ideal para o surgimento de tal literatura por suas condições étnicas, sociais e culturais, contribuindo para o que Durval Muniz de Albuquerque Júnior denominou de maquinaria imagético-discursiva²⁵. É elucidativo o que escreveu Manoel Cavalcante Proença:

No Nordeste, [...] por condições sociais e culturais peculiares, foi possível o surgimento da literatura de cordel, de maneira como se tornou hoje em dia, característica da própria fisionomia cultural da região. Fatores de formação social contribuíram para isso; a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandidos, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de família deram oportunidade entre outros fatores, para que se verificasse o surgimento de grupos de cantadores como instrumentos do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular²⁶.

O texto acima apresenta um olhar regionalista, vinculado a um discurso que participa da construção da imagem do Nordeste das secas, do cangaço e de uma cultura popular pura e genuína²⁷. A literatura de cordel é, nesse discurso, essência da identidade nordestina. Ou uma expressão da mentalidade popular e, conseqüentemente, da mentalidade regional, tendo sido usada em vários momentos da produção artística e intelectual nordestina. No entanto, perguntamos se a literatura de cordel deve ser interpretada apenas como produto cultural de uma estrutura narrativa estratégica que dá lugar e legitimidade apenas ao tradicional e ao regional.

²³ LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense. 2005, p. 46.

²⁴ Ver: DIÉGUES JÚNIOR, Manoel. Literatura de cordel. In: *Cadernos de folclore*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1977; LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel*; antologia. Fortaleza: BNB, 1982; BATISTA, 1977; PROENÇA, 1986.

²⁵ Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

²⁶ PROENÇA. Manoel Cavalcante. op. cit., p. IV.

²⁷ Sobre o olhar regionalista, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, op. cit.

Acreditamos que a resumindo desse modo estamos perdendo de vista sua capacidade criativa artística e cultural, assim como a possibilidade de pensar os vários passados que se encontram em nosso presente.

A literatura de cordel tem sido estudada como um fenômeno da chamada cultura popular nordestina, de forma mais intensa a partir da década de 1960. Consideramos significativo que esse interesse dos estudiosos tenha tomado força, justamente em um momento no qual a literatura de cordel sofre transformações na produção e no público leitor dos folhetos. Momento esse, caracterizado por mudanças nos costumes morais e religiosos; marcado pela modernização, decorrente dos festejados avanços tecnológicos, interligados à difusão gradativa do rádio de pilha e da televisão. Os novos meios de comunicação contribuíram com notícias e novas idéias para que os poetas pudessem montar seus folhetos. Dos noticiários, telenovelas e outros programas surgiram temas para inúmeros folhetos de sucesso²⁸.

Mark Curran afirma que, além do rádio de pilha e da televisão, outros fatores contribuíram para mudanças na literatura de cordel, nos anos sessenta: a morte de poetas mais velhos, o aparecimento de novos autores, a modernização das gráficas e a transformação da sociedade brasileira como resultado da chamada modernização do país²⁹. As reportagens publicadas na imprensa também buscaram mostrar a crise e a gradativa morte³⁰ como resultado da influência da televisão, da falta de interesse das autoridades políticas pela cultura popular e do processo de urbanização e industrialização da sociedade brasileira.

Sendo a concepção de cultura vinculada a um lugar particular, o que implica considerar o conjunto de determinações que fixam limites e delineiam uma to-

²⁸ Termo usado pelos poetas para classificar os folhetos com tiragens altíssimas e ampla aceitação da população. Na introdução do livro sobre o poeta José Soares, Mark Dinneen afirma que os folhetos mais vendidos eram os que tratavam de notícias sobre acontecimentos políticos e dramáticos. Só o poeta José Soares vendeu 60.000 exemplares do folheto a *Renúncia de Jânio Quadros*; O folheto *O assassinato de Kennedy* passou de 40.000 cópias vendidas. Mas esses não foram os mais vendidos. O folheto intitulado *A Morte do bispo de Garanhuns, Dom Expedito Lopes*, alcançou a marca de 108.000 cópias vendidas apenas no estado de Pernambuco.

Ver: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 20.

²⁹ Ver: CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p.183.

³⁰ Segundo Michel de Certeau, a cultura popular só desperta a atenção dos estudiosos quando considerada morta. Em suas pesquisas os intelectuais, se debruçam sobre a beleza do morto. Esse gesto pretende preservar as ruínas e assim eles se distanciam do povo. CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas/SP: Papiurus, 1995.

pografia de interesses³¹, precisamos pensar na herança que carregam os pesquisadores da década de sessenta, visto que o problema proposto envolve uma expressão da cultura popular – a literatura de cordel³². No Brasil, o debate sobre cultura popular é atravessado pela maldição da modernidade, pela singularidade reivindicada às características da identidade nacional e pela divisão entre erudito e popular. No século XIX, Sílvio Romero, preocupado em definir características para uma literatura brasileira, colocava em pólos opostos as influências estrangeiras, consideradas como moderna e o folclore, entendido como um elemento da nossa singularidade histórica e cultural. Ele considerava que os intelectuais brasileiros precisavam solucionar esse problema e transitar harmoniosamente entre o mundo culto e o mundo popular³³.

Na segunda década do século XX, Gilberto Freyre procurava reabilitar valores e tradições do Nordeste em seu *Manifesto Regionalista*³⁴. Também preocupado com as questões da nacionalidade, defendia que as tradições deviam ser preservadas e salvas do perigo de serem esquecidas à medida que as novidades estrangeiras passavam a fazer parte do cotidiano. Para ele era preciso ver o Nordeste como uma região que “contribuiu para dar a cultura ou à civilização brasileira autenticidade e originalidade”³⁵. Nesse sentido, o intelectual deveria se aproximar do povo, porque, “quem se aproxima do povo desce a raízes e a fontes de vida, de cultura e de arte regionais. Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz, por mais bacharel em artes que seja ou por mais doutor em medicina”³⁶.

³¹ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. 67.

³² Segundo Ana Maria Galvão, “A denominação ‘literatura de cordel’ foi atribuída aos folhetos brasileiros, pelos estudiosos, a partir de um tipo de literatura semelhante encontrada em Portugal. Câmara Cascudo (1988) situa na década de 60 a difusão dessa denominação para se referir aos ‘folhetos impressos’ no território brasileiro, até então somente utilizada para o caso português.” GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006, p. 27.

³³ “Tal é a razão por que todo poeta, todo romancista, todo dramaturgo, todo crítico, todo escritor brasileiro de nossos dias tem a seu cargo um duplo problema e há de preencher uma dupla função: deve saber o que vai pelo mundo culto, isto é, entre aquelas nações européias que imediatamente influenciam a inteligência nacional, e incumbe-lhe também não perder de mira que se escreve para um povo que se forma, que tem suas tendências próprias, que pode tornar uma feição, um ascendente original”. ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, p. 42.

³⁴ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/manifestoregionalistamo>, Acesso em abr. de 2007.

³⁵ Id., Ibid.

³⁶ Ibid.

É ainda voltada para essas interpretações, seja no sentido de adotá-las, seja no sentido de reinterpretá-las, que a discussão em torno da cultura popular, na década de sessenta, alcança a literatura de cordel, que na condição de expressão da cultura popular será alvo de debates. A tradição historiográfica, até o momento, era constituída, principalmente, por folcloristas³⁷. Esses folcloristas empreenderam esforços desde fins do século XIX, no sentido de recolher e classificar os folhetos. Esse apego à recolha e classificação é acentuado com a emergência dos Regionalismos, mas é a partir das décadas de 1960 e 1970 “que a literatura de cordel, enquanto tema, adentra os estudos acadêmicos, e a produção torna-se bastante diversificada, tendo sido objeto de atenção de sociólogos, críticos literários, antropólogos e folcloristas”³⁸.

A partir dos estudos de folcloristas e historiadores, podemos compreender como o tema passa a fazer parte do interesse dos intelectuais brasileiros; de modo geral, ele surge vinculado aos debates que buscam caracterizar uma literatura genuinamente brasileira³⁹. Os começos das pesquisas datam das duas últimas décadas do século XIX até a década de 1920 do século seguinte. Esse momento é marcado por uma preocupação com a poesia oral⁴⁰. Consideramos necessário lembrar que, até a década de 1920, os folcloristas, a exemplo de Leonardo Mota, consideravam como poesia popular brasileira apenas a poesia oral. Porque os folhetos impressos eram percebidos como elementos de uma tradição literária transplantada de Portugal, sendo eles praticamente ignorados. Daí a preferência pela cantoria, já que essa perdera as características portuguesas como afirma Nunes Batista: “é evidente que na cantoria do Nordeste se encontram elementos da tradição trovadoresca medieval,

³⁷ A historiadora Ângela Grillo, aponta como pioneiros no estudo dos folhetos Celso de Magalhães, José de Alencar, Flanklin Távora e Sílvio Romero, precursores de um debate sobre uma definição para a literatura nacional. Principalmente, Sílvio Romero que estava preocupado em descobrir a formação do povo brasileiro a partir das produções culturais. Para ele, a autêntica poesia brasileira seria a oral, por ser de origem portuguesa. E os folhetos impressos não eram considerados autênticos. Ver: GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do povo: histórias na literatura de cordel*. 2005. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

³⁸ Id. Ibid., p.121.

³⁹ A concepção de literatura em Sílvio Romero abarca as criações populares como elemento literário: “Cumprir declarar que a divisão proposta não se guia exclusivamente pelos fatos literários; porque para mim a expressão literatura tem a amplitude que lhes dão os críticos e historiadores alemães. Compreende todas as manifestações da inteligência de um povo – política, economia, arte, criações populares... e não como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas Belas Artes, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia”. ROMERO, 1953, p. 60.

⁴⁰ Na década de 1920, Leonardo Mota, folclorista cearense, transportou as cantorias das fazendas e sítios para os salões urbanos, freqüentados por intelectuais. Recolheu, selecionou e colocou em evidência alguns cantadores. Ver: GRILLO, Ibid., p. 105-125.

porém algumas denominações dos gêneros cantados se relacionam diretamente com os elementos do viver do sertanejo⁴¹.

O período que abarca a década de 1920 até a de 1940 caracteriza-se pelo interesse dos folcloristas em recolher, selecionar e guardar os folhetos. Esse ato de recolha era movido por interesses científicos, já que o folclore figurava como um dos meios para se chegar ao conhecimento da realidade brasileira. Mário de Andrade, em suas andanças pelos sertões, entrou em contato com os poetas, além disso, recebeu de presente do músico Heitor Villa-Lobos cerca de “300 folhetos da literatura popular em verso do Nordeste”⁴². Esses acervos revelam que intelectuais e artistas estiveram atentos às expressões da cultura popular. Um dos principais objetivos parecia ser o da preservação, movidos pelo medo de que essa tradição pudesse desaparecer no emaranhado da modernidade.

Na década de 1950, diversos intelectuais brasileiros começam a descobrir a literatura de cordel como fonte para suas pesquisas históricas, sociológicas, antropológicas e folclóricas. Os folhetos extrapolam o espaço das feiras nordestinas e se apresentam nas feiras de grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro. A criação da Editora Prelúdio, atualmente editora Luzeiro, em São Paulo, gerou debates acalorados relacionados ao novo formato dos folhetos e à questão dos direitos autorais dos poetas nordestinos.

Os folhetos adquiriram o formato de gibis, com capas coloridas, estrategicamente feitas para chamar a atenção de um público urbano, principalmente dos migrantes nordestinos que viviam na grande cidade de São Paulo, Assim como a música de Luiz Gonzaga, a literatura de cordel, enquanto expressão da cultura popular da região Nordeste, contribuiu para que fosse desenvolvida uma estratégia de conquista de mercado direcionada para o migrante nordestino residente no sul e sudeste do país, inventando o Nordeste como uma paisagem imaginária fundamentada em espaços da saudade e enredos da tradição⁴³. A capa colorida semelhante às capas de gibis e revistas dá ao folheto um novo formato e uma nova significação.

A Editora Prelúdio foi acusada de publicar os folhetos sem autorização dos poetas nordestinos. O direito autoral constitui-se em uma problemática polêmica na produção cordeliana, motivo de desavenças entre poetas e editores. Para garan-

⁴¹ BATISTA, 1982, p. 45-46.

⁴² GRILLO, 2005. p. 118.

⁴³ Ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999, p. 65 -182.

tir a prova da autoria, os autores usam recursos variados que vão desde a utilização de um acróstico⁴⁴ na última estrofe da narrativa até o uso de fotos na contracapa do folheto. A Prelúdio alcançou o público do Nordeste vendendo muitos folhetos por isso responsabilizada pela queda do cordel tradicional. No artigo intitulado *Da Classificação do Folheto*, Aleixo Leite Filho denuncia que “lá pelo Sul do País, mormente em São Paulo, publicam-se folhetos, na maioria, reedições de folhetos nordestinos, em papel de livro, com capa colorida e tamanho grande, matando toda originalidade do folheto legítimo”⁴⁵.

Orígenes Lessa figura como um dos pesquisadores que se empenhou em recolher folhetos e escrever sobre o tema. Sua obra mais conhecida é o clássico *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*⁴⁶, publicado na década de 1970. Inúmeros são os autores nesse momento, as produções e o consumo dessa literatura vendida nas feiras a um público nem sempre alfabetizado, nem sempre rural, portanto, heterogêneo. A década de cinquenta é considerada a década do apogeu da produção cordeliana, enquanto uma literatura que produz uma espécie de crônica histórica, dos eventos mais significativos do século XX, sob uma perspectiva popular⁴⁷.

Os primeiros anos da década de 1960 mantêm a produção de folhetos nas alturas. No entanto, a partir dos meados dessa década, alguns sinais de morte parecem visíveis para os intelectuais que acreditavam que a recepção da cultura de massa, por parte do povo brasileiro, contribuiria para o desmantelamento da cultura popular e, conseqüentemente, para o desaparecimento dos folhetos. A crise ou queda do cordel passou a ser tema de uma vasta quantidade de artigos jornalísticos, principalmente a partir do final dos anos 1970 e durante toda década de 1980. Nesses artigos, o desenvolvimento dos meios de comunicação são causadores da decadência dos folhetos. Gilberto Freyre foi um dos intelectuais que na década de 1980 elogiava as iniciativas de publicar coletâneas da literatura de cordel. Essas coletâneas apresentavam dupla função: preservar e divulgar.

⁴⁴ O acróstico é uma “composição poética na qual o conjunto das letras iniciais dos versos compõe verticalmente uma palavra, geralmente o nome do autor. É um dos meios de identificação de autoria usado na literatura de cordel”. BATISTA, 1982, p. 13.

⁴⁵ LEITE FILHO, Aleixo. Da classificação do folheto (conclusão). *A Defesa*. Caruaru, 18 mar. 1978, n. 991, p.08

⁴⁶ LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

⁴⁷ CURRAN, 1998, p. 108.

Pode-se dizer que uma das realizações culturais importantes nos estudos do Brasil por brasileiros é a que tem vindo, nos últimos cinquenta ou sessenta anos, dessa maior aproximação de estudiosos científicos da sociedade e da cultura pré-nacionais e nacionais das fontes populares de informação idônea⁴⁸.

Na opinião dos poetas, são vários os fatores que concorrem para que o cordel passe por crises na produção. Em entrevista, o poeta J. Borges afirma ter vendido folhetos nas feiras até a década de 1970 e que o motivo de seu afastamento não foi o desaparecimento da literatura de cordel, mas uma transformação no modo de produção e recepção⁴⁹. Ao associar a produção de xilogravura e folhetos em seu atelier, já não precisava se ausentar devido à procura por seus trabalhos não se circunscrever apenas ao espaço das feiras, mas ter sido ampliado à sua própria oficina.

Olhe, eu percebo o seguinte: tem gente que pergunta se a queda do cordel foi por conta do rádio e da televisão. E eu digo que não. Porque a televisão, [...] chegou no Nordeste em 60. Ela nunca prejudicou o cordel. Era uma época que se vendia muito. E o rádio? O rádio ainda ajudou, além de tudo ajudou, porque de vez em quando o rádio dava uma notícia e se fazia um cordel e vendia muito porque deu no rádio. O povo comprava dizendo que foi certo, porque deu no rádio também (risos). O rádio fortaleceu muito o cordel nesse sentido, de quando a notícia, nós fazia (sic) um cordel e levava para feira tinha que forçar a barra para vender, mas quando o rádio dava uma notícia daquele acontecimento, menina, vendia tanto que só vendo! Foi certo. Eu vou levar um, porque eu ouvi também no rádio. Então o rádio deu muita força. E a televisão, ela não prejudicou, não⁵⁰.

As notícias radiofônicas citadas por Borges parecem legitimar a verdade da ficção colocada nos folhetos. Segundo Dila⁵¹, autor de folhetos e também xilogra-

⁴⁸ FREYRE, Gilberto. Nota Prévia. In: LOPES, José Ribamar. (Org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982, p. XIV.

⁴⁹Essa transformação é descrita por Galvão, assim: “nos anos 60, o cordel passou por uma grande crise, tornando-se novamente centro de interesses a partir dos anos 70, desta vez principalmente por parte de turistas, universitários brasileiros e estrangeiros: o cordel tornou-se objeto de estudo e de curiosidade. [...] A partir desse momento, os locais de venda começaram também a mudar, o que também revela uma mudança de público: nas livrarias e lojas de artesanato”. GALVÃO, 2006, p. 34-35.

⁵⁰ BORGES, José Francisco. Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva. Bezerros, 2007.

⁵¹ José Cavalcanti e Ferreira, conhecido por Dila Soares. Nasceu em Bom Conselho/PE, em 17 de setembro de 1935. Autor de inúmeros folhetos sobre o cangaço e também xilogravurista. Vive em Caruaru/PE, onde cria xilogravuras, escreve e publica folhetos.

vurista, as afirmações de que o rádio e a televisão atrapalharam o cordel não se sustentam. Para ele, foi o declínio da produção agrícola, principalmente da cultura do algodão na região, responsável por afastar os agricultores dessa literatura e por abrir espaço para um novo tipo de público. O “jornalista de Bom Jardim”, citado por Dila, é o folclorista Mario Souto Maior, que em seus artigos de jornais defendia a valorização e o resguardo da pureza da cultura popular. A tese de Dila relaciona a crise do algodão com a diminuição da venda dos folhetos:

Algodão tirou o cordel da feira em 1970, algodão deixou de ser plantado no Nordeste se foi a esperança do cordel, um Jornalista de Bom Jardim morava no Recife, fez Reportagem em um jornal da Capital, assim! A televisão, a Revista, o Rádio, o Jornal, tirou a venda do cordel na Feira, minha expressividade foi o algodão aqui no Nordeste acabou toda plantação, fiz feiras para saber da queda do Cordel, os agricultores falavam numa boca só, o nosso dinheiro era de Algodão, feijão e o milho não deixa dinheiro ficou turistas, Repórteres e Estudantes compradores de Cordel⁵².

Nesse sentido, são apontados como causadores do desmantelamento da literatura de cordel: a difusão dos meios de comunicação de massa e uma crise na agricultura. No conjunto de estudos sobre a existência de uma crise na literatura de cordel, quase sempre encontramos uma tendência dos estudiosos a interpretar elementos da modernidade ou do progresso como responsáveis pelo apagamento das expressões populares. Nesta querela, poetas e estudiosos nem sempre chegam a um consenso. Preferimos concordar com J. Borges e Dila quando insinuam que a mudança ocorreu no âmbito das práticas envolvendo autores e leitores. Os folhetos continuam sendo compostos sem grandes modificações⁵³, ao mesmo tempo que se constitui “um novo público brasileiro urbano, sabedor da existência do cordel graças a professores primários, secundários e até universitários desejosos de que seus alunos conhecessem tal herança folclórica nacional”⁵⁴.

Entre as décadas de 60 e 70, destacam-se os estudos de Manoel Cavalcanti Proença e Manoel Diegues Júnior, organizadores de antologias e estudos pu-

⁵² FERREIRA DILA, José Cavalcanti e. *Sindô e Amália*. Caruaru/PE. [2004], p.08

⁵³ Mark Curran aponta as seguintes modificações: inovação no formato e uso da xilogravura para ilustrar as capas. Ver: CURRAN,1998, p, 185.

⁵⁴ id. Ibid., p. 184.

blicados pela Casa de Rui Barbosa⁵⁵ sobre a literatura de cordel. Esses estudiosos distinguem *literatura popular em verso* da *poesia popular improvisada*. Cavalcanti Proença apreende-as como duas manifestações diferentes: a primeira, denominada folclórica, caracterizada pela transmissão oral e por “não está sujeita a moda ou voga, que já se tornou anônima pelo esquecimento dos autores e se transformou em patrimônio coletivo”⁵⁶; a segunda, chamada de popular, por ser transmitida através do “uso de meios técnicos (no caso a impressão), que está sujeita a moda ou voga, que não é anônima, mas possui intrinsecamente as características da poesia folclórica”⁵⁷.

Atualmente, a literatura de cordel encontra-se como tema freqüente nos estudos acadêmicos vinculados às ciências sociais, literatura e crítica literária. Constitui-se em um campo de estudo da academia e tem abrangência tanto nacional quanto internacional. Destacam-se as pesquisas e produções de autores como Joseph Luyten, Mark Curran, Antonio Arantes, Jerusa Pires, Márcia Abreu, Ângela Grillo, Ana Maria Galvão entres outros. As abordagens são variadas e apontam um crescente interesse por parte dos intelectuais brasileiros pela literatura de cordel.

2.2 Os contadores de estória face às suas próprias histórias de vida

Diante do vasto material de pesquisa, principalmente antologias e reportagens de jornais sobre os poetas que produziram e venderam folhetos nas feiras da região Agreste de Pernambuco, optamos por contar um pouco da história e da produção poética de cada um deles. Seleccionamos, entre tantos outros, aqueles denominados poetas da segunda geração de autores de folhetos⁵⁸: Dila, Olegário Fernandes, J. Borges, Costa Leite e José Soares. Embora saibamos que inúmeros outros poetas também escreveram nesse período, adotamos como critério de escolha

⁵⁵ A fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, reúne um dos melhores acervos de folhetos do Brasil. Entre as várias coleções doadas constam as de Cavalcante Proença e Diégues Júnior.

⁵⁶ PROENÇA, 1986, p. 27.

⁵⁷ Id. Ibid.

⁵⁸ Os poetas da primeira geração são: Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, José Bernardo da Silva, entre tantos outros. Ver: FLANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 17.

os mais citados nos documentos e antologias, desde que radicados no estado de Pernambuco. Vinculamos o interesse biográfico à preocupação de dizer quem eram os poetas⁵⁹ e em que condições históricas produziram seus folhetos.

José Francisco Borges⁶⁰, conhecido como J. Borges, nasceu no Sítio Piroca, zona rural do município de Bezerros/PE, em 1935. Sua relação com a literatura de cordel aconteceu quando ainda era criança, através dos folhetos comprados por seu pai nas feiras da região. Folhetos que aprendeu de cor, ou de memória, mesmo antes de aprender a ler e escrever. Ele só aprendeu a ler depois dos doze anos. Antes de ir à escola já havia decorado um dos folhetos mais populares na época: *O Pavão Misterioso*⁶¹. Frequentou a escola por um período de dez meses, mas esse curto período foi significativo para sua produção poética.

J. Borges desenvolveu várias atividades antes de começar a vender e escrever seus folhetos: trabalhou na agricultura; fabricou brinquedos, cestos de palha e colheres de pau; cortou cana-de-açúcar na Zona da Mata; exerceu a profissão de pedreiro e pintor na construção civil e vendeu jogo do bicho. Na literatura de cordel, começou como vendedor de folhetos; atualmente, ele desenvolve em seu atelier todas as atividades que envolvem a confecção de um folheto: escreve, edita, grava as capas com xilogravuras e vende a produção. Mas a maior parte de seu tempo artístico é dedicada à produção de xilogravuras⁶². Em sua casa-atelier, às margens da BR 232, em Bezerros/PE, ele recebe amigos, estudantes, pesquisadores, turistas e jornalistas. Em seu livro de *Contos e Memórias*⁶³, escrito e editado por ele mesmo,

⁵⁹ Entendemos, em consonância com Otavio Paz, “que o poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas, ao nos falar de todos esses sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de outra coisa: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. Mais ainda: leva-nos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que ele nomeia; e ao fazê-lo, revela-nos o que somos”. PAZ, 1982, p. 233.

⁶⁰ Alguns folhetos do autor: *Conselhos de Frei Damião em favor da humanidade; Corno, bicha e sapatão: os sacanas de hoje em dia; A chegada da prostituta no céu; O casamento do boiola; A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas; O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o inferno; O exemplo da moça com o umbigo de fogo; Exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção; Exemplo da moça que viu o diabo; A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião.*

⁶¹ FERREIRA, João Melquíades. *O pavão misterioso*. [s.l.; s.d.].

⁶² Xilogravura é uma técnica de gravura muito semelhante ao carimbo. Utiliza-se taco de madeira e objetos cortantes para entalhar o contorno do desenho. A impressão, em alto relevo, é feita utilizando-se um rolo com tinta apenas nas partes elevadas do desenho. Ao pressionar o taco de madeira sob papel ou tecido, o desenho é revelado. Esse é o processo utilizado na confecção das capas de folhetos. Sobre xilogravura ver: LOPES, 1982.

⁶³ Ver: BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros/PE: Gráfica Borges, [2002].

com as mesmas técnicas que utiliza na produção dos folhetos, narra como começou sua atividade de poeta:

[...] com 21 anos ingressei na vida literária de cordel comprando e vendendo nas feiras e praças da região; logo em seguida, escrevi o primeiro cordel e, como não tinha recurso para publicá-lo, demorei ainda uns 8 anos para ver o meu nome como autor de um folheto que pra mim seria um sonho realizado, em 1965 foi que consegui e fui muito bem sucedido, a prova disto é que passei 20 anos no ramo pelas feiras e praças e onde existia passagem de gente. E ainda hoje faço cordel e já tenho além de 200 títulos publicados e espalhados pelo mundo, melhor ainda foi porque, pela necessidade de ilustrar o cordel, eu resolvi ilustrar sem nunca ver como era feito, e desde esta data que eu virei artista sendo gravurista e poeta. Até hoje permaneço escrevendo e gravando em madeira para o mundo inteiro, graças a boa fé que eu apliquei nessa arte⁶⁴.

J. Borges iniciou suas atividades artísticas no mesmo período em que a produção da literatura de cordel deixou o espaço das grandes folheterias⁶⁵ nas capitais e se popularizou. Os grandes produtores de cordéis eram os proprietários das folheterias concentradoras da produção dos folhetos em cidades como Recife e João Pessoa. Essa concentração implicava em altos custos para os poetas do interior que precisavam pagar inúmeras despesas para publicar seus folhetos. À medida que alguns poetas da chamada primeira geração faleciam, algumas folheterias eram fechadas ou vendidas, e surgiram novos poetas e novas práticas. Entre essas práticas estão o uso da xilogravura nas capas e o surgimento das pequenas tipografias de fundo de quintal. A mudança da produção das folheterias para as tipografias implicou em uma democratização dos meios de produção da literatura de cordel provocando:

A interiorização da indústria de cordel [o que causou uma] revolução gráfica no interior do Nordeste. Reduziu os custos e facilitou a impressão. Bastava uma gráfica de fundo de quintal para o poeta independente fazer um folheto e no mesmo dia publicá-lo. A peça mais importante na confecção de folhetos era a gravura da capa. Antes, o poeta, mesmo consagrado, tinha de vender os originais a um editor conhecido ou trocá-lo por cota de exemplares da primeira edição. Demorava tempos para ter o produto nas mãos. O recuo tecnológico

⁶⁴ BORGES, 2002, p.51.

⁶⁵ As folheterias concentravam “os grandes produtores do cordel [que] moravam em cidades adiantadas e confeccionavam as capas do folheto em metal. As estampas eram tiradas de clichês utilizados em anúncios de filmes americanos ou de postais importados da Europa”. FLANKLIN, 2007, p.16.

ampliou o número de escritores, artistas da gravura e, logicamente, de folheteiros⁶⁶.

Os chamados poetas emergentes sustentaram o mercado cordeliano com suas gráficas de fundo de quintal. As máquinas manuais, operadas pelos poetas, foram responsáveis por imprimir páginas e páginas floreadas com textos e reprodução de xilogravuras. Esse trabalho, geralmente noturno, levou às feiras e casas mi-lhares de folhetos. Nessa produção caseira predominaram as capas confeccionadas com xilogravuras entalhadas pelos próprios poetas.

J. Borges, Dila e José Costa Leite surgem como gravadores a partir da necessidade de ilustrar as capas de seus próprios folhetos e dos cordéis de seus companheiros de profissão. J. Borges se beneficiou desse cenário para se colocar no mercado da produção de folhetos e xilogravuras. Em 1960, ele comprou uma gráfica instalada em Bezerros e passou a imprimir folhetos, transformando-se em um dos maiores produtores de cordéis no estado de Pernambuco. Em sua produção cordeliana plural e vasta, é possível encontrar romances e folhetos que abraçam uma temática variada.

O poeta Olegário Fernandes da Silva⁶⁷ nasceu na Fazenda Boa Vista, no Sítio Jacaré Grande, zona rural de Caruaru/PE, no ano de 1936. Filho de agricultores, cresceu num ambiente rural e logo cedo necessitou acompanhar e ajudar os pais nos trabalhos da agricultura. Não teve oportunidade de freqüentar a escola e só aos 17 anos é que ingressou numa turma de alfabetização de jovens e adultos. Entrou em contato com os folhetos quando criança, na feira da cidade de Torres, hoje Toritama/PE. Acompanhava seu pai, Manoel Fernandes, pelos bancos da feira e tinha como obrigação cuidar do saco de compras. Sempre que passava pela área onde estavam os poetas repentistas e vendedores de folhetos, detinha-se, encantado, motivo pelo qual se esquecia de seguir o pai. Este quando percebia a ausência do filho, ficava preocupado e bravo por não saber em que local da feira ele havia ficado, mas com a repetição desse fato, ficou fácil localizar o garoto Olegário: sempre nas rodas de leitura de folhetos ou de cantorias de viola.

⁶⁶ Id. Ibid., p. 16.

⁶⁷ Folhetos de exemplos escritos por Olegário Fernandes: *O menino macaco e o exemplo do fim do mundo*, *O exemplo da perna cabeluda e os sinais do fim do mundo*, *O exemplo do menino que nasceu cabeludo*, entre outros.

Começou vendendo folhetos em 1954. Nessa fase inicial não contou com o apoio de seu pai, porque ele acreditava que o trabalho na agricultura seria mais rentável e a venda de folhetos era uma profissão incerta. Poetas e cantadores, na época, eram vistos como preguiçosos⁶⁸. No entanto, em decorrência do convívio nas feiras e das boas vendas, Olegário conseguiu provar que era possível manter a família com uma renda mensal superior à renda de um agricultor. O gosto pelas histórias contadas nos folhetos e o convívio com outros poetas colaboraram para sua iniciação como poeta da literatura de cordel. Seu primeiro folheto, intitulado *A História do Boi de Minas e as Carnes Contaminadas*, pode ser considerado um sucesso de vendas para um poeta em começo de carreira. A primeira leitura foi feita ao lado da Igreja da Conceição, na Feira de Caruaru. Na ocasião, Olegário vendeu imediatamente 36 folhetos! Em poucos meses de publicização nas feiras da região, foram vendidos 7 mil exemplares.

Sua obra conta com mais de 200 folhetos, ele preferia os temas relacionados à religiosidade e à moralidade. Mas também escreveu *folhetos de acontecido*⁶⁹, aproveitando as notícias que circulavam no rádio e nos jornais. O folheto *A Morte de Ludugero*⁷⁰ é um exemplo de um folheto que alcançou rapidamente o título de mais vendido na região⁷¹. Tornou-se uma espécie de furo jornalístico. Segundo J.

⁶⁸ Dimas Batista, autor de folhetos, diferencia o poeta do vendedor de folhetos com os seguintes versos: “Basta um cabra não ter disposição/pra viver do serviço de alugado/pega numa viola e bota ao lado,/compra logo o Romance do Pavão,/A Peleja do Diabo e Riachão/e a História de Pedro Malasarte,/sai no mundo a gabar-se em toda parte/e a berrar por vintém em mei de feira,/parasitas assim desta maneira/é que têm relaxado a minha arte”. Ver: PROENÇA. Manoel Cavalcante. *Antologia da literatura de cordel*, 1977, p. 30.

⁶⁹ Também chamados de folhetos jornalísticos, são identificados pela capacidade de alguns poetas de recriar notícias propagadas pelos meios de comunicação de massa, reformulando-as de acordo com as experiências dos leitores e com suas próprias palavras rimadas.

⁷⁰ Personagem criado por Luis Queiroga na década de 1960, vivido pelo artista caruaruense Luis Jacinto da Silva (Coronel Ludugero). Representava com bom humor a figura do coronel, visto como homem simples, de poucas palavras, sincero, contador de histórias, aboiador, cantador de viola e poeta, mas também impaciente e nervoso. Dividia o palco com dona Felomena, mulher do coronel (a atriz Mercedes Del Prado), e Otrape, uma espécie de secretário e orientador dos negócios e das questões políticas (o ator Irandir Peres Costa). Faleceu em 14 de março de 1970, vítima de desastre aéreo na Baía de Guajará Mirim em Belém do Pará. Gozava de grande prestígio junto à população, algo que já explica o sucesso dos folhetos que narraram sua morte. Sobre Ludugero, ver: QUEIROGA, Mêves. *Luis Queiroga: o humilde imenso*. Recife. Ed. do Autor, 2006.

⁷¹ Segundo texto do *Jornal Vanguarda*, o poeta Vicente Vitorino de Melo também escreveu sobre a morte do humorista: “o artista popular, sensível à extinção de figuras das mais queridas pelo povo – desde que dele era parcela importante – veio através do folheto de feira – literatura de cordel – expressar o seu sentimento ao fato com o trabalho “Trágico Desaparecimento do Coronel Ludugero” de Vicente Vitorino de Melo, vendido às centenas na feira de Caruaru”. PRAÇA de Caruaru terá estátua do Coronel Ludugero. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 29 mar. 1970, n. 2006 p. 08.

Borges, em poucas semanas, ele vendeu milhares de exemplares, o folheto não faltava na maleta dos vários cordelistas que atuavam na região.

Em 1962, Olegário comprou a primeira máquina tipográfica e passou a produzir folhetos em sua própria casa. Dessa produção participavam a esposa e os filhos. A família passava noites inteiras imprimindo, cortando papel, separando o miolo dos folhetos, dobrando as capas e grampeando as pequenas brochuras. Manteve durante vários anos uma barraca de cordel na feira de Caruaru, onde vendia, junto com os folhetos, quase tudo no ramo de papelaria. Em 1999 fundou, ao lado de sua barraca, com a ajuda da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru e de um grupo de poetas, O Museu do Cordel, espaço no qual estudantes e pesquisadores podem encontrar um rico acervo de folhetos. Olegário faleceu em 2002, aos 66 anos, em plena atividade poética.

José Francisco Soares ou Zé Soares⁷², o poeta-repórter⁷³ do Recife como era conhecido, nasceu no estado da Paraíba, em uma área rural nas proximidades de Campina Grande, em 1914. Filho de agricultores, na infância, já estava próximo da poesia popular, através do contato com alguns de seus parentes, a saber, o tio Inácio da Catingueira e o primo Agostinho Lopes dos Santos⁷⁴ influenciaram Zé Soares no gosto pela poesia popular. Trabalhou como biscateiro na feira de Campina Grande e, nesse espaço, escutou e travou contato com poetas e cantadores.

No espaço da educação formal, freqüentou a escola até o segundo ano do ensino primário, mas aprendeu a ler *bem*, e por isso desde cedo era solicitado por vizinhos e amigos para ler folhetos comprados nas feiras. Seu primeiro folheto, escrito aos 14 anos – *Descrição do Brasil por Estados* – informava ao leitor sobre as características dos vários estados do país e indicava que o autor conhecia elementos da geografia do país. Como a maioria dos poetas populares de sua época, precisou, antes de ser cordelista, desenvolver outras atividades enquanto ainda não es-

⁷² Folhetos de Zé Soares: *O cego no cinema; O futebol no inferno; Anistia ampla e a volta de Arraes; O homem na lua – partida e chegada de Neil Armstrong; A perna cabeluda de Olinda; A resposta da carta de Satanás a Roberto Carlos;*⁷² *A mulher que matou o marido de xifre* (sic).

⁷³ São chamados de poetas repórteres aqueles poetas peritos em identificar notícias jornalísticas que interessariam a seus leitores, recriando-as na forma de poesia e produzindo folhetos de maneira rápida para vendê-los enquanto dura o interesse do público leitor. Ver: DINNEEN, Mark, 2007.

⁷⁴ Violeiro-repentista nasceu na Fazenda Cajá, em São José do Egito/PE, no ano de 1906. Passou a viver exclusivamente da cantoria a partir de 1927 e logo ganhou fama como um dos melhores violeiros do estado. Morreu em Caruaru/PE, em 1972.

tava consolidada sua condição de poeta da literatura de cordel. A atividade de pedreiro garantiu seu sustento em cidades como Recife, Rio de Janeiro e Niterói.

A partir da década de cinqüenta, dedicou-se à venda de folhetos e aos escritos cordelianos. Adquiriu uma banca de revistas ao lado do Mercado São José, em Recife/PE. Denominou sua banca de *Barraca Tricolor*, em homenagem ao seu time preferido – o Santa Cruz. Em 1960, passou a editar folhetos em sua gráfica de fundo de quintal – *A Gráfica Tricolor*, localizada no bairro de Casa Amarela, também em Recife, mas, depois de três anos, foi obrigado a fechá-la devido aos altos custos com manutenção. Passou, então, a depender de outras tipografias para imprimir seus poemas. Situação não muito confortável para um poeta que carregava o título de repórter, precisando, pois, ser ágil na publicação e distribuição dos folhetos, porque assim, como os jornais, os folhetos jornalísticos ficam obsoletos rapidamente. Eles têm vida efêmera.

José Soares⁷⁵ escreveu folhetos sobre temas variados: folhetos cômicos ou de gracejos; histórias do maravilhoso ou de milagres; relatos da vida cotidiana, incluindo inúmeros folhetos sobre o futebol. Contudo, Soares produziu em grande quantidade os chamados folhetos de acontecido ou folhetos jornalísticos. Seus folhetos noticiosos desempenharam papel importante no sistema de comunicação popular, à medida que faziam uma síntese das notícias difundidas pelos meios de comunicação de massa, recodificando e explicando o acontecimento ao gosto e na linguagem popular em forma de versos⁷⁶.

Nos anos 70, José Soares já era uma pessoa célebre em Recife, regularmente procurado para dar entrevistas a jornalistas ou pesquisadores de cordel. Era um poeta prolífico e, durante os anos mais produtivos, produzia um folheto a cada quinze dias. Ao final de sua carreira, havia publicado aproximadamente duzentos e oitenta folhetos, com mais de cinqüenta inéditos⁷⁷.

⁷⁵ “Como poeta, José Soares descobriu uma fórmula muito bem sucedida, apanhando notícias de várias fontes e recriando-as rapidamente na forma de folheto para um grande número de leitores. Distribuídos por grande parte do país por revendedores, ou em suas próprias viagens às feiras, os seus poemas vendiam bem e as tiragens eram altas. Numerosos acontecimentos nacionais e internacionais foram tratados, e o seu sucesso como comunicador popular resultou em encomenda de muitos políticos e empresários, pedindo-lhe um folheto para promover uma campanha política ou um novo serviço ou produto”. DINNEEN, Mark, 2007, p.13.

⁷⁶ Para Otavio Paz, essa comunicação pode ser explicada porque “o poeta desperta as formas secretas do idioma. O poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim, a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo”. PAZ, 1982, p. 68.

⁷⁷ DINNEEN, op. cit., p. 13.

Como bom poeta-repórter, José Soares apreendia intuitivamente quais os acontecimentos que chamariam a atenção de seu público leitor. Acompanhava as notícias lendo jornais e ouvindo rádio. Para ele não era suficiente descrever os acontecimentos, e por isso acabava produzindo uma nova versão para a notícia, além de expressar sua opinião através da condenação ou do elogio. Empregava metáforas simples, mas estas davam vivacidade e imprimiam emoção à narrativa. Seus folhetos jornalísticos oferecem, no dizer de Mark Curran, “uma crônica poética e popular”⁷⁸ dos acontecimentos dos anos sessenta e setenta. É na recriação das notícias que poetas como José Soares nos fazem ver como:

aprenderam a relatar acontecimentos importantes, conforme as tradições básicas da poesia popular, enquanto incorporavam elementos que cativavam e entretinham os leitores, e davam ao poema um toque particular. Um assunto que à primeira vista parece alheio à vida do público do folheto pode ser apresentado de tal forma que produz uma sensação de reconhecimento e identificação⁷⁹.

José Costa Leite⁸⁰ nasceu em 1927, em Sapé, cidade paraibana. No entanto, vive na região da Zona da Mata Norte em Pernambuco desde os anos 30. Reside atualmente na cidade de Condado/PE, produzindo folhetos e xilogravuras. Nunca freqüentou escola, o processo de alfabetização foi realizado de maneira informal, no meio familiar. Como trabalhador rural, tomou parte em quase todas as atividades realizadas na indústria açucareira – plantando, cortando e limpando o canavial. Foi cambista, camelô, e vendedor de remédios, pomadas e folhetos anunciados por ele, através de serviço de som ambulante.

Costa Leite escreve folhetos e almanaques ilustrados por suas xilogravuras. Assim como Dila e J. Borges, ele desenha e talha na madeira as ilustrações de capa dos seus próprios folhetos. Começou escrevendo, vendendo e declamando em 1947, quando lançou o primeiro folheto: *Eduardo e Alzira: uma historinha de amor*. No ano de 1949, talhou as primeiras xilogravuras para os folhetos: *O Rapaz que Virou Bode e A Peleja de Costa Leite e a Poetisa Baiana*, ambos de sua autoria. Em

⁷⁸ CURRAN, 1998, p, 24.

⁷⁹ DINNEEN, 2007, p.18.

⁸⁰ Alguns folhetos do autor: *A briga de Antonio Silvino com a moça que virou cabra; A luta de Lampião com a velha feiticeira; A briga de Lampião com a moça que virou cachorra; Peleja de Costa Leite com Olegário Fernandes; Os dez mandamentos, o Pai Nosso e o credo dos cachaceiros; A moça que dançou com Satanaz no inferno; Estamos no fim da era; os sinais do fim do mundo e as três pedras de carvão.*

1959 escreveu o primeiro Almanaque, na época, intitulado *Calendário Brasileiro*, contendo as previsões astrológicas para o ano de 1960. Hoje se chama *Calendário Nordeste*. São comuns os almanaques inspirados no Lunário Perpétuo⁸¹. Em Caruaru, Vicente Vitorino de Melo, escrevia desde 1952, livro semelhante com o título de *O Almanaque do Nordeste*.

Alguns poetas, a exemplo de Costa Leite, associam à atividade de cordelista outras atividades literárias, uma delas é a criação de almanaques. Poeta de imaginação admirável, ele apresenta uma tendência às narrativas que tratam de aventuras, pelejas, exemplo, safadeza, cangaço e gracejos. É exímio criador de pelejas inventadas sobre encontro de vários poetas de cantoria de viola e literatura de cordel.

José Cavalcanti e Ferreira⁸², José Soares da Silva, José Ferreira da Silva ou simplesmente Dila são alguns dos nomes usados pelo autor de folhetos e xilogravuras nascido na Fazenda Cabeça de Negro, em Bom Conselho, Pernambuco, no ano de 1937. Ainda jovem e já vendedor de folhetos, radicou-se em Caruaru nos idos de 1952. Começou a escrever nos anos 40, despertado pela magia das narrativas que tratavam do cangaço. Especializou-se em folhetos desse gênero “porque as histórias do cangaço davam muita coisa e o meu povo foi tudo cangaceiro. [...] e comecei escrevendo e fazendo as xilogravuras de cangaço. Até hoje o povo só procura cangaço na minha mão, e eu faço”⁸³.

Depois de fixar residência em Caruaru, Dila montou uma pequena tipografia, a ARTFOLHETO SÃO JOSÉ, na qual imprimia folhetos e criava xilogravuras para capas de folhetos, rótulos de remédios, ilustração de livros, e confecção de carimbos. Suas primeiras xilogravuras foram feitas para cordéis de sua autoria e de outros poetas, como Olegário Fernandes, J. Borges e João José da Silva, entre ou-

⁸¹ “Foi durante dois séculos o livro mais lido nos sertões do Nordeste, informador de ciências complicadas de astrologia, dando informações sobre (sic) horóscopos, rudimentos de física, remédios estupefacientes e velhíssimos. [...] Foi um dos livros mestres para os cantadores populares, na parte que eles (sic) denominavam “ciência” ou “cantar teoria”, gramática, história, doutrina cristã, países da Europa, capitais, mitologias. Decoravam letra por letra. [...] A primeira edição é de Lisboa, em 1703, na casa de Miguel Menescal. [...] Registra um pouco de tudo, incluindo astrologia, receitas médicas, calendários, vidas de santos, biografia de papas, conhecimentos agrícolas, ensinamentos gerais, processo pra construir um relógio de sol, conhecer a hora pela posição das estrelas, conselhos de veterinária”. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*, v. 2. Rio de Janeiro, [s/d], p. 111 – 112.

⁸² Folhetos de Dila: *Os sertões e o cangaço; O sonho de um romeiro com o Padre Cícero Romão, São Salviano e Satanás; A fada e o diabo; O homem que virou bode e Viver de cangaceiro*.

⁸³ FERREIRA DILA, José Cavalcante. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2007.

tros. A ilustração da capa do primeiro folheto de J. Borges, intitulado *O Encontro de Dois Vaqueiros no Sertão de Petrolina*, recebeu xilogravura de Dila.

A partir da década de sessenta, passou a utilizar lâminas de borrachas vulcanizadas para talhar seus desenhos recortadas com lâminas de barbear, encontrando, assim, um material para substituir os tacos de madeira, comumente usados na arte de confeccionar as xilogravuras ilustradoras das capas de folhetos. Na madeira o trabalho exigia atenção redobrada, visto que um corte feito de forma inadequada poderia comprometer todo o trabalho do artista, causando o desperdício da matéria-prima que geralmente não podia ser reaproveitada. A utilização da borracha para fazer as matrizes, técnica conhecida como linogravura⁸⁴, possibilitou o concerto de um traço descuidado, visto que, na hora da construção, pode-se colar um pedaço da borracha, esperar secar e seguir seu desenho sem nenhum risco de perder a matéria-prima ou de prejudicar a arte final.

Mestre Dila, como é comumente conhecido, atualmente escreve, imprime e cria desenhos em placas de madeira ou pedaços de borracha, no bairro Nossa Senhora das Dores, em Caruaru/PE. Artista dotado de extraordinária imaginação e criatividade, no ato da criação, o poeta mistura-se com suas histórias, imaginando ser ele próprio personagem de seu tema preferido: o cangaço. Em seus relatos de entrevistas e nos folhetos, diz ser “Lampião em Carne e Osso”. Sua especialidade é o cangaço misturado ao tema do maravilhoso, no qual se encontram cangaceiros, seres sobrenaturais e acontecimentos mágicos.

2.3 Assombrosas latências do porvir: susto e prescrição social nos *folhetos de exemplo*.

Buscando interpretar as prescrições sociais, os exemplos e os acontecimentos que foram escolhidos pelos poetas para narrar os anos sessenta, tomamos o discurso registrado nos folhetos não como indícios de um real que pretendemos desvendar, mas o discurso como um acontecimento histórico. Nossa preocupação é com a teia discursiva elaborada pelos poetas sobre os acontecimentos dos anos

⁸⁴ Sobre o processo de criação do Mestre Dila, ver: CAVALCANTI, Herlon de Figueiredo. *Xilogravuras do Mestre Dila: uma visão poética do Nordeste*. Caruaru: Edições Fafica, 2007.

sessenta. É esse discurso que tomamos como acontecimento histórico em nosso trabalho⁸⁵.

Dividimos os folhetos pesquisados em dois grupos⁸⁶, de acordo com os temas abordados na narrativa: os *folhetos de exemplos* e metamorfoses e ensinamentos religiosos; e os *folhetos de acontecidos* que tratam sobre eventos e modas também chamados de jornalísticos, por seu papel de divulgadores de notícias. Os demais folhetos consultados são de caráter explicativo sobre a literatura de cordel e biografias dos poetas pesquisados. Vinculamos a esse grupo os ABCs e aqueles folhetos usados no intuito de captar os diversos estilos da escrita dos cordelistas.

Os folhetos de *exemplos* receberam essa denominação, porque em suas histórias predominam assuntos e personagens religiosas e objetivam transmitir um ensinamento sobre condutas e comportamentos. Geralmente, os poetas apresentam homens e mulheres transformados em animais; observamos que há uma espécie de *imaginário da metamorfose* nestes folhetos. Os relatos obedecem, na maioria dos casos, a uma estrutura narrativa bastante peculiar. O início da narrativa é marcado por uma situação de estabilidade e harmonia, logo substituída pelo oposto: uma situação de instabilidade. É a quebra da estabilidade, por meio de uma ação pouco comum e agressiva em relação aos costumes religiosos e morais que desencadeia uma série de acontecimentos nefastos.

A estruturação narrativa do folheto *O Exemplo da Moça do Umbigo de Fogo*⁸⁷ exemplifica o modelo usado nos folhetos do gênero. Primeiro apresenta o cenário estável, representado por uma procissão organizada pelo religioso Frei Damião – a procissão é compreendida como um lugar de contrição, reduto de fé e respeito aos valores religiosos. Em seguida, aparece o cenário instável, marcado pela presença de uma jovem de gestos extravagantes e que destoava da multidão:

As duas da madrugada
Num dia de sexta feira
Era grande a multidão
Já reunida em fileira

⁸⁵ Sobre essa perspectiva de tomar o discurso como acontecimento histórico, ver: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. ensaios de teoria da história*. Bauru/SP: Edusc, 2007, p. 101-112.

⁸⁶ Do conjunto de folhetos selecionado, 40 são folhetos de exemplo, 30 são folhetos de acontecidos e 08 versam sobre o que é a literatura de cordel.

⁸⁷ BORGES, José Francisco. *O exemplo da moça do umbigo de fogo*. Bezerros/PE [s/d.]

Acompanhando a procissão
De pé no chão na poeira

Muitos pagando promessa
Com os corações conflitos (sic)
Quando surgiu uma dona
Dando salto e dando grito
Num passo de carnaval
Que todos ficaram aflitos

Disse ela não dou valor
A esse povo carola
Que adora esse barbudo
Caduco sem ter cachola
Só dou valor a bebida
A dançar e jogar bola⁸⁸.

A quebra da estabilidade nunca fica impune. Há sempre um castigo para o personagem ousado, e esse castigo quase sempre implica perda da forma humana. O personagem passa por uma metamorfose e adquire a forma de um animal. A transformação em animais como jumentas, cachorras, cabras, cobras, bodes e cavalos são comuns nesses textos. E quem não é metamorfoseado é castigado com a morte, como é o caso da *Mulher que Vendeu os Cabelos e Visitou o Inferno*⁸⁹. É essa transformação ou castigo que dá força ao exemplo, pois o leitor deve prestar atenção para não praticar atos semelhantes e vir a ser castigado. A significação da metamorfose é ambígua, ela está entre o castigo e a expiação da falta cometida, porque o personagem metamorfoseado tem como missão perseguir os indivíduos subversivos, aqueles indivíduos que em sua vivência cotidiana afrontam normas e condutas vinculadas às tradições religiosas⁹⁰. Eis o que acontece com a *Moça que Virou Cachorra*:

A moça que virou cachorra
Tinha sido castigada
Por ter respondido mal
A sua mãe adorada
E por fazer profanação
Do padre Cícero Romão
E da Virgem Imaculada.

⁸⁸ BORGES, *O exemplo da moça do umbigo de fogo*. Bezerros/PE [s/d.]

⁸⁹ Id. *A mulher que vendeu os cabelos e visitou o inferno*. Bezerros/PE.

⁹⁰ Para Lourival Holanda "A construção fabulística – que é a via por onde vai rever o evento – permite ao narrador ficcionar a história, alegorizando sua crítica no embaralhamento proposional que faz dos elementos que constituem as supostas certezas cotidianas". HOLANDA, Lourival. *Fato e fábula*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1999, p, 26.

Saiu correndo no mundo
 Atrás de quenga e chifrudo
 Gostava de mulher galheira
 Sapatão e cabeludo
 Saltava até num pé só
 Onde tivesse um forró
 Ela remexia tudo⁹¹.

A narrativa dos folhetos de *exemplos* organiza um meio de lidar com a complexidade do real, quando este real parece difícil de controlar, fazendo com que o imprevisto, o surpreendente, o maravilhoso⁹² tomem a forma de desassossego. Na narrativa cordeliana estão presentes temor e atração pelo demoníaco; à medida que provoca inquietação, desperta o medo necessário para conter as ações subversivas. Os exemplos na literatura de cordel agrupam o desejo de maravilhar e assombrar presentes na estética barroca. Para Lourival Holanda, “as categorias do maravilhoso e do surpreendente [configuram] o estranhamento do mundo, [servem] à narração para mostrar o absurdo daquela situação”⁹³. A maior parte das estrofes são dedicadas à apresentação dos eventos responsáveis por desencadear a instabilidade. No Folheto *Conselhos de Frei Damião em Favor da Humanidade*⁹⁴ são dedicadas quatro páginas aos “exemplos temerosos”:

Só se ver (sic) hoje nas praças
 Homens de calças ligadas
 Cabelos cobrindo os ombros
 Outros de pernas raspadas
 Outros usam mini-saia (sic)
 Não ver (sic) que está na gandaia
 Nossas heras (sic) estão chegadas

Os tempos se aproximam
 O povo está como quer
 Tem gente que diz assim
 Dê o caso no que der
 Os tempos bons se consomem
 Mulheres querem ser homens
 Homens querem ser mulher (sic).

⁹¹ LEITE, *A briga de Lampião com a moça que virou cachorra*, [ca. 1960] , p. 01.

⁹² Para Jerusa Ferreira no maravilhoso “elidem-se encantamentos e encantadores e há um relacionamento constante com as exigências do mundo prático, que compõem o universo dos que o escutam”. Ver: FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em cordel: o passo das águas mortas*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993, p.31.

⁹³ HOLANDA, 1999, p. 33.

⁹⁴ BORGES, *Conselhos de Frei Damião em favor da humanidade*, [1967?].

[...]

É por isso que se ver (sic)
 Estrondo e tremor de terra
 Exemplos e mais exemplos
 Os homens formando guerra
 O rico a vida gozando
 E o pobre se acabando
 Salta, pula, chora e berra⁹⁵.

O desfecho envolve o arrependimento, por parte do personagem metamorfoseado, para que se instaure uma situação nova, não apenas como o retorno da estabilidade, mas como uma maneira de colher um ensinamento. Muitas vezes é necessária a interferência de um personagem capaz de mediar a relação entre o real e o acontecimento mágico, por isso, nesses folhetos, sempre surgem as figuras de Padre Cícero e Frei Damião, ambos representando o bem na luta contra o mal. É atravessando a narrativa de acontecimentos sobrenaturais, misturados aos fatos cotidianos que o autor de folhetos do gênero exemplo reorganiza o mundo que a seu ver necessita tomar outra direção. Nas palavras de Lourival Holanda “o sobrenatural ocorre em meio ao natural – para recobrir as insuficiências da realidade. Deslocando e embaralhando seus elementos, o narrador reorganiza o mundo carente de correção”⁹⁶. Castigada, a *Moça do Umbigo de Fogo*, pretende castigar os indivíduos desviados, antes de se confessar e pedir perdão:

Quando eu pintar mizéria (sic)
 neste mundo transviado
 encendiar (sic) cabeludo
 queimar bunda de viado (sic)
 baixo o fogo do umbigo
 e vou viver do outro lado

Ai eu vou procurar
 um padre e me confesso
 me arrependo do que fiz
 e perdão a ele peço
 mas isso depois que eu
 deixar o mundo azavésso (sic)⁹⁷.

⁹⁵ BORGES, José Francisco. *Conselhos de Frei Damião em favor da humanidade*. Bezerros/PE, [1967?] p. 03-04.

⁹⁶ HOLANDA, 1999, p. 34.

⁹⁷ BORGES, José Francisco. *O exemplo da moça do umbigo de fogo*. Bezerros/PE, p. 07-08.

Em síntese, podemos dizer que estabilidade – ação subversiva – condenação através da morte ou metamorfose – cumprimento da missão – arrependimento – retorno à situação estável – concretização do exemplo como uma moral da história são recorrentes nos folhetos de exemplo. Esses traços aproximam esses folhetos da constituição narrativa das fábulas.

Já foi dito que os indivíduos na década de sessenta experimentavam os mais diversos sentimentos: empolgação, susto, apreensão, medo⁹⁸. Na trama discursiva dos cordéis, esses sentimentos estão presentes com muita frequência nos folhetos de exemplos. Eles transitam entre a denúncia dos dismantelamentos nos costumes tradicionais e a lembrança do exemplo a ser seguido, quase sempre em comunicação com os ensinamentos ligados à tradição⁹⁹. Os folhetos também estão entre o deslumbramento e o susto diante do tempo presente. Entre um tempo que é fixo e se aproxima da tradição e um tempo plural, móvel, fazendo figurar num mesmo folheto, num mesmo discurso, Deus, Diabo, “mulheres perdidas”, moças namoradeiras, roupas extravagantes, minissaias, cabeludos e homossexuais. Tudo isso parece *sinais do fim do mundo*¹⁰⁰:

Leitor nosso mundo velho
 Já está vai ou não vai
 Uma banda está pendurada
 E a outra breve cai
 Daqui a sessenta e seis
 Deus arrocha dessa vez
 Mostra o castigo de pai.

[...]

mas é que 66
 vem aí fazendo o rapa
 o que escapar da crise
 a febre tira do mapa
 pois eu conheço 60
 quando disser é 70
 pouca gente é que escapa.

⁹⁸ Ver: CASTELO BRANCO, 2005.

⁹⁹ Segundo Lourival Holanda: “O macabro, o grotesco têm ainda larga circulação na cultura interiorana. Das feiras às igrejas: os Hércules de circos e os santos barrocamente angustiosos. Santa Águeda, as mamelas arrancadas, expostas num prato; a imagem do Homem das Dores, na procissão dos Passos; Santa Luzia, os olhos extraídos – tantas figurações onde se poderia filiar o macabro e a crueldade que ainda ecoam nos ícones e na linguagem do cordel”. HOLANDA, 1999, p. 32.

¹⁰⁰ Expressão usada frequentemente pelos poetas e que aqui tomamos como uma metáfora da década de sessenta.

[...]

cresce como água no rio
o escândalo e a maldade
nós já semeamos vento
vamos colher tempestade
nosso mundo se rebenta;
daqui o fim de 60
tomba toda humanidade¹⁰¹.

Entendemos a expressão *fim de mundo*, freqüentemente usada pelos poetas e escritores dos jornais caruaruenses como uma metáfora da década de sessenta, que nos ajuda a reconstituir os significados do período a partir da relação dos indivíduos com as mudanças cotidianas. O historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, em seu livro sobre a década, concluiu que o período foi marcado “pela percepção das maravilhas tecnológicas [...] e pela constatação de que aquelas maravilhas detonam aspectos do cotidiano e geram, na contrapartida, um desconforto existencial”¹⁰²; nos folhetos, esse desconforto vem à tona pela freqüência com que se fala na sensação de fim de mundo.

As narrativas versam sobre as novidades na esfera da moda. Os poetas mostram-se assombrados e deslumbrados diante, principalmente, das minissaias, do biquíni, do topless, dos homens de cabelos compridos e das mulheres de cabelos curtos. Para o jornal Vanguarda, “os cabeludos [estariam] povoando a cidade tomando o lugar dos verdadeiros jovens”¹⁰³, e o biquíni causando sensação e dor de cabeça aos “pais de família” e aos policiais: “aqui em Caruaru, cidade que, naturalmente, não dispõe de praias ou balneários particulares, a moda foi lançada por algumas moças importadas pelo Cine Santa Rosa”¹⁰⁴. Segundo o texto, a moda teria vindo de fora e estaria causando o desmantelamento dos costumes tradicionais. Seria o *fim do mundo!* Nesse sentido, as modernidades seriam sinais do fim de uma era marcada pela fixidez, e o começo de uma outra era que se apresentava flexível e plural. Para o poeta, estava tudo desmantelado:

Leitores o nosso mundo
está muito desmantelado

¹⁰¹ ASSIS, Manoel Tomaz de. O fim do mundo está próximo. In: BATISTA, 1977, p. 321 – 322.

¹⁰² CASTELO BRANCO, 2005, p. 222-223.

¹⁰³ FATOS de hoje, bofes de amanhã: cabeludos e cultura. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 10 jul. 1966, n. 1817, p. 04.

¹⁰⁴ PALCOS, telas e microfones. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 12 jul. 1964, n. 1620, p.05.

aumentou a violência
 é morte pra todo lado
 daqui pra dois mil e dez
 temos que andar com cuidado

[...]

As mocinhas de hoje em dia
 vivem dentro da algazarra
 andam quase todas nuas
 só pensam em Rock e farra
 sai de casa as 7 horas
 só volta ao quebrar da barra

E se os pais reclamarem
 elas dizem um palavrão
 não vão a missa nem rezam
 também não fazem oração
 só namoram cabeludo
 quem (sic) vive com um violão¹⁰⁵.

O que se apresentava como urgente, para essa comunidade de autores e leitores, era o ser e o permanecer. E, por isso, a elaboração discursiva procurava descrever o espaço e as normas da constituição comunitária. É também por esse motivo que essas normas precisavam ser constantemente reeditadas e relembradas. A repetição¹⁰⁶ teria como finalidade a memorização e a sobrevivência da comunidade, definindo as características espaciais, sociais e sexuais que fundamentavam essa comunidade como distinta. Redizer e relemburar não eram mera repetição, pois funcionavam como atualização e renovação dos saberes e das regras comunitárias. Essas características da memória comunitária são observadas e apropriadas pelos autores dos folhetos nas construções narrativas. O passado era o tempo ideal. Era também um espelho e exemplo a ser seguido quando as latências do porvir figuravam como demasiado assombrosas:

Toda mocinha que leu
 Este folheto versado
 Se mire no grande exemplo
 Do drama que foi passado
 Seja sempre obediente,
 Que o porvir sempre é latente

¹⁰⁵ BORGES, *A moça que dançou depois de morta*. [1970?], p. 01.

¹⁰⁶ Aproximadamente 50% dos folhetos analisados obedecem à seguinte estrutura narrativa: denunciar os novos costumes e lembrar os antigos costumes como exemplo a ser seguido pela juventude.

Diferente do passado”¹⁰⁷.

Concluimos que a estruturação narrativa dos folhetos de *exemplos*¹⁰⁸ inventa e reinventa lições, ensinamentos e prescrições. Eles são um meio de memorização e transmissão de normas e condutas aceitáveis ou não pela comunidade. A análise dos folhetos de exemplos permitiu identificar a narrativa construída pelos poetas para explicar o contexto histórico dos anos sessenta. Essas narrativas apresentam discursos que transitam entre a prescrição social e o assombro diante do porvir e, na qualidade de exemplos, pretendem-se instauradores e legitimadores dos fundamentos de uma identidade comunitária, buscando permitir, descrever, instaurar e lembrar¹⁰⁹.

2. 4 Convicções em abalo: *causos* e *causas* em pauta nos *folhetos de acontecido*

O moderno e o tradicional atravessam os escritos da literatura de cordel à medida que elaboram narrativas, expressando símbolos culturalmente disponíveis, articulando as representações e interpretações desses símbolos ao cotidiano da comunidade interlocutora: autores e leitores inventam, repetem e atualizam práticas comunitárias¹¹⁰. Os folhetos que objetivam relatar acontecimentos funcionam enquanto uma escrita das ações extraordinárias em conexão com velhas questões e com os novos códigos culturais, introduzindo nas narrativas as questões dos tempos

¹⁰⁷ CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *O desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra*. [1960?], p. 08.

¹⁰⁸ Em relação à canção tradicional dos Cevenas, Pelen observa que “propõe antes um exemplo, um exemplum, geralmente considerado como imaginário, mas pode também remeter ao real. PELEN, Jean-Noel. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. In: *Projeto História*, São Paulo, 22, junho de 2001, p. 57.

¹⁰⁹ Id. Ibid., p. 57.

¹¹⁰ Para Ferreira, “Ao analisar o texto-cordel, sabe-se estar diante de uma criatura, que tem a ver com determinados processos de *folk*, percebendo-se que a sua complexa mecânica de criação está sempre relacionada com um grupo que aceita ou sanciona, atenta para uma certa censura preventiva da comunidade e, de certo modo, atinge-se o alcance de uma produção, em parte sob o comando”. Ver: FERREIRA, 1993, p.14.

ditos *modernos*¹¹¹. As mudanças na família, na sexualidade, na moda e as inovações tecnológicas foram motes para uma pluralidade de versos, falas e escrituras.

Os folhetos de acontecidos também são chamados de jornalísticos ou circunstanciais, porque versam sobre acontecimentos políticos ou fatos ocorridos em lugares próximos ou distantes que têm impacto no cotidiano dos poetas e leitores. Esses folhetos são divulgadores de notícias, mas também apresentam características dos folhetos de exemplo, porque os poetas não deixam de “expor as suas próprias opiniões sobre o acontecimento e realçar a importância que tinha, vinculando-o talvez, à vida e experiência, ou explicando como podia servi-lhes de lição”¹¹², à medida que as transformações afetam o cotidiano do público leitor. As temáticas das narrativas do período são atravessadas pelas urgências do tempo presente, de maneira que as pessoas que estavam experimentando esse momento “tiveram que conviver com grandes abalos em suas convicções, uma vez que o período marcou um descentramento dos indivíduos de seus lugares no mundo social”¹¹³.

O folheto *O Homem na Lua*¹¹⁴ constitui-se num exemplo claro de como os poetas podiam vincular os acontecimentos às experiências cotidianas dos leitores. Ariano Suassuna¹¹⁵ observa que o cordelista descreve o acontecimento de maneira que ele não pareça estranho aos seus leitores. Os astronautas descritos pelo autor usam trajes que lembram as roupas dos vaqueiros e cangaceiros, personagens comuns e conhecidos do público da literatura de cordel. Como já foi dito, o título de poeta-repórter é adequado diante da maestria com que José Soares reinventa as notícias. No folheto citado, José Soares anuncia que a narrativa tratará de questões atuais e, de certo modo, prevê a dimensão histórica do acontecimento “que vai ficar para sempre/na face ‘A’ da história”¹¹⁶. A chegada do homem à Lua foi visto como um acontecimento glorioso:

Foi a nave Apolo 11

¹¹¹ É interessante observar que nos folhetos do período o termo moderno aparece com frequência sempre em oposição aos costumes tradicionais. Os versos seguintes são emblemáticos neste sentido: “Quanto mais tempo se passa/Mais o mundo se evolui/Cresce mais o modernismo(sic)/E a tradição diminui/Até eu presentemente/Estou muito diferente/Não sou mais como já fui”. Ver: SANTOS, Apolônio Alves dos. *O Nosso Mundo Moderno*, [196?], p.01.

¹¹² DINNEEN, 2007, p. 18

¹¹³ CASTELO BRANCO, 2005, p. 68.

¹¹⁴ SOARES, José. *O Homem na lua: partida e chegada Neil Armstrong*. Recife, 1969.

¹¹⁵ SUASSUNA, Ariano. Entrevista do mês. *Revista Caros Amigos*, n. 75, junho de 2003.

¹¹⁶ SOARES, *ibid.*, p.01.

Em viagem rotatória
 Que deixou daqui à Lua
 Uma estrada transitória
 E voltou do estranho cosmo
 Trazendo o cetro da glória¹¹⁷.

Na narração dos acontecimentos referentes à chegada do homem à Lua, o poeta não se restringiu a tecer elogios ao grande feito representado por aquela viagem. Ele faz questão de expor sua opinião e de incluir uma dimensão moral ou de ensinamento; para isso, recorre aos ensinamentos de Padre Cícero para legitimar o argumento de que a fé cega no progresso tecnológico é um reflexo da arrogância dos seres humanos. Usa o bom humor como recurso para explicar que só faria a viagem em situação extraordinária. A opinião do poeta sobre o evento sempre aparece nos folhetos de acontecido: emoções, crenças, aspirações e senso de humor atravessam os versos em comunicação com os fatos narrados:

Lá não tem arma de fogo
 Só há briga de porrete
 O povo fazia fila
 Para olhar nosso foguete
 E mais: olhava São Jorge
 Galopando em seu ginete

Lá não tem cabra enrolão
 Corrupção ninguém gosta
 Não tem bacalhau nem carne
 Lá só tem peixe de posta
 Acabou-se jogo do bicho
 A ordem chegou de Costa¹¹⁸.

Os poetas da literatura de cordel perceberam as mudanças na produção musical como um acontecimento. E sobre este acontecimento também organizaram discursos. Nesse sentido, optaram por se aproximarem do discurso daqueles movimentos que estavam preocupados em conduzir a música brasileira por caminhos nacionais e autênticos. Os cordelistas pensavam a música em sintonia com a maioria dos críticos do *iê-iê-iê* e da Jovem Guarda. Ela era considerada uma expressão musical juvenil, alienada, produzida e transformada em popular como uma estratégia dos meios de comunicação de massa. Por isso, o Movimento Armorial, cuja intenção

¹¹⁷ Id. Ibid., p.02.

¹¹⁸ SOARES, 1969, p. 05.

era produzir uma música popular brasileira, coloca-se contrário à produção e à posição dos defensores da adoção de meios tecnológicos na criação da música nacional¹¹⁹.

É possível perceber uma tendência nos poetas que buscaram narrar os acontecimentos cotidianos em concordar que, a partir do contato com os novos veículos de comunicação, os indivíduos, principalmente os jovens, descambavam para a dispersão, a ilusão, a desmoralização, a loucura, o nudismo, o sexo livre e o uso de roupas extravagantes, cujo modelo teria sido apresentado pelos artistas da Jovem Guarda.

É emblemática a narrativa do folheto *História do Debate do Papa de Roma com Roberto Carlos*¹²⁰. A xilogravura da capa apresenta símbolos da época em lados opostos. Do lado direito do desenho, Roberto Carlos, de pé, vestindo os trajes extravagantes da época: calça boca de sino, sapatos cavalo de aço e jaquetão. Os cabelos compridos caem sobre os ombros. Apoiada no ombro esquerdo, está uma guitarra em forma de tridente; ela parece mais uma arma do que um instrumento musical, o que pode significar que essa seria sua arma na luta contra o bem, já que o tridente em nossa cultura é um símbolo associado ao Diabo. Do lado esquerdo, o Papa sentado em sua cadeira com o cetro em uma das mãos. Ele aponta para a figura de Roberto Carlos acusando-o ou indicando aos fiéis um exemplo que não deve ser seguido. Roberto não está ajoelhado diante do *Santo Papa*, o que indica que está desafiando a Igreja e os valores do Cristianismo:

¹¹⁹ “Diziam (os cabeludos da guitarra elétrica) que “o Brasil era um País subdesenvolvido” e que, portanto, “sua Arte era também, necessariamente, subdesenvolvida”. Só havia um caminho para sairmos desse subdesenvolvimento cultural: era o de “adotarmos o progresso e a técnica das Artes dos países desenvolvidos”, aderindo às formas eletrônicas da música “de vanguarda”. Contrariamente a esse ponto de vista, eu sustentava e ainda sustento: primeiro que a Arte não depende de subdesenvolvimentos ou desenvolvimentismos; um País pode ser rico e poderoso, como os Estados Unidos, e ter uma cultura inferior a da Índia, país pobre”. SUASSUNA, 1974, p, 63.

¹²⁰SENA, Joaquim Batista de. História do debate do Papa de Roma com Roberto Carlos. In: BATISTA, 1977, p. 160-168.



Imagem 1:

Capa do Folheto A história do Debate do Papa de Roma com Roberto Carlos.

Um conjunto de eventos políticos, econômicos e culturais, na década de sessenta, concorreram para aumentar a variedade de temas na produção cordeliana: a entrada do rock'n'roll na música nacional, os músicos da Jovem Guarda, a geração hippie, os tropicalistas e, especialmente, a entrada em cena de mudanças nos costumes cotidianos. Na literatura de cordel, escrita no período, acontecimentos mais badalados e vistos com maior espanto são os cabeludos e as *roupas modernas*. Articulados com essas mudanças, os *folhetos de acontecimentos* apresentam narrativas construídas entre elogios aos avanços tecnológicos e reivindicações das tradições. Por isso, Roberto Carlos será interpretado por Sena Batista como responsável pelas mudanças na religião e no comportamento dos jovens:

Vou chamar primeiramente
 O grande rei do hippismo
 O Senhor Roberto Carlos
 Com todo seu cafonismo
 Pois ele foi quem mudou
 A lei do cristianismo.

E agora tudo mudou
 E não há quem compreenda
 Cada dia é uma dúvida
 Cada dúvida uma contenda
 Pois até no Padre Nosso
 Foi necessário uma imenda (sic)¹²¹.

Os poetas, em sua maioria, acreditavam que os principais atingidos pelos novos modos de estar no mundo, expressados pelo uso de roupas berrantes, lambretas de ruídos ensurdecedores e cabelos compridos, eram os jovens. E que eles agiriam assim por falta de experiência, por imaturidade, elementos que facilitavam a influência dos artistas que povoavam os programas de televisão na época. Em contrapartida achavam muito importante o papel pedagógico dos folhetos. Os artistas mais citados nos folhetos de acontecidos são os chamados artistas do *iê iê iê*¹²², principalmente Roberto Carlos e sua *turma*. O dono do barulhento calhambeque, das roupas berrantes, dos cabelos compridos e da célebre frase: “que tudo o mais vá pro inferno”. O diabo e sua legião mais uma vez aparecem nos textos. O *iê iê iê* era concebido como uma das artimanhas do diabo, e Roberto, um de seus representantes, já que o cantor mandava tudo para o inferno:

Neste tão grande debate
 O papa já esta cansado
 Enquanto o Roberto Carlos
 Como rei foi coroado
 Pelo povo da pesada
 Que vive sempre ao seu lado.

[...]

Assim como a lei de Cristo
 Recuou de seus limites,
 Os povos desnorreados
 Formaram outras equipes
 Sem religião exata
 Adotando as leis dos hippies.
 A mocidade se vendo

¹²¹ SENA, 1977, p. 165.

¹²² O debate sobre a Música Popular Brasileira na década de sessenta estava vinculado ao debate do elemento nacional popular. Segundo Luís Antonio Groppo, “todos os críticos musicais, nos anos 60, defensores das ideologias mais diferentes, concordavam igualmente quanto à existência dessa tripartite e na valorização do popular. Nos termos do maestro Júlio Medaglia, haveria três principais tipos de manifestação musical popular: 1. Folclórica; 2. Popular, originada da própria criação de classes populares, mas transmitida pelos novos meios de comunicação de massa; 3. Popular, fabricada tão-somente pelos meios de comunicação. GROPPPO, Luis Antonio. MPB e Indústria Cultural nos Anos 60. In: *Impulso* n. 30, p, 135-136.

Sem deus sem religião
 Sem um pastor a altura
 Que lhe desse uma instrução
 Se dispersou e caiu
 Na mais ridícula ilusão.

[...]

Hoje em dia o grande santo
 Que o povo está venerando
 Em rádio e televisão
 É seu Roberto cantando:
 “Jesus eu estou aqui”
 Com todo o clero apoiando.

Nesta moral deturpada
 O povo não vai avante
 Pois a mocidade louca
 No seu gosto extravagante
 Só adota o sexo livre
 Nudismo ou roupa berrante¹²³.

Percebemos a constante preocupação com a preservação dos costumes antigos e uma espécie de medo e aversão aos costumes ditos modernos. Pelo que relatam os folhetos, são os novos costumes responsáveis pelo dismantelamento dos antigos modos. Por isso são denunciados: “Trajes exóticos. Exaltação dos sentidos. Licenciosidade sexual. E outras coisitas mais... tudo no mais requintado estilo psicodélico”¹²⁴. Adequados apenas para artistas, jamais para as pessoas de “bem”. São os chamados “avançadinhos”, “moderninhos”. O autor utiliza o tempo habilmente para relatar fatos que estão na ordem do dia, gerando debates e opiniões diversas. Essas discussões colocam em pauta personagens e eventos conhecidos dos leitores. Os hippies, que povoam as páginas dos folhetos, são vistos como pessoas sem destino, bárbaros errantes, vadios sujos, cabeludos e barbudos. Descrentes das coisas divinas estariam dominando os jovens através de artistas como Roberto Carlos e todo o grupo da Jovem Guarda, cujo estilo de vida e tipo de música produzida estaria dominando a mocidade:

O hippie não tem destino
 E leva a vida a pagode
 Não toma banho não corta
 Cabelos barba e bigode,

¹²³ SENA, 1977, p.167.

¹²⁴ ALVES NETO, Aureliano. Vereda Tropical. *A Defesa*. Caruaru, 30 jun. 1968, n. 553, p.05

Vive sujo e maltrapilho
Fedorento igual a um bode!

O Hippie se desapega
De tudo quanto é divino
E sai, a pés, pelo mundo
Ignorando o destino
Com um matulão nas costas
Feito errante e peregrino.

[...]

É assim a lei dos hippies
Que domina a mocidade
Então o Roberto Carlos
É o rei desta entidade
Embora não a pratique
Com sua rigorosidade¹²⁵.

A narrativa do *As Modas Escandalosas de Hoje em Dia*¹²⁶ começa condenando os novos modos de educar as crianças, pois estas estariam lendo livros e revistas depravadas. Cita como exemplo Fantasma, Zorro e Coyote, Estas leituras seriam responsáveis por um conjunto de atitudes praticadas pelos jovens e distanciadas dos chamados “bons costumes”. Cavalcante condena as modas escandalosas, as atitudes anti-religiosas, o ateísmo, o rock e seus instrumentos elétricos e demasiado barulhentos, o uso de drogas e, principalmente, a aparência dos jovens cabeludos e de roupas escandalosas. Todos esses assuntos renderam folhetos e expressaram o modo como os poetas e seu público lidaram com as mudanças no cenário cultural.

Não gosto de escrever
Livro de descarração
Porém me vejo obrigado
Com minha pena na mão
Descrever em voz rimada
Toda moda depravada
Desta nova geração.

[...]

Tem moça que anda na rua
Com o vestido decotado
Que quando senta-se no ônibus

¹²⁵ SENA, 1977, p, 167.

¹²⁶ CAVALCANTE, *As Modas Escandalosas de Hoje em Dia*. [196?].

Fica o homem envergonhado
Porque ver os seios dela
Pelas costas ver-se ela
Parecendo um boi pelado¹²⁷.

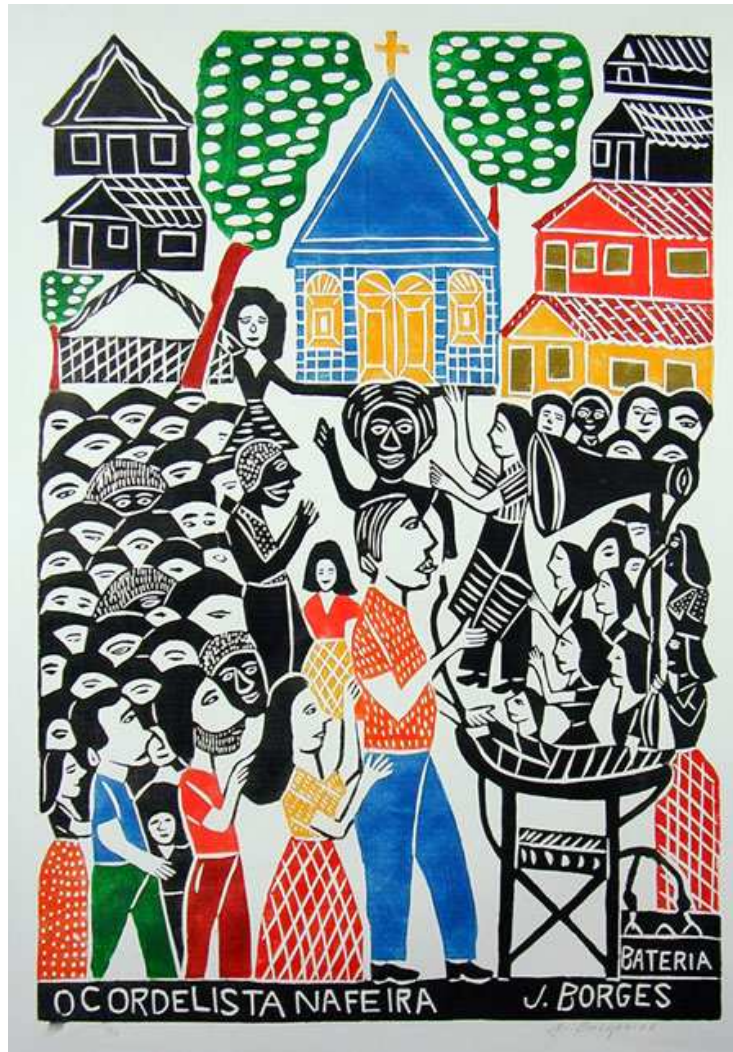
Os folhetos de acontecido transitam entre a anunciação de um novo tempo e a constatação do fim de um tempo de antigamente. Assim, eles ocupam um espaço de criação discursiva, na década de 1960, articulando o simbólico, o artístico, o lingüístico, o cultural, o histórico, o econômico, o político, etc. Testemunham a preocupação dos poetas e de seu público ouvinte e/ou leitor com os acontecimentos que envolvem o local e o global. No entanto, ainda há estudiosos que afirmam que os folhetos reproduzem apenas valores tradicionais e conservadores, com forte tendência a se apropriar dos discursos oficiais e dominantes. No entanto, preferimos, neste texto, dar atenção às práticas cordelianas como um conjunto de relatos que se constituem na multiplicidade de práticas.

Concluimos, pois, que os folhetos de exemplos e acontecidos são recorrentes na década de sessenta e que eles tanto anunciaram quanto denunciaram mudanças nas práticas cotidianas. Os folhetos não são um todo homogêneo no tempo e no espaço. Eles foram transformados ao longo do tempo, as mudanças ocorreram no âmbito da apresentação estética, da estrutura narrativa, dos temas, da produção e do consumo. Inúmeras táticas foram usadas no intuito de atender às exigências de uma nova condição histórica. Portanto, a partir da diversidade e complexidade da produção de folhetos, torna-se quase impossível elaborar uma classificação que abarque toda a complexidade de sua produção. Os anos sessenta parecem ter sido significativos em relação ao profundo interesse de intelectuais brasileiros e estrangeiros pela cultura popular brasileira, no sentido de nomear práticas e recolher material de pesquisa com clara intenção de preservação. Essa intenção de preservação não retirou da literatura de cordel sua condição de uma arte de fazer sempre inacabada, sempre incompleta, sempre refeita.

¹²⁷ CAVALCANTE, [196?], p. 01-03.

FOLHETO III

ESCREVER E LER FOLHETOS DE CORDEL: ESCRITA E ORALIDADE ENTRE OPERAÇÕES GRÁFICAS E SONORAS



“Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, assim de encantamentos, como pendências, batalhas, desafios, feridas, requebros, amores, tormentas e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação ser verdade toda aquela máquina de invenções que lia que para ele não havia história mais certa no mundo”.

Miguel de Cervantes

3 ESCREVER E LER FOLHETOS DE CORDEL: ESCRITA E ORALIDADE ENTRE OPERAÇÕES GRÁFICAS E SONORAS

O chamado trovador
 Ou poeta popular
 Era semi-analfabeto
 Porém sabia rimar,
 Seus folhetos escrevia
 E os sertanejos os lia
 Por ser o seu linguajar.

[...]

Já foi tempo que diziam
 Que os folhetos do sertão
 Eram só de analfabetos,
 De poetas sem instrução,
 Há trovadores formados
 E outros conceituados
 Pela boa correção.

Rodolfo Coelho Cavalcante

Neste capítulo, procuramos analisar as especificidades da escrita e da leitura dos folhetos. Para tanto, partimos da materialidade do impresso, indo em direção ao esquema narrativo utilizado pelos autores. A presença do diálogo direto com o leitor na construção dos poemas e a colocação da opinião ou visão do autor¹, em relação ao tema tratado, indicam que oralidade e escrita não se separam facilmente da prática de escrever e ler folhetos. Para a consecução do objetivo, analisamos folhetos de cordel e realizamos entrevistas com autores e leitores. Nas entrevistas, procuramos dar especial atenção ao modo como se fazia a leitura nas feiras com a função de cativar e incentivar os consumidores dessa literatura a comprarem os folhetos e, nas residências, como instrumento de integração e identificação no espaço das socializações comunitárias².

Ao longo da história, mudaram tanto os modos de ler quanto as concepções de leitura. Robert Darnton acredita que “a leitura ainda permanece um

¹ Usamos a palavra em consonância com a acepção elaborada por Michel Foucault, de que os discursos literários são dotados da função autor. Ver: FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: editorial Presença, 1994.

² Dentre os trabalhos sobre leitura de folhetos, destacamos: ABREU, Márcia. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: UNESP, 2006 e GALVÃO, Ana. Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

mistério, embora a façamos todos os dias”³. Associada à preocupação da história da leitura em identificar maneiras de ler, surgiu a hipótese de uma “revolução da leitura”⁴, localizada no século XVIII. A questão da “revolução da leitura” coloca em lados opostos a leitura tradicional e a leitura moderna. A primeira é chamada de intensiva, caracterizada pelo acesso limitado aos textos que eram coletivamente lidos, relidos, escutados, memorizados e transmitidos de geração em geração; a segunda, denominada extensiva, surge com o crescimento da oferta de livros e implica em uma nova maneira de ler. A leitura passa de coletiva à solitária e o leitor passa rapidamente de um livro a outro.

A respeito da cultura como prática do singular, Michel de Certeau⁵ escreveu que ela se sustenta e se organiza sobre três pilares: a oralidade, a operacionalidade e o ordinário. Todos os três são apreendidos como especificidades da cultura popular, negados pelo conceito de cultura elaborado pela representação oficial ou pela política econômica. Tratados como supostamente estranhos e eliminados da nossa cultura urbana e moderna, “os elementos que julgávamos eliminados continuaram a determinar as mudanças sociais”⁶. A leitura dos folhetos, nos anos sessenta, foi considerada em desuso, porque era uma prática singular e estava inserida numa sociedade que buscava valorizar a escrita no campo da circulação dos saberes.

Michel de Certeau considerou falsa a afirmação de que os objetos eletrônicos e informáticos anularam a invenção dos usuários. Isto porque a cultura se julga por um conjunto de operações definidas a partir de três aspectos: estético, polêmico e ético⁷. Nesse sentido, a leitura de folhetos de cordel estava situada em oposição à leitura dos livros eruditos. Ler folhetos numa cultura que se quer urbana e moderna passou a ser uma operação não autorizada. Não autorizada porque ela fazia retornar a oralidade, por intermédio da leitura em voz alta; a operacionalidade, a partir dos gestos, das performances; e o ordinário, por meio da diversidade de situações, interesses e contextos.

³ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. 227.

⁴ Sobre essa questão, ver: DARNTON, 1986 e CHARTIER. Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

⁵ Ver: CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 335.

⁶ Ibid., p. 336.

⁷ Ibid., p.339.

Na década de 1960, a maioria dos indivíduos nascidos em famílias rurais e pouco letradas não tinha contato com o livro antes de entrar na escola. O livro era um objeto escolar, não usado fora do contexto da sala de aula⁸. Mas nem por isso podemos afirmar que o primeiro encontro das pessoas pouco letradas com o livro se dava apenas na escola. Como explicar o sucesso de venda dos folhetos de cordel, se era possível vender milhares de exemplares de um único título? Por que a presença dos folhetos de cordel nas residências nem sempre é associada ao contato com o mundo da escrita? Enquanto práticas, tanto a escrita quanto a leitura⁹ não são ações neutras e o texto escrito só adquire sentido diante dos leitores. O gosto em relação à literatura varia de acordo com a época, o grupo social e a formação cultural. O gosto literário define os escritos que devem ser considerados literatura e os escritos que devem ser vistos apenas como populares, marginais e triviais.

Em meio aos curumbas, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto percebeu, para além da literatura canonizada, uma prática literária *caçanje*, proibida por ser considerada inferior. O poeta recifense nasceu em 1920 e viveu sua infância nos engenhos da Zona da Mata do estado de Pernambuco. Nesse contexto, o livro como objeto impresso não escapa àquela divisão que se faz da cultura popular e da cultura erudita¹⁰. O folheto da literatura de cordel, enquanto objeto resultante de uma escrita, está inserido na topografia de interesses do lugar social no qual é produzido, de modo que os folhetos produzidos pelo povo não eram vistos com *bons olhos* por uma elite letrada que buscava valorizar os livros considerados eruditos¹¹.

⁸ Ver: BAJARD, Élie. *Da escuta de textos à leitura*. São Paulo: Cortez, 2007.

⁹ “Para Certeau escritura e leitura têm significação diferentes, posto que a escritura acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um lugar e multiplica sua reprodução pelo expansionismo da reprodução. A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a sua posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é repetição do paraíso perdido”. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1, artes de fazer*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 270.

¹⁰ A propósito dessa divisão, ver primeiro capítulo deste trabalho.

¹¹ Para Alessandra El Far, a impressão e produção do livro em larga escala possibilitadas pelas novas tecnologias fizeram do livro um objeto acessível e “a imagem do volume luxuosamente decorado e reservado somente às elites abastadas e ao saber erudito perdeu gradualmente espaço para as brochuras feitas a baixos custos, interessados também em fornecer aos leitores informação rápida, entretenimento e diversão. EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 8.

O esforço memorialístico de Melo Neto, expresso na poesia *A Descoberta da Literatura*¹², permite situar inicialmente a temática em estudo, atinente a um conjunto de práticas memorizadas sobre a escrita e a leitura de folhetos de cordel. Práticas que combinam um conjunto de operações, aqui nomeadas de *leitura de mediação*, porque os folhetos de cordel eram lidos e explicados diante de um público ouvinte; de *estratégia de vendagem*, porque reunia leitura mediada e exposição do folheto ao público leitor nas feiras; de *estabilidade narrativa*, porque os enredos eram repetitivos a ponto de as histórias soarem como se já ouvidas:

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
sabia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(e acabaria, não fossem
contar tudo...Casa-grande:

¹² MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 129.

na moita morta do engenho, perante
 cassacos do eito e de tudo,
 se estava dando ao desplante
 de ler letra analfabeta
 de curumba, no caçanje
 próprio dos cegos de feira,
 muitas vezes meliantes)¹³.

Trata-se, como se vê, de uma poesia expressiva de uma memória que, apesar de individual, suscita um valor coletivo, comunitário, que sugere elementos e características da relação estabelecida com o texto escrito em um determinado período e espaço¹⁴. Esta memória nos remete às práticas de consumo dos folhetos de cordel. A publicação de um novo folheto parecia ser algo rotineiro. Mas por que era cochichada durante a semana? A palavra cochicho nos lembra algo que deve ser guardado em segredo. Esse cochicho também pode indicar que os folhetos estavam submetidos a algum tipo de censura. O ritual de leitura retratado na poesia aponta para uma leitura de mediação entre um leitor e alguns ouvintes. Trata-se de um ritual de comunhão em grupo.

Na poesia de Melo Neto, o leitor é um alto-falante que funciona como um ímã que atrai a todos através das palavras recitadas, porque a leitura em voz alta, como evidencia Chartier, apresenta dupla função: “comunicar a escrita àqueles que não sabem decifrá-la, mas também cimentar formas de sociabilidades encaixadas que representam figuras do privado – a intimidade familiar, a convivência mundana, a convivência erudita”¹⁵. Na prática de leitura dos folhetos, tão importante quanto a criação narrativa e o ato de escrever, o instante da leitura figurava como um momento no qual eram transportados leitor e ouvinte para o espaço mágico da experiência da leitura socializadora¹⁶.

¹³ MELO NETO, 1997, p. 129.

¹⁴ Para Roger Chartier, “a relação com o escrito não implica necessariamente uma leitura individual; a leitura não implica necessariamente a posse e a convivência com o impresso não implica necessariamente o livro”. Ver: CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 100.

¹⁵ CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Lisboa: Vega, 1997, p, 21.

¹⁶ Roger Chartier chama atenção para o fato de que nem sempre os livros foram impressos visando um leitor solitário e silencioso. E que a leitura em voz alta pode ter uma função ritual: “Desde a Antiguidade, ler em voz alta tem, basicamente, dois propósitos. De um lado, uma função pedagógica: demonstrar que se é um bom leitor, lendo em voz alta, constitui um ritual de passagem para os jovens que exibem, assim, seu domínio de retórica e do falar em público. Por outro lado, um propósito literário: ler em voz alta é para um autor colocar um trabalho em circulação, ‘publicá-lo’. CHARTIER, Roger. *As Revoluções da Leitura no Ocidente*. In: ABREU, Marta. *Leitura, história e história da leitura*.

Mesmo que na poesia a prática da leitura pareça ser um ritual de comunhão, os versos finais da poesia de Melo Neto indicam que a leitura dos folhetos estava “situada na conjunção de uma estratificação social (das relações de classe) e de operações poéticas”¹⁷. A leitura dos folhetos estava inserida em uma configuração histórica sinalizada pela separação entre escrita e oralidade, que colocava a escrita como emblema da modernidade e a oralidade como lembrança de um passado rural e atrasado. Ler folhetos era considerado um atraso, visto que para se modernizar a sociedade brasileira precisava perder os vínculos com o passado agrário, em direção à urbanização integrada a uma *economia escriturística*¹⁸. Para o sociólogo Renato Carneiro Campos, os folhetos eram diferentes dos livros eruditos, por causa do relaxamento estético e do desconhecimento de bons livros por parte dos poetas:

Há, no folheto popular, um verdadeiro relaxamento na forma, despreocupação de estilo, denotando ausência de intuito estético, repetições, a própria rima não obedece a uma precisão técnica. [...] Os poetas populares, mesmo os que já estão residindo algum tempo no Recife, apresentam, via de regra, um desconhecimento total de bons livros. Estórias da Carochinha, Contos de fadas, História Sagrada, Revistas em quadrinhos (Gibi, O Herói, Aí Mocinho, Rex Allen, etc) e jornais constituem suas principais leituras. Muitos se restringem apenas à leitura de antigos folhetos. Grande é a influência da literatura infantil norte-americana de estórias em quadrinhos, havendo até folhetos com as capas ilustradas com fotografias de heróis dessas revistas¹⁹.

O fragmento acima apresenta claramente a separação entre leitura erudita e leitura popular. Os cordelistas seguem regras e essas regras não apresentam relaxamento estético, nem eles desconhecem a chamada literatura erudita, apenas lidam com um modo de apropriação e produção literária diferente. Consideramos que a história da leitura dos folhetos não pode ser escrita separada dos aspectos materiais de sua produção e circulação enquanto livro que carrega o adjetivo popular. A história da literatura de cordel remete-nos à discussão sobre história da leitura e aos modos de apropriação dos textos no tempo e no espaço, por

Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: FAPESP, 1999, p. 21-22.

¹⁷ CERTEAU, 1994, p. 268.

¹⁸ Sobre o conceito, ver: id., *Ibid.*

¹⁹ CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Fundação Nacional de Arte, 1977, p. 12-13. (1ª edição 1959).

meio da materialidade do livro. A compreensão dos processos que censuraram ou repudiaram a leitura implica examinar os objetos que foram tomados para ler e sua relação com questões políticas, estéticas, morais e religiosas²⁰.

3.1 Imagem, texto e voz: um estudo do impresso

Roger Chartier sugeriu que “uma história dos modos de ler deve identificar as disposições específicas que distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura”²¹. Quais seriam os modos de ler folhetos de cordel na década de sessenta? Quais os efeitos estéticos dessa forma textual na leitura? Na literatura de cordel a ilustração da capa, o título e a quantidade de páginas de um folheto antecipam, para o leitor, uma síntese da história escrita. Estes três elementos funcionam como instrumentos para uma leitura prévia, uma maneira de localizar o leitor no universo da literatura de cordel, indicando o tipo de narrativa. As capas dos folhetos também sugerem uma leitura plural, proporcionando um texto a ser lido para aqueles que sabem ler e imagens a serem decifradas para aqueles que não sabem ler.

Naquela década, a técnica tradicional de confeccionar os folhetos em folhas de papel jornal, dobradas ao meio duas vezes, permaneceu sendo usada nas pequenas tipografias de fundo de quintal. O número de folhas de papel dobrado define a quantidade de páginas de cada brochura. Estas brochuras podem ser de oito, dezesseis, vinte e quatro ou trinta e duas páginas. Eram os textos curtos, de oito ou dezesseis páginas, os mais produzidos pelos poetas do período. A natureza do enredo e o número de páginas caracterizam e dividem esses livrinhos em dois grupos: os folhetos – têm apenas oito páginas e narram acontecimentos diversos – e

²⁰ “a identificação dos efeitos estéticos e intelectuais dos significados produzidos pelas formas textuais (quaisquer que sejam) é essencial para a compreensão, em toda sua historicidade, das múltiplas formas de recepção e de apropriação dos textos, sejam eles literários ou não”. CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 37.

²¹ CHARTIER, 1997, p. 14.

os romances – contam histórias de amor e/ou de bravura, em textos mais longos com mais de 16 páginas²².

A manufatura envolve um conjunto de atividades: 1) impressão em máquinas tipográficas, nas quais as letras são colocadas uma a uma para compor as chapas; 2) as folhas são dobradas manualmente formando o miolo; 3) a escolha da ilustração da capa deve sintetizar imagetivamente a narrativa; 4) a encadernação exige grampear capas e miolo para formar uma brochura. Por fim, são organizados os pacotes, geralmente de cem unidades, chamados de centos, para serem distribuídos com os folheteiros²³. Olegário Fernandes relatou que o processo envolvia toda família: “tanto fazia as chapas como também encadernava, teve ocasião de dar meia-noite a gente encadernando folhete”²⁴. A composição das chapas exigia atenção, posto que

As letras e sinais são confeccionados em metal. São tipos móveis. Cada linha impressa, letra por letra, é composta por tipos retirados de um caixote por uma pinça. Formam uma linha da direita para a esquerda. O contrário do que está no papel. Para ver o texto impresso na página, o leitor deve olhar através de um espelho²⁵.

No período em estudo, a produção dos folhetos saiu das grandes tipografias e se disseminou por quase todas as cidades do Nordeste. O uso da xilogravura na capa facilitou a produção de fundo de quintal, já que uma das peças mais importantes na confecção do folheto é a capa e sua ilustração. Antes das xilogravuras aparecerem nas capas dos folhetos, outros tipos de ilustrações eram utilizados pelos poetas nos primeiros tempos da produção. Liêdo Maranhão

²² Leite Filho não concorda com essa divisão, argumentando que “o rumanço como é chamado pelo povo do mato, que também nunca deixou de ser um folheto igual aos outros, é conhecido pela natureza do enredo denominado ‘estória-de-amor’ e não pela quantidade de folhas”. LEITE FILHO, Aleixo. *Reflexões sobre verso popular*, Caruaru/PE, 1978.

²³ Chartier chama atenção para a noção de “cultura gráfica”, o que implica compreender as diferenças entre as diversas formas de escrita e a pluralidade de usos, “convém lembrar que a produção, não apenas de livros, mas dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como a dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. [...] O processo de publicação, seja lá qual for sua modalidade, é sempre um processo coletivo que requer numerosos atores e não separa a materialidade do texto da textualidade do livro”. CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 12-13.

²⁴ SILVA, Olegário Fernandes da. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2001.

²⁵ FLANKLIN, 2007, p. 27.

identificou os seguintes tipos de capas: o folheto sem capa; o desenho popular; o cartão postal e a fotografia e a gravura popular²⁶.



Imagem 2: Olegário Fernandes imprimindo folhetos.
Foto: acervo do Museu do Cordel. Crédito não identificado.
Data provável: década de 1960.

Liêdo Maranhão aponta a morte de poetas como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde, José Pacheco, José Bernardo da Silva – iniciadores da arte de escrever folhetos; o fechamento das grandes tipografias; a migração de nordestinos para o sul do país, o alto custo tipográfico e a fiscalização nas feiras como fatores determinantes para a substituição dos antigos *clichês* pelas xilogravuras. Podemos acrescentar a esses fatores o fato de que as xilogravuras talhadas pelos próprios poetas minimizaram o custo do folheto, antes encomendado nas gráficas de Recife, simultaneamente, facilitou a produção, distribuição e venda dos folhetos e a circulação das notícias.

A partir de 1970, o Movimento Armorial, já dotado de repercussão nacional, coloca em evidência a arte da xilogravura nas capas dos folhetos. Dessa forma, contribui para aceitação dessa arte tanto nos meios populares quanto nos meios acadêmicos. Em 1972, Suassuna descobre as xilogravuras de J. Borges e

²⁶ SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Folheto popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife/PE: Fundação Joaquim Nabuco, 1981, p. 27.

passa a apresentá-lo “como o mais inventivo criador da arte popular nordestina”²⁷. Na busca por uma Arte Armorial Brasileira, Suassuna utiliza o folheto da literatura de cordel como bandeira do movimento, argumentando que a poesia narrativa e as xilogravuras de suas capas reuniam três caminhos: o da literatura, das artes plásticas e da música²⁸. Ao definir o que se constitui uma gravura armorial, Ariano Suassuna comenta o trabalho do artista Gilvan Samico, acentuando a comunicação entre as gravuras do artista e as capas de folhetos nordestinos.

O campo da Gravura e do Romanceiro nordestinos é, para mim, um reino maravilhoso, povoado de coisas, seres humanos, ações e encantamentos, um reino imaginoso dotado de estranha beleza... [...] Que aspectos têm essas gravuras? Como sucede com toda verdadeira obra de arte, dão a impressão de soberana simplicidade... Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar a certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados; em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da gravura – a madeira; em regressar as suas raízes, recriando com grande liberdade e imaginação o espírito e as formas da xilogravura de seu Povo. Em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por entre massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a gravura popular não usa, mas que ele fez muito bem em introduzir para recriá-la²⁹.

As capas dos folhetos têm a função de expressar, pela imagem, o sentido que os poetas pretendem vincular à narrativa. As imagens escolhidas, associadas aos títulos concisos, não são frutos do acaso, mas elementos integrantes do texto³⁰. As capas também são texto e devem ser lidas, assim como as estrofes, já que integram e sintetizam a narrativa. As xilogravuras, repletas de imagens sinuosas e geométricas, estiveram presentes em muitos dos folhetos da década e são hoje marcas de traços fortes nas capas dos folhetos. A quarta capa dos folhetos é,

²⁷ FLANKLIN, 2007, p. 30.

²⁸ Ver: SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife/PE: Editora da Universitária da UFPE, 1974, p. 07.

²⁹ Ibid., p. 21-22.

³⁰ As iluminogravuras criadas por Suassuna e usadas para ilustrar suas obras literárias possuem um forte parentesco com as xilogravuras das capas dos folhetos. A pintura armorial é definida por Suassuna a partir do “parentesco com o espírito mágico e poético do Romanceiro e das xilogravuras populares do Nordeste; ausência de perspectiva, de profundidade ou relevo, ou então, perspectiva, profundidade e relevo apenas indicados; uso predominante de cores puras, distribuídas em zonas achatadas; desenho tosco e forte, quase sempre contornado, como herança da Pintura popular; semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares nordestinos, parentesco com o espírito da cerâmica e da tapeçaria.” Ver: Id. Ibid., p. 17.

comumente, utilizada como meio de divulgação do endereço do autor ou dos pontos de venda dos folhetos.

As primeiras estrofes apresentam, de modo geral, o roteiro da narrativa. O autor indica o tema que será tratado, e, por intermédio delas, o leitor conhece os protagonistas da história, o espaço geográfico, o período histórico. Em geral a opinião do poeta introduz o leitor no contexto da narrativa, mostrando que há dois lados: o do bem e o do mal, incitando-o a uma tomada de posição. Na maioria dos folhetos analisados, as estrofes seguintes cumprem o papel de narrar toda a história; muitas vezes o autor pára a narrativa para chamar a atenção do leitor/ouvinte para algo específico considerado importante, ou retomar um determinado tema. A escrita dos folhetos guarda marcas da oralidade, pois se assemelha a uma conversa na qual os interlocutores voltam a um assunto mencionado anteriormente.

A interpretação das características materiais dos folhetos e da forma de composição dos versos revelou-se necessária, porque a escrita e leitura dos folhetos têm a ver não só com os versos e rimas, mas também com a aparência material³¹. O número de páginas, o formato dos folhetos – surgidos da necessidade de economizar papel³² ou mesmo aumentar a vendagem – envolve um conjunto de exigências vinculadas à escrita dos folhetos: o número de folhas obriga o poeta a escrever dentro de um espaço delimitado, limitando assim o número de estrofes, para que o poeta possa criar uma história interessante, porém sucinta, de maneira que não ultrapasse o limite de páginas do gênero escolhido.

Para escrever um folheto de acontecido ou de exemplo, gêneros predominantes na década de sessenta, o poeta precisava ter em mente que o limite de sua escritura estava restrito ao espaço de uma folha de papel ofício. O papel dobrado duas vezes resultava numa brochura de oito páginas. No limite dessas oito páginas, ele distribuía seus versos e rimas. A primeira página não é

³¹ Roger Chartier aponta que o aspecto material do livro está relacionado com as lutas de representação, posto que “é no aspecto material do livro que se inscrevem [...] intenções contrastadas: objeto nobre, cuidado, encadernado, preservado, de um lado, e objeto efêmero e grosseiro de outro. Pela forma e pelo texto, o livro torna-se signo de distinção e portador de uma identidade cultural. CHARTIER, 2004, p.129.

³² Em nota de rodapé, Renato Carneiro Campos explica que “devido a inflação os poetas populares só [estariam] escrevendo folhetos de oito páginas. A impressão sai mais em conta e o folheto fica mais barato, mais ao alcance da bolsa do povo”. CAMPOS, 1977, p.15.

numerada e na parte superior ele escreve seu nome de autor, sua marca. Em seguida coloca o título e as três primeiras estrofes. Numeradas, as páginas seguintes recebem quatro estrofes cada uma, com exceção da última, que só tem três poemas. Visto que cada estrofe é composta por seis ou sete versos, o poeta escrevia de 180 a 210 versos em um folheto desse tipo.

A observação dessas fronteiras implica afirmar que a literatura de cordel não é algo simples e espontâneo, mas que os textos cordelianos têm operações específicas e revelam o que Certeau chamou de *uma arte de fazer*, visto que “as maneiras de fazer não designam somente atividades que uma teoria tomaria como objetos. Essas teorias organizam também a sua construção”³³. Para escrever folhetos, é necessário bem mais que criatividade com as rimas, é preciso reunir práticas plurais que envolvem, simultaneamente, a palavra escrita, a leitura e os modos de escrever e imprimir os folhetos. Segundo Márcia Abreu, o texto precisa de um roteiro, de uma unidade:

Não basta construir versos e estrofes de maneira adequada, é necessário que o texto como um todo seja coerente e possua unidade narrativa. Sua estruturação deve centrar-se no desenrolar de uma ação, desenvolvida em termos de causas e conseqüências. As histórias são compostas segundo um ‘roteiro’ [que] oferece ao poeta e ao público um caminho relativamente padronizado segundo o qual a narrativa será desenvolvida, facilitando a composição e a recepção³⁴.

A existência de um modelo padronizado não funciona como uma fronteira rígida, mas como suporte para facilitar a comunicação entre escritores e leitores. Porque a escrita dos folhetos tem como referência as narrativas orais, já que se espera que eles sejam lidos em voz alta. A leitura dos folhetos³⁵ em voz alta articula três personagens fundamentais: o autor, aquele que cria a narrativa e exerce também o papel de vendedor, usando a leitura em voz alta nas feiras e mercados

³³ CERTEAU, 1994, p. 152.

³⁴ ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1999, p. 116.

³⁵ Consideramos que o folheto enquanto texto se manifesta de três modos: gráfico, sonoro e virtual. Segundo Élie Bajard, o texto escrito pode se manifestar como: “texto gráfico, a ser lido, aparece em suporte de papel ou numa tela (do monitor ou do cinema), apreensível pelos olhos; texto sonoro: a ser escutado, mina dos lábios do locutor ou de uma aparelhagem de som, apreensível pelos ouvidos; texto virtual, liberado de seu suporte inacessível pelos cinco sentidos, armazenado em memórias – a do computador ou do cérebro humano –, matriz de ambas as manifestações, gráfica e sonora.” BAJARD, 2007, p. 29.

como meio de publicidade; o leitor, indivíduo alfabetizado ou em processo de alfabetização, convocado pela comunidade para decifrar os códigos da escrita e assim socializar o enredo do folheto; e o ouvinte, geralmente indivíduo não alfabetizado que necessita de um mediador para decifrar a história escrita.

A leitura dos folhetos, de modo geral, não seria uma leitura individualizada, mas coletiva; não silenciosa, mas transmitida em voz alta. Nem uma leitura feita de *qualquer modo*, mas uma leitura teatral que envolvia o leitor de corpo inteiro, principalmente a voz que deveria adquirir um ritmo específico, quase musical. É comum dizer que se vai cantar um folheto; é, pois, uma leitura cantada³⁶. Os gestos implicam em um desempenho específico. Esse modo de ler está articulado ao modo de escrever ou de compor as estrofes. Há, portanto, um conjunto de regras poéticas que caracterizam esses pequenos livros. São escritos para ser facilmente memorizados, por isso o uso das rimas fáceis e estrofes de seis ou sete pés³⁷.

Ao ler os folhetos, os poetas fazem pausas iguais sempre nas últimas palavras de cada verso. As rimas e as pausas dão ritmo³⁸ à leitura. “Há máquinas de rimar, mas não de poetizar”³⁹, sentencia Octavio Paz, porque para ele o poema não é uma forma literária, mas o elo entre a poesia e o homem. Nos folhetos de cordel, as palavras rimadas devem manter uma relação de sentido e garantir o ritmo da leitura em voz alta; não basta rimar, é preciso poetizar. A maior parte dos folhetos escritos na década de sessenta era composta por poemas de seis ou sete versos, denominados, respectivamente, de sextilhas e septilhas.

Dentre os vários esquemas empregados na disposição das rimas, o modo mais comum é o das rimas alternadas: ABCBDB. Esse modelo predomina tanto nos folhetos quanto nas cantorias, embora nas cantorias as rimas sejam subordinadas

³⁶ Para Márcia Abreu, a produção de folhetos situa-se entre a oralidade e a escrita, porque “a fixação na forma impressa não eliminou a oralidade como referência para essas composições. Os poetas populares nordestinos escrevem como se estivessem contando uma história em voz alta. O público, mesmo quando a lê, prefigura um narrador oral, cuja voz se pode ouvir. Desta forma as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trata de um texto escrito. Portanto, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito. ABREU, 1999, p. 118.

³⁷ É usual entre os autores e leitores o termo pé ou linha para fazer referência ao verso. Um poema de seis pés é o mesmo que um poema de seis versos. Já a estrofe é chamada de verso.

³⁸ Octavio Paz acredita que “o poeta encanta a linguagem por meio do ritmo. Uma imagem suscita outra. Assim a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal, fundados no ritmo”. PAZ, 1982, p. 68.

³⁹ Id. Ibid., p. 16.

às “deixas”⁴⁰. Na sextilha rimam entre si o segundo, o quarto e o sexto versos. O primeiro, o terceiro e o quinto verso não rimam entre si, nem com nenhum outro verso do poema, e por isso são chamados versos brancos ou sem rima. A sextilha, abaixo transcrita, obedece a este modelo:

Às dezessete e dezoito
Do dia 20 de julho
A nave módulo pousava
Entre pedras e vasculho
Na superfície da Lua
Isso sem fazer barulho!⁴¹ (grifos meus)

Quando escrevem os folhetos, os poetas têm em vista a leitura em voz alta e sua sonoridade ou ritmo⁴². Por isso a preocupação com algumas regras que, se não forem observadas, não se conquista o público ouvinte. Pressupõe dar uma pausa no final de cada verso. É fundamental para que as palavras rimadas estabeleçam uma relação de sentido. Uma coerência textual que os poetas chamam de oração. É preciso narrar uma história simples, sem perder de vista a coerência. Para poetas e leitores, folheto bom é aquele que o público memoriza rapidamente. Na composição tudo concorre para isso: as narrativas são elaboradas com um pequeno número de personagens e tramas; não são feitas descrições prolongadas de pessoas e cenários; a preocupação maior é com a questão central da história contada. J. Borges explica como se escreve um bom folheto:

[...] É uma história montada pelo poeta, na maioria é história imaginária, mas que tem muito objetivo, mas conta sempre uma história que dá um desfecho muito bom no fim. E tem a rima que é o que mais atrai o povo, pois se fizer um cordel sem rima, ninguém compra não. O povo não gosta⁴³.

⁴⁰ O cantador deve “pegar a deixa”, ou seja, rimar o primeiro verso da sua estrofe com o último cantado por seu companheiro.

⁴¹ SOARES, 1969, p. 06.

⁴² Márcia Abreu explica que “para os ouvintes será mais fácil compreender e memorizar poemas em que hajam recorrências e repetições. A participação do público é importante, pois a tarefa de conservação cabe não só ao autor, mas a toda comunidade. Saber, por exemplo, que o segundo, quarto e sexto versos terminarão com um mesmo som permite prever minimamente o que será dito e auxilia a recordação de uma história já conhecida. A regularidade fornece marcas, ‘pistas’, sobre o caminho que a composição seguirá, não só para quem a apresenta mas também para quem a ouve”. ABREU, 1999, p.88.

⁴³ BORGES, 2007.

Os significados de uma obra podem ser revelados pelo trabalho de interpretação. Para Roger Chartier⁴⁴, os historiadores enfrentam um problema de método quando tentam reconstituir as modalidades da transmissão oral dos textos antigos, porque no presente eles são formas mudas de oralidade. Para enfrentar esse problema, ele sugere três estratégias. A primeira visa decifrar as práticas de oralidade nas representações literárias por meio da recitação, do canto e da leitura em voz alta. A segunda procura identificar os índices de oralidade⁴⁵ nas próprias obras a partir de indicadores formais, como a organização da obra em capítulos breves e a simplificação da intriga. A terceira estratégia busca estudar as transformações na pontuação, quando se trata de uma obra que passou por sucessivas impressões. Como os folhetos são textos tradicionalmente lidos em voz alta, procuramos, mediante a interpretação do aspecto formal desses textos, indicadores de índices da oralidade.

Dentre os folhetos pesquisados, escolhemos *O Exemplo da Mulher que Vendeu o Cabelo e Visitou o Inferno*⁴⁶, porque pertence ao conjunto dos folhetos de exemplo e *O homem na Lua*⁴⁷, por causa de sua condição de folheto de acontecido, com o intuito de interpretar as operações que abarcam a produção, impressão, publicação e repercussão dessas histórias. Não ignoramos a possibilidade de realizarmos uma leitura das imagens e textos contidos nas capas de cada um dos folhetos. Entendemos que elas também são textos e não podem ser lidas separadas da narrativa. elas são imagem como linguagem⁴⁸, assim como o texto em sua forma gráfica é passível de leitura. Portanto, tanto a capa quanto o texto são inseparáveis e estabelecem relações de significação⁴⁹.

⁴⁴ Ver: CHARTIER, 2002.

⁴⁵ “Estes índices de oralidade existentes nos textos não são representações de práticas orais, mas sim instrumentos implícitos ou explícitos que destinavam os textos àqueles que os leriam em voz alta ou os escutariam”. CHARTIER, 2002, p. 24.

⁴⁶ BORGES, José Francisco. *O Exemplo da Mulher que Vendeu o Cabelo e Visitou o Inferno*. Bezerros, 1967.

⁴⁷ SOARES, 1969.

⁴⁸ “Não há cores nem sons em si, desprovidos de significação: tocados pela mão do homem, mudam de natureza e penetram no mundo das obras. E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a. O mundo do homem é o mundo do sentido”. PAZ, 1982, p.23.

⁴⁹ Para Ana Maria Galvão, “De modo geral, as capas, os títulos e o número de páginas dos poemas, conjuntamente, já geram no leitor uma série de expectativas que o fazem antecipar alguns elementos da história que será narrada e em que subgênero (romance, ‘de acontecido’, etc.) se insere no universo do cordel”. GALVÃO, 2006, p. 66.

O folheto *O Exemplo da Mulher que Vendeu o Cabelo e Visitou o Inferno*⁵⁰ pertence ao conjunto chamado de folhetos de exemplo, escrito em 1967, na cidade de Bezerros, Pernambuco. A capa é ilustrada por uma xilogravura do autor, talhada exclusivamente para esse folheto. A estrutura narrativa apresenta começo, meio e fim. J. Borges organizou sua história em um espaço de oito páginas e trinta estrofes de seis versos cada uma⁵¹. A narrativa foi dividida em três momentos. O primeiro desses momentos é a *introdução*: explica o assunto tratado, localiza o acontecimento no tempo e no espaço e apresenta as características do personagem principal; o segundo é o *prolongamento*: enumera ações, causas e conseqüências e o *desfecho*: finaliza e oferece uma moral à história.



Imagem 3: Capa do Folheto:
O exemplo da mulher que vendeu o cabelo e visitou o Inferno.

Uma leitura possível do título e da xilogravura da capa remete à intenção do autor em criar uma história que funcionasse como exemplo, como lembrete. Na

⁵⁰ BORGES, 1967.

⁵¹ As estrofes obedecem ao esquema de rimas alternadas: ABCBDB.

referida década, a modernidade e suas modas escandalosas eram acusadas por quase todos os cordelistas como responsáveis pelo desaparecimento das mulheres simples e dóceis e pelo aparecimento de mulheres sedutoras e ousadas. As fronteiras entre os sexos estavam sendo invadidas, causando abalos nos modelos e valores tradicionais. J. Borges afirmou ter sido inspirado pela revolta diante de uma moda – cortar e vender os cabelos. O sucesso na venda do folheto indica que a história foi aceita pelos leitores⁵²:

Mas em 67 quando eu cheguei tinha uma moda aqui de comprar cabelo de mulher, comprava os cabelos das mulheres e levava pra fazer peruca lá no Sul. Então, eu me revoltei com aquilo e eu fiz *A Mulher que Vendeu o Cabelo e foi pro Inferno*, um exemplo, o exemplo da mulher que vendeu o cabelo. Quando eu fiz estourou. O sucesso foi tão grande (risos) que ninguém vendeu mais outro tipo de cordel na época, aqui na região só vendia ele. Então eu vendi 40 mil dentro de dois meses. Aí, ninguém vendeu mais um fio de cabelo eu ganhei um bom dinheiro, na época, e todos eles chegaram nos pés ajoelhados perguntando onde eu arranjei aquele sucesso. Só era o que vendia. Então eles vieram me comprar pra revender, porque senão não ganhava. Porque ninguém queria outro, só era a mulher do cabelo. Nós quer (sic) a mulher do cabelo. Cresceu que estourou tudo ⁵³ (grifos meus).

Conta o folheto que Júlia Assunção morava na cidade de Areia Branca, no estado do Rio Grande do Norte. Ela é caracterizada como uma mulher “de um gênio forte”⁵⁴, que não escuta os conselhos do esposo caracterizado como um homem calmo. Os adjetivos, forte para a mulher e calmo para o homem, denunciam a troca dos papéis sociais tradicionalmente estabelecidos. Júlia Assunção não está satisfeita com o cabelo comprido que segundo o marido “lhe dá mais perfeição” ⁵⁵. Contrariando a vontade do esposo e de Deus, ela resolve vender os cabelos a qualquer comprador:

⁵² Jerusa Pires Ferreira verificou que a literatura de cordel brasileira tem condições especiais de recepção e de produção, porque “a sua complexa mecânica de criação está sempre relacionada com um grupo que aceita ou sanciona, atenta para uma certa censura preventiva da comunidade, de certo modo atinge-se o alcance de uma produção, em parte sob o comando. Apropria-se ou rejeita-se matriz ou do repertório consagrado, consoante uma série de condições da vária ordem, intrínsecas ou extrínsecas, impostas pelo grupo a que se destina, pela cosmovisão do narrador e pelos seus próprios requisitos de poeta, em seu intuitivo e mágico ofício de poetar”. FERREIRA, 1993, p.14.

⁵³ BORGES, 2007.

⁵⁴ BORGES, 1967, p. 01

⁵⁵ Ibid., p. 02

O seu esposo dizia
 Mulher não diga isso não
 O seu cabelo é bonito
 E lhe dá mais perfeição
 Outra mais que de vendê-lo
 Você não tem precisão

Ela respondeu a ele
 Quando eu me aperriar
 Vendo até ao diabo
 Que cabelo dá azar
 Deus me deu esses cabelos
 Somente para me abusar⁵⁶.

Surgiu um comprador e imediatamente ela vendeu os cabelos “por uma grande quantia”⁵⁷. O comprador era o diabo. E como nos folhetos de exemplos toda ação subversiva implica um castigo, ao vender os cabelos, a personagem adoeceu e morreu. Esse poderia ser o desfecho da história, mas é apenas o acontecimento que legitima o discurso⁵⁸ elaborado para apontar outros escândalos da época. O marido será o mediador para que o ensinamento seja transmitido. Três dias depois a mulher aparece, em sonhos, ao marido, para pedir perdão e relatar os horrores vistos em sua visita ao inferno. No sonho, ela revela os indivíduos que estariam sendo castigados no inferno: mulher falsa ao marido; cabeludos dançando o *iê, iê, iê*; moça de calça justa, fogosa, de unha pintada, sobrancelha feita e que usava roupas escandalosas; tarado, negociante desonesto, pistoleiro, ladrão de galinha, catimbozeiro e protestante; mulher ciumenta, mulheres que cortavam e vendiam os cabelos, mulheres que praticavam o aborto.

Observamos que o autor teve a intenção de denunciar as modas consideradas escandalosas, porque quatro páginas do folheto foram dedicadas à narrativa das ações e pessoas consideradas transgressoras. Para legitimar sua narrativa ele, recorre aos ensinamentos da religião cristã. Para se comunicar com os leitores, introduz a presença do elemento sobrenatural e a contradição entre antigo e moderno. O modo de organizar a narrativa era comum no caso dos

⁵⁶ BORGES, 1967, p. 02.

⁵⁷ Id., Ibid.

⁵⁸ “suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 08.

folhetos de exemplos. As questões abordadas em *O Exemplo da Mulher que Vendeu o Cabelo e Visitou o Inferno*⁵⁹, simultaneamente, denunciaram e anunciaram as mudanças que estavam ocorrendo no momento da escrita. E as estrofes eram ricas em detalhes:

A mulher que vende os cabelos
 Para fazerem peruca
 Quando chega no inferno
 O satanaz (sic) lhe cutuca
 Eu por vender os meus
 Hoje estou nessa arapuca

Venho fazer esse aviso
 As mulheres escandalosas
 Que usam vestido curto
 E querem viver de prosa
 Morrendo vão ao inferno
 Para as chamas temerosas⁶⁰.

Semelhante à forma narrativa usada nas fábulas, os últimos poemas do folheto apresentam uma moral da história. O autor aproveitou para fortalecer o objetivo de seu escrito: mostrar um exemplo. No enredo, o exemplo tem a função de definir os comportamentos que não devem ser imitados e assim transmitir um ensinamento, ensinamento esse que tem o papel de avisar, lembrar, comunicar. Os poemas finais comunicam o desfecho e o modo como o autor ficou sabendo do acontecimento, elemento importante, pois pressupõe credibilidade ao fato narrado⁶¹. A conclusão envolve o discurso de Júlia Assunção e do próprio autor:

Com a vida tudo é bom
 Tudo é belo e natural
 Com a morte é diferente
 Pra Deus pai celestial
 Quem faz o bem colhe o bem
 Quem faz o mal colhe o mal

Aqui vou me retirando
 Portanto esteja avisado
 Nisto o homem despertou

⁵⁹ BORGES, 1967.

⁶⁰ BORGES, 1967, p. 07.

⁶¹ Para Jerusa Pires Ferreira, a utilização do elemento maravilhoso na narrativa dos folhetos “haveria um compromisso com o imaginativo, onde tudo seria não só permitido mas consentido enquanto acontecimento, e justificado como fuga de uma realidade, como que um estabelecimento de um país de maravilhas, onde o prodígio seria o próprio acontecer”. FERREIRA, 1993, p.51.

Completamente assombrado
Sentido ouvir a voz
Da sua esposa a seu lado

Ele contou-me a história
Aqui eu conto aos senhores
Da forma que ele me contou
Cheia de muitos clamores
Ao comprar-me um folheto
Vai ao céu com muitas flores.⁶²

Para Jerusa Pires Ferreira, na criação dos folhetos que evidenciavam elementos do chamado ciclo maravilhoso⁶³, a lógica intuitiva do poeta aproxima uma realidade historicamente configurada e o fantasioso dentro de certo equilíbrio⁶⁴. No caso do folheto *O Exemplo da Mulher Que vendeu o Cabelo e Visitou o Inferno*, percebemos a preocupação do poeta em aproximar a realidade histórica e a fantasia: ele nomeou a cidade onde o fato ocorreu, explicou como ficou sabendo da história, mediando realidade e fantasia através do sonho do marido.

*O Homem na Lua*⁶⁵ faz parte do grupo de folhetos de acontecidos, também chamados de jornalísticos. Foi escrito em julho de 1969, quando a chegada do astronauta Neil Armstrong era o acontecimento mais comentado nos meios de comunicação. A capa foi ilustrada com uma fotografia, provavelmente retirada dos jornais, na qual o astronauta aparece pisando o solo lunar ao lado de uma bandeira dos Estados Unidos da América. A utilização de fotografia na capa indica que o poeta tinha pressa em imprimir o folheto, já que talhar uma xilogravura demandaria certo tempo. Para que seja um sucesso de vendagem, o folheto de acontecido precisava ser colocado na praça logo após o acontecimento⁶⁶. As xilogravuras já tinham espaço garantido nas capas dos folhetos, embora as fotografias permanecessem sendo utilizadas na produção de algumas capas.

⁶² BORGES, 1967, p, 08.

⁶³ Trata-se dos folhetos que relatam acontecimentos sobrenaturais e façanhas envolvendo gigantes, monstros, deuses, animais e outros seres.

⁶⁴ FERREIRA, 1993, p.53.

⁶⁵ SOARES, 1969.

⁶⁶ Para Mark Dinneen “era essencial ter o folheto pronto o mais rápido possível para maximizar as vendas enquanto o tema ocupasse a atenção do público”. DINNEEN, 2007, p. 17.



Imagem 4: Capa do Folheto o Homem na Lua

Os folhetos de acontecido têm como característica principal recontar notícias veiculadas pelos meios de comunicação de massa ou rumores surgidos no meio comunitário⁶⁷. Notícias dramáticas e sensacionais são as mais aproveitadas pelos poetas. Reformuladas e recodificadas pela intuição poética, essas notícias são a matéria-prima dos folhetos de acontecido⁶⁸, recriadas em consonância com as operações da arte de fazer. A notícia da chegada do homem à lua foi contada em trinta poemas de seis versos distribuídos em oito páginas. As rimas são alternadas e obedecem ao seguinte esquema: ABCBDB. O enredo segue uma seqüência de começo meio e fim. Os primeiros poemas contextualizaram a notícia, localizando os leitores no debate sobre as viagens espaciais e apresentando os principais feitos dos astronautas; nos poemas seguintes, o autor desenvolveu o enredo explicando onde leu a reportagem, enumerando as diferenças entre *nosso mundo* e o *mundo sideral*; misturadas às

⁶⁷ DINNEEN, 2007, p. 17.

⁶⁸ Para o sociólogo Renato Carneiro Campos, “a instalação de televisores nas praças públicas das cidades do interior [estariam] fazendo com que notícias do mundo todo chegassem ao conhecimento do povo e de seus poetas que exploram o que acham mais importante”. CAMPOS, 1977, p. 13.

estrofes, estavam crenças, aspirações, emoções e o agudo senso de humor do poeta dando ao desfecho um tom de graça e leveza.

Na primeira estrofe do folheto *A Chegada do Homem na Lua*, o poeta anunciou que se tratava de um resumo do acontecimento relacionado a questões atuais, que estavam em pauta. Os astronautas, os principais personagens. No desenvolvimento da narrativa, o autor misturou aos acontecimentos “reais” acontecimentos imaginários. Ele interpretou a notícia e a transformou em uma história lida e ouvida por um público variado e certamente interessado nos acontecimentos que envolviam as novidades científicas e tecnológicas. O evento foi visto como uma realização gloriosa. Um fato digno de se tornar histórico:

Esse compêndio é um tópico
Das causas que estão em pautas
Porque a finalidade
É falar nos astronautas
Que regressaram da Lua
Com rótulos de cosmonautas.

Foi o trio americano
Que primeiro teve a glória
De fazer daqui pra lua
Uma via transitória
Que vai ficar para sempre
Na face “A” da história⁶⁹.

Com habilidades próprias de quem conhece as operações necessárias na elaboração de uma boa narrativa cordeliana, José Soares não foi direto ao assunto, mas escreveu alguns versos com a intenção de sublinhar a importância do tema. Para tanto, introduziu o leitor no debate sobre as viagens espaciais, mostrando que os russos e os vietnamitas do norte também realizaram feitos semelhantes. O autor acrescentou um toque de humor aos versos, zombando das tentativas frustradas da Rússia e do Vietnã do Norte ao tentarem chegar à lua. As seguintes estrofes introduziram o assunto:

O russo foi o primeiro
Que desejou ir à lua
Porém foi sempre de balde
Naquela proeza sua
Porque parava nos vândalos

⁶⁹ SOARES, 1969, p. 01.

E caía no meio da rua

O Vietnã do Norte
Também criou a idéia
Fazendo uma tentativa
Mas falhou sua odisséia
Porque no primeiro teste
Caiu no mar da Coréia⁷⁰.

O texto criado por José Soares funcionou como uma versão original da chegada do homem à lua, diferente dos textos veiculados por outros meios de comunicação. Ele contou a notícia usando versos e rimas na tentativa de agradar seu público leitor. Foram incluídas no enredo uma dimensão regional e uma dimensão moral. A primeira pode ser percebida nas roupas dos astronautas que receberam ornamentos parecidos com os adereços das vestimentas de vaqueiros e cangaceiros. E a segunda dimensão foi evidenciada na preocupação do autor em elogiar a viagem à lua como uma grande realização técnica e científica, mas que não daria ao homem o direito de realizar qualquer façanha sem o consentimento de Deus. Os poemas seguintes apresentam respectivamente as dimensões regional e religiosa entremeadas na narrativa:

Os astronautas trajavam
Calça, culote e colete
Um guarda peito de aço
Desenhado um ramalhete
E todos tinham uma estrela
De prata no capacete

Eu mesmo estava lembrando
Que Padre Cícero dizia:
A ciência eleva o homem
Mas não dá autonomia.
Se (sic) faz o que Deus consente
O resto é hipocrisia.

Neste planeta terráqueo
Em todo o globo terrestre
Pecador não tem direito
De ir a Mansão Celeste
Sem Jesus ter lhe chamado
Sem que ninguém lhe conteste⁷¹.

⁷⁰ SOARES, 1969, p. 01-02.

⁷¹ Id., p. 03, 05.

José Soares utilizou três páginas do folheto para explicar as diferenças percebidas pelos astronautas entre a terra e o espaço sideral. Lá não haveria vento, calor, frio, arma de fogo, cabra enrolão, corrupção, jogo do bicho, xaxado, xote, ciranda e governo. O autor não se contentava em descrever os acontecimentos e por isso fazia comparações engraçadas, deixando marcas de sua opinião sobre o assunto no texto impresso. Em alguns versos percebemos a intenção de informar e divertir os leitores:

Um astronauta pesava
Aqui cento e vinte quilos
Mas na balança da lua
Emagreceu como grilo
Porque só pesou dezoito
Mas conservou-se tranqüilo⁷².

Observamos que os folhetos de acontecido apresentam estrutura semelhante à da narrativa dos folhetos de exemplo, porque tendem a interpretar os acontecimentos extraordinários como sinais da loucura, descrença e imoralidade do tempo presente. Nesse sentido, os acontecimentos desastrosos seriam uma forma de castigo em função dos pecados cometidos diariamente pelos seres humanos. Mesmo que o papel principal do folheto de acontecido seja informar sobre uma notícia de teor dramático ou sensacional, o poeta não deixou de aproveitar esse meio de comunicação para expor suas próprias idéias, opiniões e atitudes diante do acontecimento extraordinário. Para isso, José Soares se valeu do elemento cômico e de metáforas simples para apresentar sua visão sobre o assunto e dar vivacidade ao poema:

Num dos jornais de São Paulo
Eu li uma reportagem
Dizendo que mil pessoas
Compraram já a passagem
Eu mesmo não tenho peito
De fazer essa viagem

[...]

Eu mesmo só vou à Lua
Se for montado num jegue
A riqueza me persiga

⁷² SOARES, 1969, p. 06.

E a fortuna me entregue
E o zumbi de uma porca
Dê-me um beijo e me carregue⁷³.

José Soares finalizou no mesmo tom elogioso com o qual começou o folheto, mostrando sua habilidade em transitar entre o deslumbramento com as façanhas da ciência e da tecnologia e o respeito aos valores morais e religiosos tradicionais. Na condição de poeta-repórter, ele fez parte da chamada segunda geração de poetas populares, surgida a partir dos anos sessenta. Diferentemente dos poetas da primeira geração, que recolhiam seu repertório quase que exclusivamente da tradição oral, ele acrescenta ao seu repertório a fonte escrita e os recursos das novas mídias como a televisão e o cinema. Seu repertório é heterogêneo, porque ele recompõe suas histórias a partir da escrita, mas sem perder os vínculos com a oralidade.

Por fim, perguntamos: que aspectos da estrutura formal dos folhetos evocam o propósito oral da escrita? A organização em oito páginas, a divisão do texto em versos curtos e a simplificação da teia narrativa pressupõem uma adequação ao modo de leitura em voz alta, posto que essas características contribuem para não tornar cansativo o ritual de apresentação e facilitar a memorização do enredo.

⁷³ SOARES, 1969, p. 07,08.

3 2 Do burburinho das feiras à intimidade familiar: leituras sonoras



Imagem 5:

Olegário Fernandes vendendo folhetos na feira de Caruaru.

Foto: acervo do Museu do Cordel.

Crédito não identificado. Data provável: década de 1960.

Os estudiosos da literatura de cordel⁷⁴ tendem a concordar que a leitura dos folhetos seria uma leitura coletiva mediada por alguém que lê em voz alta. Uma experiência que se realizava em dois lugares sociais. Primeiro nas feiras livres, que serviriam como palco para que autores e vendedores lessem, explicassem e vendessem suas produções de folhetos. Segundo, no seio das famílias, feito por alguém familiarizado com o mundo letrado. Essa leitura teria duas funções principais: informar e divertir. Para o sociólogo Renato Carneiro Campos, a leitura dos folhetos divertia e contribuía para amenizar a solidão e a miséria dos trabalhadores rurais, porque eles se identificavam com os heróis das narrativas:

⁷⁴ Ver: GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do povo: histórias na literatura de cordel*. 2005. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005; ABREU, 1999 e GALVÃO, 2006.

De uns 20 anos para cá, ressalta a importância dos folhetos populares como uma das principais distrações – e talvez mais que simples distração – do trabalhador de engenho. Podemos dizer que constitui a sua única leitura. Ou leitura feita em voz alta de que vários outros se aproveitam gostosamente.

São histórias que quebram a solidão do trabalhador rural, ajudando-o ao mesmo tempo a suportar a sua miséria atual por um mecanismo de projeção que os identifica com os heróis da narrativa. Costumam ser lidos e relidos nos momentos de folga do trabalhador, por algum membro da família, por um amigo ou qualquer pessoa da localidade que saiba ler⁷⁵.

A leitura em voz alta dos folhetos é um elemento importante no sucesso dessa literatura, porque a declamação atrai os compradores. A recitação acontece em cenários distintos, na feira e noutros espaços de socialização comunitários⁷⁶. A recitação no cenário da feira é ornada pelos gestos teatrais do poeta que lê em comunhão com seu público e nas rodas de trabalhadores no eito; nas reuniões comunitárias de fim de tarde ou boca de noite, ela é feita por um leitor comum. O poeta Dila contou que antes de começar a escrever foi mediador da leitura, porque os folhetos eram comprados para ser lidos por alguém que sabia “lê direito”. Esse leitor exercia a função de comunicar, mediar a escrita àqueles que não sabiam decodificá-la, mas também era um ritual de renovação das sociabilidades comunitárias: ao alternar leituras e partilhar refeições, o leitor participava da convivência familiar⁷⁷.

[...] os folhetos eles compravam para ler em casa de noite. Trabalhavam o dia todo aí quando chegava em casa comia, acendia o candeeiro, chegava a vizinhança toda ali, pra assistir ler folhetos. Eu tinha noite de comer cinco seis vezes, eu comia em casa, de seis horas, aí botava um bocado de folheto na mão e ia pra casa de um vizinho, já tinha meia dúzia de casa, em toda casa comia e ia lendo o folheto e ia comendo, às vezes chegava em casa duas da manhã, de tanto ler folheto pro povo⁷⁸

⁷⁵ CAMPOS, 1977, p.09-10.

⁷⁶ As Feiras teriam a mesma função social aplicada por Michel de Certeau ao mercado: “Tradicionalmente o mercado é um importante ponto de referencia sociológico para a compreensão das relações humanas no interior da prática do bairro. Nemhuna cidade, nenhum povoado pode prescindir dele. Ao mesmo tempo que é um lugar de comércio é um lugar de festa”. CERTEAU, 1996, p.159.

⁷⁶ PAZ. 1982, p. 166.

⁷⁷ “A recitação poética é uma festa: uma comunhão. E o que se reparte e recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que a recriação do instante original. Id., p. 141.

⁷⁸ FERREIRA DILA. José. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2007.

Como são escritos para serem lidos em voz alta, os folhetos se assemelham aos livros falantes⁷⁹ mencionados por Chartier. Livros que não são lidos, mas ouvidos no idioma do lugar. Letrados e não letrados podem ter acesso a estas histórias escritas. Mesmo aqueles que não sabem ler podem compreender e memorizar as narrativas através da voz e da escuta. A leitura permite o cruzamento entre escrita e oralidade, já que alguns recebem o escrito pela fala de outros. Mesmo quando uma sociedade dá mais credibilidade ao escrito como suporte para guardar e transmitir os saberes, ela não pode se comunicar sem oralidade. A presença de gestos, de corpos e de vozes é fundamental nas operações de comunicação, porque “a oralidade constitui também o espaço essencial da comunidade”⁸⁰.

Para Octavio Paz⁸¹, a operação poética estabelece relações com os ritos religiosos. Os ritos se realizam através de cerimônias⁸². A leitura de folhetos de cordel é um ritual coletivo. E o leitor presta um serviço comunitário de leitura. Porque essa leitura cerimoniosa requer modos de comunicação, de expressão e de interpretação diferentes dos que são exigidos pela leitura silenciosa. Não basta ler, é preciso mais, fazer uso de trampolinagens e astúcias que garantam a compreensão e a coerência da narrativa⁸³. Como uma prática *ordinária*, a leitura dos folhetos carrega as marcas das expectativas dos autores e do público leitor-ouvinte em relação à aceitação da história criada. A preocupação em atender às expectativas dos leitores resulta em uma *estética de recepção*, cujo objetivo é “caracterizar a relação dialógica entre uma obra única e o horizonte de expectativa dos seus

⁷⁹ Roger Chartier escreveu no capítulo sobre o livro *O outro mundo ou os Estados e Impérios da Lua* de Cyrano de Bergerac, cujo tema é uma metáfora sobre o apagamento da voz e da escuta em proveito da leitura silenciosa dos textos. Os livros falantes “não são compostos nem por cadernos nem por folhas, não são escritos com letras do alfabeto e cabem inteiramente em caixas minúsculas que têm o tamanho de um diamante ou de uma grande pérola. Graças a molas semelhantes às de um relógio, esses livros miraculosos são sonoros, feitos para o ouvido e não para o olho”. CHARTIER, 2007, p.163.

⁸⁰ CERTEAU, 1996, p. 336.

⁸¹ PAZ, 1982, p. 166.

⁸² Para Octavio Paz, “toda escrita convoca um leitor. A do poema vindouro suscita a imagem de uma cerimônia: jogo, recitação, paixão (nunca espetáculo). O poema será recriado coletivamente. Em certos momentos e lugares a poesia pode ser vivida por todos: a arte da festa aguarda a ressurreição”. *Ibid.*, p. 343.

⁸³ “Aquele que participa de uma cerimônia é como um ator que representa uma obra: está e não está ao mesmo tempo no personagem”. *Ibid.*, p. 154.

leitores, isto é, o conjunto das convenções e das referências repartidas pelo seu ou os seus públicos”⁸⁴.

[...] muitas vezes disseram a mim: olha, a gente compra um folheto a tu; rapaz, compra, é lindo! é bonito demais! Mas eu vou doido, quando chego em casa que mando ler não tem graça, nem entendo direito. Porque a gente também explicava muito, fora do conteúdo que tem os versos, a gente também dava um avanço explicando dessa maneira e dessa e dessa e dessa... botando palavras engraçadas pra o povo rir⁸⁵.

A escrita e a leitura de folhetos congregam leitores alfabetizados e não alfabetizados. Cerimônia conectada ao ordinário do cotidiano, à leitura de folhetos “visa engajar mesmo os mais humildes, mesmo os analfabetos que só podem receber o escrito por intermédio de uma fala”⁸⁶. Os usos do texto são variados, nem sempre são seguidos ao pé da letra, às vezes é preciso dar um avanço, inventar sobre o que está escrito, como sugeriu o poeta J. Borges. Consiste em ler num espaço além do escrito, no espaço da invenção, ler literalmente, com as próprias palavras. É fazer o texto produzir novas tramas. Exige experiência e traquejo com o público, táticas, habilidades para uma leitura descontínua, cortada, sem que seja perdido o fio da coerência e o entusiasmo dos ouvintes,

Eu digo assim, porque eu tenho uma certa experiência mesmo, eu peguei muita experiência, outro dia eu cheguei em Escada e tinha um violeiro lá. E o violeiro pegou um cordel meu. Um dos cordéis que mais vendia na época era Cidrão e Helena, e então o cordelista pegou, o violeiro pegou, guardou a viola num hotelzinho que tinha assim, e disse eu vou cantar um folheto pra te ajudar. Cantou Cidrão e Helena do princípio ao fim, cantou bonito, cantou bem, mas ele não parou, ele começou ler e terminou. Não vendeu um, nem um. Fizeram a rodada, todo mundo ouviu, só fazia dizer: eita! Essa história é muito boa! Quando terminou não vendeu um. Eu digo, eu vou vender, vou ler eu mesmo, pra você vê que quem vende não é a história, quem vende é o vendedor, aí, li eu mesmo, vendi 16 ao mesmo povo que ouviu. (risos) [...] nos episódios mais fortes a gente pára, e diz: eu vou vender mais um... esse cidadão aqui vai me ajudar com outro, a senhora leva um também. Um diz: eu já tenho. Leve outro pra dar ao vizinho. Aí, nós tem (sic) que ter a piada pra desdobrar o freguês que ele vem dizendo que já tem, aí tem que ajeitar e tem uns que a gente coloca mesmo no bolso e diz: o senhor vai me ajudar com isso, porque isso é dinheiro de uma cachaça, é

⁸⁴ CHARTIER, 1997, p. 46.

⁸⁵ BORGES, 2007.

⁸⁶ CHARTIER, 2004, p. 100-101.

dinheiro que não vale nada e o senhor leva pra casa, vai ler, vai se divertir. [...] Eu vendi até 120 cordel (sic) numa lida só, eu vendi⁸⁷.

Renato Carneiro Campos afirmou que a leitura de folhetos constituiu a “única leitura”⁸⁸ dos trabalhadores rurais. Contrariando tal afirmação, Josué Euzébio Ferreira declarou que teve contato com outros livros. Mesmo que não tenhamos um inventário dos livros usados pela população rural na década de sessenta, podemos afirmar que o folheto de cordel, provavelmente, não era o único impresso lido pelas famílias rurais, na condição de leitor rural, recebeu influências do cinema, das histórias em quadrinhos e das fotonovelas. Essas influências chegavam ao meio rural por intermédio dos jovens que migravam para cidade em busca de estudo e dos freqüentadores das feiras semanais. Assim, os folhetos não eram os únicos impressos adquiridos nas feiras.

Na década de sessenta, Josué Euzébio Ferreira residia na zona rural do município de Caruaru, mas não era privado do acesso a outros tipos de impressos. Para ele os folhetos faziam parte de um universo de leitura caracterizado por aventuras e fantasias. Muito parecido com o contexto dos enredos apresentados nos filmes de faroeste, nas revistas em quadrinhos e nas fotonovelas. Tudo isso “fazia com que a gente transformasse o nosso lugar num ambiente de aventuras, num ambiente do fantasioso [...] o cordel pra mim era uma parte disso”⁸⁹. Nos folhetos, o que tinha de fantasioso, de picante, de maravilhoso empolgava, seduzia e aguçava a curiosidade do jovem leitor:

Eu já estava começando a me alfabetizar, gaguejando, mas lia os folhetos. Lia somente. Então, eu achava interessante, pelo nosso imaginário, sempre as histórias mais picantes, mas me empolgava e empolgava também as pessoas, as histórias, os romances, porque eu tinha uma certa facilidade no romance, porque nessa mesma fase eu comecei a aprender e a entender história em quadrinhos, porque tinha pessoas lá, algumas jovens, as moças de uma certa idade de 17, 20, 25 anos adquiriam de forma que eu não sei como pela revista Capricho, pela Contigo e tinha as novelas, as fotonovelas que era uma maravilha e eu lia todas, que elas me emprestavam eu lia todas aquelas histórias. Então eu comecei a entender e percebi como é interessante uma seqüência, uma história com início meio e fim,

⁸⁷ BORGES, 2007.

⁸⁸ CAMPOS, 1977, p.09.

⁸⁹ FERREIRA, Josué Euzébio. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. 2007.

então o romance do cordel também tinha essas histórias, as extravagâncias⁹⁰.

Os folhetos chegam às residências através dos freqüentadores das feiras e pelos vendedores ambulantes. Eles são artistas das palavras para chamar a atenção do povo, fazem uso de voz e gestos. Começam a ler em voz alta ou cantar as primeiras estrofes, alternando com comentários, interpretações e improvisos⁹¹. Na década de sessenta, a feira de Caruaru já figurava como uma das maiores da região Agreste do Estado. O escritor Nelson Barbalho dedicou um capítulo à *Feira de Caruaru* em seu livro *País de Caruaru*⁹², descrevendo o caráter internacional da feira, a variedade dos produtos, os vendedores, sua vasta freguesia, os pregões em versos rimados, os tipos humanos.

Sobre a venda de folhetos, Barbalho afirmou que havia uma *feira do foiêto*⁹³. O que indica que havia um espaço na *Rua da Feira*, reservado à apresentação dos vendedores de folhetos. O lugar era o oitão da Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Nesse espaço da feira, cruzavam-se vendedores, autores, leitores e ouvintes da literatura de cordel. Buscando apresentar as táticas usadas pelos poetas, ele descreve uma espécie de introdução de uma leitura de folheto na feira de Caruaru. Procura demonstrar a desenvoltura do leitor diante do público, ao inventar e improvisar táticas de publicação e publicidade⁹⁴, no intuito de colocar o texto em circulação:

Atenção, senhoras e senhores, crianças e meninos de peito, muita atenção pro o qu'eu (sic) digo! Aqui está o novo folheto mais sensacional da temporada e o folheto que vem sendo orguio (sic) da literatura nacioná (sic) em versos populares da pátria amada idolatrada salve, salve, tiribum-bum-bum! Este folheto foi traduzido para todas as línguas do mundo, inclusivel (sic) língua de porco, língua de trapo, lingüiça e linguarudo. O autor desse folheto escreveu-lo (sic) depois duma visita a Fidé Crasto, (sic) quando voltou de Cuba lançando ou vomitando, enjoado com a viagem feita num foguete do cavalo do cão. Portanto, meus senhores e minhas senhoras, aqui está

⁹⁰ FERREIRA, 2007.

⁹¹ "A leitura dos folhetos nas "feiras" é considerada função importante. O matuto, geralmente analfabeto, não sabe se a história "agrada" ou não, senão ouvindo-a. E ouvindo, caso lhe agrade, compra o "romance" para ser lido por algum parente ou amigo. A leitura ou narrativa cantada chama a atenção do público: é um meio muito usado de propaganda". CAMPOS, 1977, p.15.

⁹² BARBALHO, 1974.

⁹³ Nelson Barbalho fazia questão de usar uma linguagem picaresca, grafando as palavras de forma muito próxima da pronúncia popular.

⁹⁴ Ver: CHARTIER, 1999.

a obra prima do Brasil, cunhada d’Amerca (sic) do Norte e irmã da tia da minha mãe! Aqui está o novo folheto que fez as Oropa (sic) se curvar pro Brasil, o folheto que só no nome já se sabe que é bom que dói! Olhem aqui o novo folheto que se chama ou é chamado assim – O HOME QUE LUTOU SETENTA E DUAS HORAS DENTRO DUM CABAÇO E NÃO QUEBROU O FUNDO NEM ARRANHOU AS BEIRAS! Só pelo título, o sucesso estava garantido, junto a brejeirada sempre curiosa e predisposta a divertir-se com a literatura de cordel⁹⁵.

O poeta J. Borges acredita que não basta escrever folhetos, mas é preciso articular táticas de leitura e de venda. Para ele, a verdadeira astúcia é a arte de fazer, que requer operações múltiplas, dos ouvintes: participação, vibração, empolgação, contrição, entusiasmo, escuta. E dos leitores: domínio da atenção do público, sensibilidade para fazer o povo rir ou chorar. É necessário estar atento às reações para que a escuta não se torne cansativa e se perca o prazer da história. Esse tipo de leitura é instável, porém inventiva e comunicativa. “É sempre uma prática encarnada em gestos, espaços, hábitos”,⁹⁶ que identificam e distinguem as comunidades de leitores e as tradições de leitura:

Participavam muito, era uma vibração total, só que de [com] acordo a maneira de apresentar, o cordelista, ele tinha que ter as maneiras de apresentar de acordo o cordel. Digamos, um exemplo, eu ia lê uma história de luta e amor, então eu tinha que fazer muito o povo rir com aquelas... dizendo que o cangaceiro matou vinte e dois e meio com um tiro só, interando a mentira, né? E fazendo o povo rir. O povo ficava empolgado e todo mundo vibrava e aí a gente vendia, era a maneira de vender. Quando se tratava de ler uma história de profecia, de tempo ruim, de previsão de tempo, de três dias de escuro, adeus até mil e tanto que dois mil não chegará, que tinha isso aí, foi muito explorado esse campo. Aí a gente já fazia o povo contrito, mandava o povo tirar o chapéu, se benzer que era pra todo mundo ficar contrito ali, e até fazer o povo se ajoelhar no calçamento eu fiz muitas vezes, pedia pra se ajoelhar e se levantar ligeiro, que a pedra era quente, que era pra todo mundo ficar dominado que era pra quando eu começava a cantar aquele cordel em som de bendito, aí todo mundo acreditava que veio do Juazeiro. E era a venda. Dali a gente parava e mudava pra cantar uma história de vaquejada. Pronto! Aí, vamos contar mentira, dizer que o vaqueiro derrubou dez bois, casou com a filha do coronel e fez num sei o quê...pra o povo também se entusiasmar. Era dessa maneira, o cordelista era quem fazia a vendagem maior, mas era dessa maneira. E o povo aceitava toda a trampolinagem que os poeta (sic) fazia na feira, o povo ficava lá escutando, vendo⁹⁷.

⁹⁵ BARBALHO, 1974, p. 203.

⁹⁶ CHARTIER, 1997, p. 14.

⁹⁷ BORGES, 2007.

Como os leitores se referem às trampolinagens feitas pelos poetas na feira? Como formas de interpretação e apresentação muito admiradas pelo povo. A feira funcionava como espaço de sociabilidades diversas e de trocas de informações. Os freqüentadores eram mediadores de informações variadas, transportavam os acontecimentos e novidades para o espaço familiar e comunitário. A feira⁹⁸ era o lugar de ouvir, comprar, vender e publicar o folheto. A leitura cantada e interpretada era atrativa para os ouvintes, porque se realizava por meio de uma comunicação ao vivo, uma comunicação sonora e visual:

As informações que vinham da feira eram as mais variadas. Era de cego cantando na feira, era de gente fazendo malabarismos, era de gente, e também pessoas vendendo folhetos de cordel. E aí alguns moradores da nossa região compravam também. Vinha para feira e comprava o folheto de cordel. Eu não comprava, nessa época eu não comprava. Papai, talvez alguns, um ou outro, ele admirava e gostava, porém não via como sendo uma coisa interessante pra comprar⁹⁹.

A prática de leitura, por parte dos vendedores, exige sensibilidade para perceber que há diferenciações no gosto dos temas da leitura de acordo com as áreas sociais. Não podemos homogeneizar as preferências do público dos folhetos, a menos que esqueçamos que as diferenças culturais estão articuladas ao pertencimento, à identificação que os indivíduos estabelecem com o meio social e cultural. As diferenças regionais envolvem as noções de sexo, geração, religiosidade, solidariedade comunitária, tradições, etc.; são elementos constituintes do processo através do qual os textos ganham significado para aqueles que lêem ou escutam. Reconhecer essas diferenças implica “compreender como é que os mesmos textos podem ser diferentemente apreendidos, manejados, compreendidos”¹⁰⁰. O relato de J. Borges explica como era importante prestar atenção aos efeitos que a performance produzia na audiência:

Agora tinha lugares que..., dependia também de lugares que todo cordel não pegava. Digamos, eu fui pra Jacuípe uma cidadezinha de Alagoas que é divisa de Alagoas com Pernambuco, aqui na zona da mata. Tem o rio, o rio Jacuípe, tem uma ponte do lado de cá é

⁹⁸ Os poetas eram atores e a feira era o palco onde as obras eram encenadas e transmitidas.

⁹⁹ FERREIRA, 2007.

¹⁰⁰ CHARTIER, 1997, p. 20.

Jacuípe, Alagoas, e aqui já é Pernambuco, do outro lado do rio. Essa cidadezinha tava construindo o calçamento quando eu fui lá, nos anos 60, e eu fui, eu levei uma história que na época tava um tiro aqui, que é o *Sufrimento de Elisa ou o Pranto de uma Esposa*, uma mulher que foi caluniada por outra mulher e tal, aquela coisa toda, e era um sofrimento muito grande, e era uma história que tava vendendo em todo canto muito. E eu levei pra lá, e quando cheguei lá eu li todinha, e eu já no fim, eu disse que me admirei muito porque aqui no Agreste tava vendendo muito e lá num vendeu, aí um senhor comprou um. [...] Eu disse: eles aqui adoram é profecia de Padre Cícero porque Alagoas é muito carola por Padre Cícero, aí eu tinha um pacote de profecias de Padre Cícero, as palavras de Padre Cícero, aí eu apliquei, quando eu comecei explicar o que ia ler, antes de eu ler o primeiro verso eu já tinha vendido 10 (risos), antes de ler o primeiro verso. Me dê, me dê, eu vou levar um, vou levar um desses e eu pá, pá, pá, fiz a feira só com isso: vendi quase 200 cordéis¹⁰¹.

Para atrair o público que passa pelas feiras, o vendedor de folhetos faz uso de estratégias muito peculiares. É de costume fazer uma leitura oral (ou uma declamação de memória) do folheto; essa declamação é interrompida em um momento de clímax da narrativa no qual o leitor/vendedor anuncia: quem quiser saber o final da história, compre o folheto... Ao cantar o folheto, o autor/vendedor pode acompanhar e avaliar as reações dos ouvintes durante a narrativa, o que permite saber o *gosto* dos consumidores. Permite também saber se ficaram emocionados, acharam graça ou demonstraram enfado. É desse modo que o leitor participa da composição.

Durante uma declamação de folheto, os ouvintes são também participantes. Eles interrompem, fazem comentários e críticas. Tanto autores quanto leitores e ouvintes conhecem as regras básicas da composição poética dos folhetos chamadas de métrica, rima e oração. Se o poeta não leva em consideração uma dessas regras, é rapidamente criticado pelos ouvintes, pois não as obedecer implica desmantelamento da sonoridade esperada a cada verso. Percebe-se que não é um público ignorante que aceita qualquer tipo de versificação. Nem a composição dos folhetos é tão simples como se pensa, geralmente. Para Josué Euzébio, não era o fato de ser ou não ser alfabetizado que influenciava na hora de comprar o folheto, mas o modo como era lido pelo poeta na feira:

¹⁰¹ BORGES, 2007.

E algumas pessoas, por não saber ler, compravam. Porque como não tinham tempo de escutar a história toda e normalmente o camelô, o viajante da cultura do cordel era um passageiro rápido na feira, ele também não contava a história toda, pelo contrário, ele cantava e interpretava até determinado ponto, quando a história estava começando a ficar empolgada, os olhos da população estavam brilhando assim, aí ele parava, quem quisesse saber o resto da história comprava, por tal coisa assim, assim... aí isso era uma técnica que sempre achei muito interessante¹⁰².

O sistema de comercialização dos folhetos possibilita o encontro entre autor e leitor, não apenas um encontro virtual, mas de carne-e-osso, de corpo inteiro. Ele possibilita ao autor identificar as preferências do seu público. E assim ele pode utilizar essa informação na composição do próximo folheto. Lendo ou escutando folhetos, o leitor parece ser invadido por um texto familiar e por isso ele se identifica com os heróis da narrativa. Para o leitor Josué Euzébio Ferreira, essas histórias precisam aguçar a imaginação:

[...] entre umas coisas que pudesse trazer dali interpretações dúbias sobre determinada situação, isso a população, principalmente os homens, adoravam quando lia essas histórias porque fazia, imaginava. Por isso que eu fiz a relação anterior com a questão da história em quadrinho, porque, quando se lê um cordel, eu lia o cordel, eu imaginava as imagens, não é? Que eram, o romance principalmente, como era a casa grande, como era [...] a beleza da mocinha que era filha do coronel, não é? Ou filha de um homem, de um vaqueiro simples¹⁰³.

Por apresentar características da chamada leitura intensiva, a memorização é um aspecto importante na leitura de folhetos, considerando que o acesso a outros tipos de impresso ainda era limitado, os folhetos eram lidos, relidos e memorizados. Para alguns leitores, às vezes, era necessário apenas ouvir a leitura para fazer uma declamação de memória. Para Josué Euzébio, a memorização estava relacionada com a repetição da leitura de um mesmo folheto, algo que proporcionava desenvoltura e segurança ao leitor:

Como a nossa janta era muito cedo e não existia luz, existia o candeeiro, normalmente, a ceia era bem cedo e ainda se pegava uma claridade do finalzinho da tarde e na calçada ou ali, no

¹⁰² FERREIRA, 2007.

¹⁰³ Id. Ibid.

alpendrezinho; aí, eu contava a história. E tinha um detalhe depois de ler cinco ou seis vezes um folheto tava decorada a história toda, aí, às vezes eu recitava ele sem precisar ler, não é? Mas lógico, que para não falhar diante do negócio, ele sempre tava na mão abrindo folha por folha, tá certo? Porque eu acompanhava a história¹⁰⁴.

A leitura dos folhetos aparece motivada pelo prazer e pelo divertimento, associada aos momentos de folga do trabalho: nos fins de tarde e nas paradas para o descanso, que também funcionavam como momentos de folga do trabalho. Mas os folhetos não eram os únicos impressos lidos, nem a leitura intensiva prática única. Na década em estudo, eles faziam parte de uma rede de suportes como jornais, revistas, gibis (histórias em quadrinhos), fotonovelas, rádios novelas e outros que pressupunham leitura. Na relação com a história e memória, os folhetos exercem dupla função: guardadores da memória de um grupo ou instrumento de memorização das narrativas cotidianas.

Portanto, a escrita e a leitura dos folhetos como uma prática de poetas e leitores da década de 60 do século passado, na região Agreste de Pernambuco, oferecem indícios da oralidade no texto impresso. As narrativas são marcadas pela presença da oralidade, a escrita se faz a partir de práticas que congregam o oral, o operatório e o ordinário, tornando possível o reconhecimento de vozes e gestos familiares que se comunicam. A sonoridade da leitura mistura “músicas de sons e de sentidos, polifonias de locutores que se buscam, se ouvem, se interrompem, se entrecruzam e se respondem”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ FERREIRA, 2007.

¹⁰⁵ CERTEAU, 1996, p.336.

FOLHETO DE ENCERRAMENTO

A história dos anos sessenta do século XX no Brasil, concernente à cultura, tem sido contada a partir de algumas expressões artísticas como a música, o cinema, a poesia, entre outras. Escolhemos o campo da literatura. Não da literatura canonizada, mas da literatura chamada de popular e, por isso, marginalizada. Nossas fontes foram os folhetos de cordel. E nossos contadores de história, os poetas populares, eles interpretaram os acontecimentos do período e registraram em histórias rimadas as experiências vividas. Assim, a literatura de cordel se aproximou dos vários significados da palavra poesia, sintetizados por Octavio Paz:

A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Expressão histórica de raças, nações e classes. Nega a história: em seu seio resolvem-se todos os conflitos objetivos e o homem adquire, afinal, a consciência de ser algo mais que passagem. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso; fruto do cálculo. Arte de falar em forma superior; linguagem primitiva. Obediência às regras; criação de outras. Imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da idéia. Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão. Experiência inata. Visão, música, símbolo. Analogia: o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos da harmonia universal. Ensino, moral, exemplo, revelação, dança, diálogo, monólogo. Voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário. Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todas as faces, embora exista quem afirme que não tem nenhuma: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana¹.

¹ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 15-16.

Acreditamos que contar uma história é fazer um atravessamento, é seguir um roteiro, não necessariamente linear, porque “a história é surpresa, é perigo, é suspense, é medo”². E contar uma história dos anos sessenta através da literatura de cordel resulta correr riscos em ir ao encontro do surpreendente. Em enfrentar descontinuidades e medos. Em se deparar com a incompletude, posto que as histórias contadas nos folhetos são fragmentadas e plurais. Elas também nos dão a possibilidade de imaginar uma história que não precisa negar a oralidade, as operações cotidianas e o ordinário. Outra história. Os folhetos são obras poéticas datáveis e como tal são históricos.

Para escrever essa outra história dos anos sessenta, caminhamos pelas veredas da cultura ordinária. Encantados com o desafio de apreender as significações das palavras escritas em um determinado tempo histórico, perguntamos como a cultura foi pensada e o que significava a dicotomia cultura popular/cultura erudita. Essa dicotomia contribuiu para colocar em condições históricas diferentes os escritos eruditos e os escritos populares. Passávamos por um momento no qual a percepção da identidade do brasileiro estava vinculada à percepção da arte e da cultura. Os intelectuais brasileiros estavam preocupados em definir as características da cultura brasileira. O zelo folclorista buscou inventariar, classificar e guardar as expressões puras da cultura brasileira. De objeto cotidiano, comum, os folhetos passaram à condição de objeto histórico, deixaram de habitar as casas comuns para encher as prateleiras de bibliotecas públicas e particulares. Esse movimento foi fruto do desejo salvacionista que moveu os pesquisadores que percebiam a cultura popular no leito de morte³.

Há que se afirmar que nos anos sessenta houve um significativo interesse de intelectuais brasileiros e estrangeiros pela cultura e identidade brasileiras. Muitos esforços foram realizados no sentido de nomear práticas e recolher material de pesquisa. Os ruídos das artes de fazer dos poetas da década de sessenta apresentam as operações cotidianas em meio ao burburinho da cidade moderna, a oralidade também se revela. A literatura de cordel do período estava sendo feita entre a permanência e a invenção. Permaneceram as regras poéticas e os modos de vendagem. Mudaram os modos de ler, as capas, os temas e, principalmente, os

² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999, p.73.

³ CERTEAU, Michel de. *A pultura no plural*. Campinas/SP: Papirus, 1995.p.55-85.

usuários. Assumimos que este trabalho se revestiu da natureza lacunar de todo trabalho histórico, porque, como afirmou Paul Veyne, “não se pode fazer a História dizer mais do que as fontes, não resta senão escrevê-la como sempre foi escrita: com desigualdades de tempo que são proporcionais à desigual conservação dos traços do passado”⁴.

As tramas históricas aqui construídas estão crivadas de lacunas, porque sabemos que a completude é uma impossibilidade no campo da história. “O conhecimento histórico é perspectiva, pois ele também é histórico e o lugar ocupado pelo historiador também se altera ao longo do tempo”⁵. As fontes escolhidas para a execução deste trabalho conservam, de forma descontínua e lacunar, dizeres sobre o período. Esses dizeres abarcam a concepção de cultura popular presente nos discursos de historiadores, folcloristas e escritores. A partir do debate a respeito da cultura popular, fomos levados a refletir sobre as maldições da modernidade que serviram de mote na escritura dos poetas, e sobre as práticas de uma escrita e uma leitura ordinárias envolvidas no ritmo e na sonoridade do cotidiano.

Portanto, afirmamos que o ensinamento maior outorgado por esse trabalho é o de que a cultura popular não perdeu sua vivacidade diante da cultura de massa. Ela se faz plural e diferente quando a ordem é a homogeneização, tendência da cultura de massa. Quando contam as histórias dessa década, os poetas desvelam o assombramento e o encantamento diante do aparecimento das novidades. Essas novidades profetizavam o *fim do mundo*! Nisso os poetas pareciam ter razão, visto que o mundo que tinha como referência o rural, o local, o tradicional dá lugar ao mundo urbano, global e moderno.

⁴ VEYNE, Paul. Tudo é histórico, portanto a história não existe. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.) *Teoria da História*. São Paulo: Cultrix, [s.d.] p.47.

⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. *História: a arte de inventar o passado*. Bauru/SP: Edusc, 2007, p.61.

REFERÊNCIAS E FONTES

Folhetos pesquisados

BARROS, Homero do Rêgo. *José Soares – o poeta repórter do Recife*. Recife, 1976, 8p. (FUNDAJ).

BATISTA, Abraão. *O entrechoque do divórcio na sociedade brasileira*. Juazeiro do Norte, 1975, 16.p. (FUNDAJ).

BORGES, Jose Francisco. *A mulher vampiro e o exemplo das costas nuas*. Bezerros, s.d.8p. (acervo particular).

_____. *A mulher que botou o Diabo na garrafa*. Bezerros, s.d. 8.p. (acervo particular).

_____. *A moça que dançou depois de morta*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *A chegada da prostituta no céu*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *A fundação da Igreja do Diabo*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *A moça que virou jumenta porque falou de top less com Frei Damião*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Conselhos de Frei Damião em favor da humanidade*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Corno bicha e sapatão os sacanas de hoje em dia*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *História da camponesa e o filho avarento*. Bezerros, s.d. 16p. (acervo particular).

_____. *Nazaré e Damião: o triunfo do amor entre a vingança e a morte*. Bezerros/PE, [ca.1960].

_____. *O exemplo da moça com umbigo de fogo*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *O exemplo da moça que vendeu o cabelo e visitou o inferno*. Bezerros, 1967, 8p. (acervo particular).

_____. *O exemplo da cabra que falou sobre crise e corrupção*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *O padre mesquinho e o homem da promessa*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *O casamento do boiola*. Bezerros, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *O exemplo da moça que encontrou a besta fera*. Bezerros, s.d. 8p. (FUNDAJ).

CAVALCANTE, Lídio. ABC de Caruaru. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 01 mai. 1969, n. 1959, p.16. (acervo do Jornal Vanguarda).

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *A verdade sobre o divórcio*. Salvador, s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *As modas escandalosas de hoje em dia*. Salvador, s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *A vida do planeta Marte e os discos voadores*. 2. ed. Salvador, 1976. 8p. (FUNDAJ).

EMILIANO, João Vicente. *Hoje só tem carestia samba moda e corrupção*. Vitória de Santo Antão, s.d. 8p. (FUNDAJ).

EVANGELISTA, José. *A discussão de Roberto Carlos e Lampião*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

FERREIRA DILA, José Cavalcanti e. *São Salviano e Satanaz*. Ed. Art-Folheteria São José, Caruaru, s.d. (FUNDAJ).

_____. *Os sertões e o cangaço*. Caruaru, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *O sonho de umromeiro com o Padre Cícero Romão*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *A Fada e o Diabo*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *Viver de cangaceiro*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *Sindô e Amália*. Caruaru/PE, s/d. 8p. (acervo particular).

FERREIRA, João Melquíades. *O Pavão misterioso*. [s.l.; s.d.] (acervo particular).

LEITE, José Costa. *A briga de Antonio Silvino com a moça que virou cabra*. Recife: Ed. Coqueiro, s.d. 08p. (acervo particular).

_____. *A luta de Lampião com a velha feiticeira*. Recife: Ed. Coqueiro, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *A briga de Lampião com a moça que virou cachorra*. Recife: Ed. Coqueiro, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *A moça que dançou com Satanaz no inferno*. Condado, s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *Estamos no fim da era*. Recife, s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *Sinais do fim do mundo e as três pedras de carvão*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *Peleja de Costa Leite com Olegário Fernandes*. Caruaru, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Os dez mandamentos, o Pai Nosso e o credo dos cachaceiros*. Condado, s.d. 8p. (acervo particular).

LEITE FILHO, Aleixo. *Pequeno ABC de Caruaru*. Caruaru, s.d. 5p. (FUNDAJ).

PALITO. *Telegrama que a morte entregou a Roberto Carlos*. Recife, s.d. 8p. (FUNDAJ).

PACHECO, José. *A mulher no lugar do homem*. s.d. 8p. (Museu do Cordel).

SANTOS, Alípio Bispo dos. *Conselhos à juventude*. Salvador, s.d. 8p. (FUNDAJ).

SANTOS, Apolônio Alves dos. *O nosso mundo moderno*. Rio de Janeiro, s.d. 8p. (FUNDAJ).

SANTOS, Erotides Miranda. *A marcha do desmantelo*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *A palestra das três donzelas*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *A mulher que passou o carnaval no inferno*. [s.d.], 16p. (acervo particular).

_____. *O namoro moderno*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

_____. *São Jorge guerreiro e os invasores da lua*. s.d. 8p. (FUNDAJ).

SILVA, Caetano Cosme da. *O rapaz que apanhou das moças por não saber namorar*. s.d. 8p. (acervo particular).

SILVA, João Severo da. *Delícias da MOCIDADE NO BANHO DA BEIRA-MAR*. [Ed. Casa das Crianças de Olinda] Olinda, s.d. 8p. (FUNDAJ).

SILVA, Olegário Fernandes. *O exemplo do mato véio*. Caruaru, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Menino macaco exemplo do fim do mundo*. Caruaru, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Quadrão a beira-mar*. {Ed. Casa das Crianças de Olinda} Olinda, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *O carangueijo e a imagem*. São Caetano, s.d. 8p. (acervo particular).

_____. *Conselhos e sermão de Frei Damião*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *O exemplo da perna cabeluda e os sinais do fim do mundo*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *O exemplo da crente que profanou de Frei Damião*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *O exemplo do menino que nasceu cabeludo*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *O homem que casou com a jumenta*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

_____. *O atentado terrorista e o nosso sofrimento*. Caruaru, s.d. 8p. (Museu do Cordel).

SOARES, José. *A mulher que matou o marido de “xifre”*. [Ed. José Francisco Borges]. Bezerros, 2004, 8p. (acervo particular).

_____. *O homem na lua: chegada e partida Neil Armstrong*. Recife, 1969, 8p. (acervo particular).

SANTOS, Apolônio Alves. *O nosso mundo moderno*. Rio de Janeiro, s.d. 8p. (FUNDAJ).

VILANOVA, José Faustino. *A 2ª queixa de Satanaz a Cristo, sobre a corrupção no mundo*. 16p. [Ed. José Francisco Borges, 2005/acervo particular], [Ed. Vicente Vitorino de Melo, s.d, FUNDAJ].

_____. *Literatura de cordel*. Recife, 1977, 8p. (FUNDAJ).

Folhetos pesquisados em antologias:

ASSIS, Manoel Tomas de. O fim do mundo está próximo. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977, p. 317-323.

BANDEIRA, Pedro. O divórcio no Brasil. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977, p. 349-354.

BORGES, José Francisco. O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vêm. In: FLANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 91-103.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. Origem da literatura de cordel e sua expressão de cultural nas letras de nosso país. In: WANKE, Eno Theodoro. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 37-45.

_____. A mulher que foi surrada pelo Diabo. In: WANKE, Eno Theodoro. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 82-90.

_____. O desencanto da moça que bateu na mãe e virou cachorra. In: WANKE, Eno Theodoro. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000, p. 37-45. (Biblioteca do Cordel).

CRISTO REI, João de. Exemplo de um rapaz que morreu e tornou: para pregar contra a moda sobre o que viu no inferno. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977, p. 121-127.

FERREIRA DILA, José Cavalcanti e. O homem que virou bode. In: SOUTO MAIOR, Mario, VALENTE, Waldemar (orgs.). *Antologia da poesia popular de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1989, p. 119-126.

GONÇALVES, Severino. A moça que virou cobra. In: PROENÇA, Manoel Cavalcante. *Literatura Popular em Verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986, p.248-254.

PONTUAL, José Pedro. As presepadadas de Satanaz na igreja. BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977, p.257-263.

SEMEÃO, Severino. O mundo, a corrupção – castigo do inferno. In: SOUTO MAIOR, Mario, VALENTE, Waldemar (orgs.). *Antologia da poesia popular de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1989, p. 223-229.

SENA, Joaquim Batista de. História do debate do Papa de Roma Com Roberto Carlos. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977, p. 160-168.

SOARES, José. O cego no cinema. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007. p. 63-72. (Biblioteca do Cordel).

_____. O futebol no Inferno. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 73-82. (Biblioteca do Cordel).

_____. Anistia ampla e a volta de Arraes. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 83-91. (Biblioteca do Cordel).

_____. A perna cabeluda de Olinda. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p.122-129. (Biblioteca do Cordel).

_____. A resposta da carta de Satanás a Roberto Carlos. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 130-140. (Biblioteca do Cordel).

_____. O soldado desordeiro. In: DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 93-100. (Biblioteca do Cordel).

Artigos de jornais

ALVES NETO, Aureliano. Diabos à solta. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 12 jul. 1964a, n.1620, p.03.

_____. Mais diabolices. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 19 jul. 1964b, n.1621, p.07.

_____. Intereletrônica. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 09 jul. 1961, n. 1461, p.05

_____. O amor livre. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 05 jan. 1969, n. 1943, p. 04.

_____. A propósito do modernismo. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 17 nov. 1965, n. 1684, p.06.

_____. Vereda tropical. *A Defesa*. Caruaru, 30 jun.1968, n. 553, p.05.

_____. A banda. *A Defesa*. Caruaru, 20 nov. 1966, n. 47, p. 03.

BARBALHO, Nelson. Caruaru sessenta e dois. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 01 mai. 1962, p. 09.

_____. Nel Bar. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 04 out. 1964, n. 1964, p. 03.

_____. Nel Bar. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 07 abr. 1963, n. 1549, p.09.

_____. O folheto. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 06 out. 1968b, n. 1939, p.09.

CAVALCANTI, Lídio. ABC de Caruaru. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 01 mai. 1969, n. 1959, p. 16.

LEITE FILHO. Em termos de folclore. *A Defesa*. Caruaru/PE, 02 set. de 1972, n. 746, p. 04.

_____. Literatura de cordel. *A Defesa*. Caruaru, 18 mai. 1975a, n. 861, p. 05.

_____. Maldição da lucidez. *A Defesa*. Caruaru, 26 jun. 1976, n. 916, p.05.

_____. Para turista ler. *A Defesa*. Caruaru, 21 abr. 1973a, n. 759, p. 04.

_____. Ponto de vista: é tempo de folclore. *A Defesa*. Caruaru, 07 jul. 1973b, n.777, p. 02.

_____. É tempo de folclore. *A Defesa*. Caruaru, 14 ago. 1976a, n. 923, p. 05.

_____. Livros recebidos. *A Defesa*. Caruaru, 17 abr. 1976b, n. 906, p. 02.

_____. E agora José? *A Defesa*. Caruaru, 09 set. 1976c, n. 931, p.05.

_____. Da classificação do folheto (conclusão). *A Defesa*. Caruaru, 18 mar. 1978, n. 991, p. 08.

FATOS de hoje, bofes de amanhã: cabeludos e cultura. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 10 jul.1966, n. 1817, p. 04.

LANÇAMENTO de Major Sinval: acontecimento de grande repercussão. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 05 jan. 1969, n. 1943, p. 01.

PRAÇA de caruaru terá estátua do Coroné Ludugero. *Jornal Vanguarda*. Caruaru 29 mar. 1970, n. 2006, p. 08.

PALCOS, telas e microfones. *Jornal Vanguarda*. Caruaru, 12 jul. 1964, n.1620, p. 05.

Referências

A DEFESA. Caruaru, Pernambuco – 1960/1970. *Jornal Semanal*, circulação Local.

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de leitura do Brasil, 1999.

_____. (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. *Cultura letrada: literatura e leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste: e outras artes*. Recife: FJN, Editora Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

_____. Menocchio e Rivière: criminosos da palavra, poetas do silêncio. In: _____. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru/SP: Edusc, 2007, p.101-112.

ALVES NETO, Aureliano. Prefácio. In: BARBALHO, Nelson. *Major Sinval*. Caruaru: Gráfica Vanguarda, 1968.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

BAJARD, Élie. *Da escuta de textos à leitura*. São Paulo: Cortez, 2007.

BARBALHO, Nelson. *País de Caruaru: subsídios para a história do Agreste*. Recife: CEPE, 1974.

_____. *Trem da saudade: parada obrigatória: estação Caruaru*. Recife, CEPE, 1980a.

_____. *Baú de sovina: Caruaruismos, nordestinidades e outros bichos*. Recife: CEPE, 1980b.

_____. *Meu povinho de Caruaru: estórias de gente da gente*. Recife: CEPE, 1980c.

_____. *Caruru, Caruaru: nótulas subsidiárias para a história do agreste de Pernambuco*. Recife: CEPE, 1981.

_____. *Manjor Sinval*. Caruaru: Gráfica Vanguarda, 1968a.

_____. *Vasto mundo: panorama visto do monte*. Recife: CEPE, 1981.

_____. *Nordestinidades*. Recife, CEPE, 1990.

BARBOSA, Airton Lima [et.al.]. Que caminho seguir na música popular brasileira. In: *Revista Civilização Brasileira*. nº 07, Rio de Janeiro, 1966, p. 375-385.

BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977.

_____. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

BORGES, José Francisco. *Memórias e contos de J. Borges*. Bezerros/PE: Gráfica Borges, [2002].

_____. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Bezerros, 2007.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *O que é o método Paulo Freire*. São Paulo, Brasiliense, 1981.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1964.

_____.; LEMOS, Sérgio. *Inventário de um feudalismo cultural*. Jaboatão/PE, Nordeste Gráfica Industrial e Editora, 1979.

CANEVACCI, Massimo. *Culturas extremas: mutações juvenis nos corpos das metrópoles*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*, v. 2. Rio de Janeiro, s/d.

CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares do Nordeste*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais; Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; Fundação Nacional de Arte, 1977.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

CAVALCANTI, Herlon de Figueiredo. *Xilogravuras do mestre Dila: Uma visão poética do Nordeste*. Caruaru: Edições Fafica, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas/SP: Papirus, 1995.

_____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

_____. *A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. *A ordem dos livros*. Lisboa: Vega, 1997.

_____. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia. (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 19-31.

_____. 'Cultura popular': revisitando um conceito historiográfico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-191.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CHAUÍ, Marilena Souza. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2003.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Editora da Universidade de

São Paulo, 1998.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DIÈGUES JÚNIOR, Manoel. Literatura de cordel. In: *Cadernos de folclore*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1977.

_____. Ciclos temáticos da literatura de cordel. In: *Literatura popular em verso*. Rio de Janeiro, MEC, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

DINNEEN, Mark. *José Soares*. São Paulo: Hedra, 2007.

EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERREIRA DILA, José Cavalcanti. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2007.

FERREIRA, Jerusa. *Cavalaria em cordel: O passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

FERREIRA, Josué Euzébio. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2007.

FLANKLIN, Jeová. *J. Borges*. São Paulo: Hedra, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Editora Presença, 1994.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Disponível em: <http://www.arq.ufsc.br/manifestoregionalista>. Acesso em abr. de 2007.

_____. Nota prévia. In: LOPES, José Ribamar (org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, nº 47, p.127-62 – 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo>. Acessado em outubro de 2007. Acesso em out. de 2007.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GRILLO, Maria Ângela de Faria. *A arte do povo: histórias na literatura de cordel (1900-1940)*. Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense, 2005. 256p. Tese de Doutorado.

GROPPO, Luís Antonio. MPB e indústria cultural nos anos 60. In: *Impulso* n. 30 p.133-148.

HOLANDA, Lourival. *Fato e fábula*. Manaus: Editora da Universidade do Amazonas, 1999.

HOLANDA, Lourival. Ariano Suassuna, cavaleiro andante da cultura brasileira. In: NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes (Org.). *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007, p, 93-109.

JORNAL VANGUARDA. Caruaru, Pernambuco 1960/1970. *Jornal Semanal/Circulação Regional*.

LEÃO, Fabiana Coelho de Souza. *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2005.

LEITE FILHO, Aleixo. *Reflexões sobre verso popular*. Caruaru/PE, 1978.

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Documentário, 1973.

LIMA, Genival Vicente de. Uma classificação didática de folhetos de Feira. In: *Peleja*, ano VI, n. 08, Arcoverde, Setembro de 1984.

LIMA, Luis Costa. Comunicação e cultura de massa (introdução geral). In: *Teoria da cultura de massa/ comentários e seleção de Luis Costa Lima*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 13 – 69.

LOBO, Edu [et.al.]. Confronto: música popular brasileira. In: *Revista Civilização Brasileira*. nº03, Rio de Janeiro, 1965, p.305-312.

LOPES, José Ribamar. *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1982.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense. 2005.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do CPC. In: *Arte em Revista*, São Paulo, nº 1, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*. Recife/PE: Ed. Universitária, 2000.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Ed. Universitária, 1999.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. (Org.) *Ode a Ariano Suassuna: celebrações dos 80 anos do autor na Universidade Federal de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELEN, Jean-Noel. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. In: *Projeto História*, São Paulo, 22, junho de 2001, p, 49 – 77.

PROENÇA, Manoel Cavalcante. *Literatura popular em verso: antologia*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

_____. *Antologia da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa 1977.

QUEIROGA, Mêves. Luis Queiroga: o humilde imenso. Recife: Ed. do Autor, 2006.

REVISTA PELEJA. Ano VI, n.08, Arcoverde/PE, setembro de 1984.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Tomo 1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

SANTOS, José Veridiano dos. *Falas da cidade: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru-PE (1950-1970)*: UFPE. Recife, 2006. 129p. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Maria do Rosário da. *Um estudo da literatura de cordel em Caruaru*: Olegário Fernandes (vida e obra). Caruaru: Express Graff/Edições FAFICA, 2002.

SILVA, Olegário Fernandes da. *Entrevista concedida à Maria do Rosário da Silva*. Caruaru, 2001.

SOUTO MAIOR, Mário. *Dicionário dos folcloristas brasileiros*. Disponível em: <http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dicfab.htm>. Acesso em nov. de 2007.

_____.; VALENTE, Waldemar (orgs.). *Antologia da poesia popular de Pernambuco*. Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1989, p. 119-126.

SOUSA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife/PE: Fundação Joaquim Nabuco; 1981.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *A onça castanha e a ilha Brasil: uma reflexão sobre a cultura brasileira*. Recife. 1976. Tese (Docência Livre em História da Cultura Brasileira) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, UFPE. Interativa; Projeto Virtus 2003.

_____. *O movimento armorial*. Recife/PE: Editora Universitária da UFPE, 1974.

_____. *Todo professor deve ter um pouco de ator*. Nova Escola, Jun/jul 2007. Disponível em: http://revistaescola.abril.com.br/edicoes/pdf/0203/fala_mestre.pdf. Acesso em jan. de. 2008.

_____. Nota sobre a poesia popular nordestina. In: *DECA* (Revista do departamento de extensão cultural e artística da secretaria de estado dos negócios de educação e cultura), Recife ano IV, n. 5, 1962, p. 15-28.

_____. In: *Literatura popular em verso: antologia*. Tomo III. Leandro Gomes de Barros – 2. Rio: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: UFPB, 1977

_____. *O romance da pedra do reino: e o príncipe do sangue do Vai-E-Volta*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1972.

_____. Entrevista do mês. *Revista Caros Amigos*, n. 75. Jun de 2003.

_____. O romancero popular do Nordeste. *Quebra Mar*. Revista informativa do porto do Recife. Ano 1, n. 03, fev/mai de 1976, p.23-24.

VEYNE, Paul. Tudo é histórico, portanto a história não existe. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da. (Org.) *Teoria da História*. São Paulo: Cultriz, s.d.

WANKE, Eno Theodoro. Introdução. In: *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000, p, 9-36.

APÊNDICE

Sites Pesquisados

Academia Brasileira de Literatura de Cordel - www.ablc.com.br

Fundação Joaquim Nabuco – www.fundaj.gov.br

Revista Fênix - www.revistafenix.pro.br

Revista Nova Escola – www.revistaescola.abril.com.br

Scielo - www.scielo.com.br

Universidade Federal de Santa Catarina -

<http://www.arg.ufsc.br.manifestoregionalista>.

Instituições Pesquisadas

Arquivo Jornal Vanguarda – Caruaru/PE.

Biblioteca Central da Universidade Federal do Piauí – Teresina/PI.

Biblioteca Pública Municipal – Caruaru/PE.

Biblioteca da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru – Caruaru/PE.

Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE.

Biblioteca Setorial do Centro de Filosofia Ciências Humanas da UFPE – Recife/PE.

Biblioteca Setorial do Centro de Comunicação e Artes da UFPE – Recife/PE.

Biblioteca Particular do Professor Josué Euzébio Ferreira – Caruaru/PE.

Centro de Pesquisa e Documentação (CEPED) da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru – Caruaru/PE.

Espaço Ariano Suassuna da Universidade Federal de Pernambuco – Recife/PE.

Fundação Joaquim Nabuco – Recife/PE.

Memorial Nelson Barbalho - Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Caruaru – Caruaru/PE.

Museu do Cordel – Caruaru/PE.

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](#)