

—•—•—•—•—•—•—
Stélio Torquato Lima
Francisco Wellington Rodrigues Lima
Marcos Paulo Torres Pereira
Elizabeth Dias Martins
Luciana Eleonora de Freitas Galado Deplagne
(Organizadores)
—•—•—•—•—•—•—

No Desfolhar dos Folhetos Escritos Sobre Cordel



LITERATURA DE CORDEL

**No desfolhar dos folhetos
escritos sobre cordel**

Stélio Torquato Lima
Francisco Wellington Rodrigues Lima
Marcos Paulo Torres Pereira
Elizabeth Dias Martins
Luciana Eleonora de Freitas Galado Deplagne

No desfolhar dos folhetos escritos sobre Cordel



Copyright © 2021, Autores

Reitor: Prof. Dr. Júlio César Sá de Oliveira
Vice-Reitora: Prof.^a Dr.^a Simone de Almeida Delphim Leal
Pró-Reitor de Administração: Msc. Seloniel Barroso dos Reis
Pró-Reitora de Planejamento: Prof. Msc. Erick Franck Nogueira Paixão
Pró-Reitora de Gestão de Pessoas: Cleidiane Facundes Monteiro Nascimento
Pró-Reitor de Ensino de Graduação: Prof.^a Dr.^a Elda Gomes Araújo
Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação: Prof.^a Dr.^a Amanda Alves Fecury
Pró-Reitor de Extensão e Ações Comunitárias: Prof. Msc. Steve Wanderson Calheiros

Diretor da Editora da Universidade Federal do Amapá
Madson Ralide Fonseca Gomes

Editor-chefe da Editora da Universidade Federal do Amapá
Fernando Castro Amoras

Conselho Editorial

Madson Ralide Fonseca Gomes (Presidente), Ana Flávia de Albuquerque, Ana Rita Pinheiro Barcessat, Cláudia Maria Arantes de Assis Saar, Daize Fernanda Wagner, Danielle Costa Guimarães, Elizabeth Machado Barbosa, Elza Caroline Alves Muller, Janielle da Silva Melo da Cunha, João Paulo da Conceição Alves, João Wilson Savino de Carvalho, Jose Walter Cárdenas Sotil, Norma Iracema de Barros Ferreira, Pâmela Nunes Sá, Rodrigo Reis Lastra Cid, Romualdo Rodrigues Palhano, Rosivaldo Gomes, Tiago Luedy Silva e Tiago Silva da Costa

L7324d

No desfolhar dos folhetos: escritos sobre cordel / Stélio Torquato Lima et al. (organizadores) - Macapá: UNIFAP, 2021.

488 p.

ISBN: 978-65-89517-04-7 (impresso)

ISBN: 978-65-89517-03-0 (digital)

1. Teoria e Crítica Literária. 2. Literatura de Cordel. 3. Cultura Popular. I. Stélio Torquato Lima. II. Marcos Paulo Torres Pereira. III. Fundação Universidade Federal do Amapá. IV. Título.

CDD 808

Editoração: Marcos Paulo Torres Pereira

Capa: Gustavo Alencar Lemmert, sobre xilogravura de Jefferson Campos

Tratamento dos originais e revisão: William Gonçalves da Costa



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora | E-mail: editora@unifap.br
Endereço: Rodovia Juscelino Kubitschek, Km 2, s/n, Universidade,
Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP, CEP: 68.903-419



Editora afiliada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias

É proibida a reprodução deste livro com fins comerciais sem permissão dos organizadores. É permitida a reprodução parcial dos textos desta obra desde que seja citada a fonte. As imagens, ilustrações, opiniões, ideias e textos emitidos nesta obra são de inteira e exclusiva responsabilidade dos autores dos respectivos textos.

**Em memória do ator, educador e pesquisador Francisco
Wellington Rodrigues Lima, retirado tão precocemente de
nosso convívio.**

**Em homenagem aos milhares de irmãos
brasileiros que, como nosso querido Wellington, foram
vítimas da Covid-19.**

Sumário

XI	Prefácio Stélio Torquato Lima
19	Parte I
21	Literatura popular: terminologias e outros aspectos teóricos Stélio Torquato Lima
43	Do que não se fez tradição na poesia de Leandro Gomes de Barros Arusha Kelly Carvalho de Oliveira João Paulo Barbosa Leão
63	<i>Luzia-Homem</i> no cordel: considerações semióticas José Leite Junior Ana Márcia Soares
89	A recepção literária de Camões: Patativa do Assaré leitor de Camões Maria Luísa de Castro Soares Mônica Maria Feitosa Braga Gentil
111	A história da rainha Ester, do texto bíblico ao cordel: uma análise do percurso gerativo de sentido Marijara Oliveira da Rocha
131	O cachorro dos mortos, de Leandro Gomes de Barros: uma obra escrita nas areias do tempo Mikeias Cardoso dos Santos
153	Entre a tradição e a contemporaneidade: marcas da poesia insubmissa no cordel de Patativa do Assaré Mirlene Sampaio Pereira Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira da Silva

171

A face mordaz do lúdico: uma análise em duas fábulas de Leandro Gomes de Barros

Francisco Paiva das Neves

193

Manuel Bandeira e Manuel Camilo dos Santos: dois poetas, dois arquitetos e duas cidades-irmãs para a fuga e o sonho

Simão Pedro dos Santos

213

Parte II

215

Revedo criticamente a tradição: uma leitura de cordéis de Jarid Arraes

Ariadine Maria Lima Nogueira

243

A metamorfose residual em *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião*, de Pedro Bandeira

Cássia Alves da Silva

Elizabeth Dias Martins

255

Rimas com o feminino: cordel, representação e cultura

Claudeci Ribeiro da Silva

Aldinida Medeiros

271

O sagrado e o profano no erotismo da literatura de cordel

Cláudia Ramos Carioca

295

Transgressão, punição e salvação em *História do caçador que foi ao Inferno*

Fernângela Diniz da Silva

Francisca Yorranna da Silva

315

Literatura de cordel: dos folhetos tradicionais aos modernos livros de capa dura

Josefina Ferreira Gomes de Lima

331

O Popular, o Armorial, o Cordel e a Onça

Marcos Paulo Torres Pereira

353

Encantamento e tradição no cordel: uma leitura d'*O romance de João Besta e a jia da lagoa*, de Francisco Sales de Arêda

Maria do Socorro Carvalho

371

Parte III

373

A literatura de cordel em sala de aula: *Os animais têm razão*

Gildiane de Almeida S. Gomes
Maria Suely da Costa

389

Da submissão feminina às formas de liberdade por meio do texto poético: uma proposta de letramento literário

Carla Alves da Silva

411

O cordel em sala de aula: uma proposta didática para a formação de leitores

Ione Severo

429

Acorda cordel na sala de aula: um projeto de Arievaldo Viana

Francisca Leila Freitas de Lucena

447

A bela e a fera do conto ao cordel: uma proposta de leitura

Margarida da Silveira Corsi
Lilian Arenas
Rita de Cássia da Silva

471

Autores

xilogravuras

Capa

19

213

371

471

Folheteiro

Jefferson Campos

Peleja Maria Empoderada x Zé Machão

Marcelo Soares

O encontro de Gonzagão e Dominginhos no Céu

Maércio Siqueira

A Criação da Noite

Valdério Costa

Barbatão

Lucélia Borges



Prefácio

Folheando o *Desfolhar dos Folhetos*

Ao longo dos tempos, a literatura popular foi alvo de toda sorte de preconceito por parte de uma parcela considerável da elite intelectual no Ocidente. Já na Idade Média, com a igreja católica dando as cartas, a produção da elite, escrita em latim, se colocava como oficial, em detrimento de uma literatura profana escrita em vernáculo, vista com menor, pobre e, muitas vezes, imoral. Não surpreende que autores tenham se valido de pseudônimos ou do anonimato para assinarem produções de caráter popular.

A escola, enquanto instituição tutelada e controlada pelo Estado por séculos, refletiu esse preconceito para com a obra popular. Para tomarmos apenas o Brasil como exemplo, basta analisarmos as listas de obras que eram destinadas à leitura dos alunos até o fim da primeira metade do século passado para concluirmos como as obras de autores populares não se enquadravam no conceito de “clássico”, ou seja, não eram dignas de serem trabalhadas nas classes, nas salas de aula.

A literatura de cordel, que vem sendo produzida há mais de cento e cinquenta anos no Brasil, só recentemente conseguiu ultrapassar os portões das instituições de ensino. Hoje, não são raros os livros didáticos que, na defesa da importância de se diversificar os gêneros discursivos junto aos alunos, trazem fragmentos de cordéis. Adaptações para o cordel de clássicos da literatura universal e/ou brasileira são hoje adquiridas pelo Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD), com distribuição para escolas de todo o país. Cabe destacar ainda que o cordel vem sendo cada vez mais objeto de estudos em



dissertações e teses e alvo de discussões em grupos de pesquisas, congressos acadêmicos, etc. Esses e outros fatores comprovam que o cordel vive em nossos dias uma realidade bem diferente da que viveu no passado.

Causa surpresa, para dizer o mínimo, que as instituições de ensino tenham resistido por tanto tempo a receber o cordel como ferramenta auxiliar do processo de ensino-aprendizagem. Pois não são poucos os testemunhos de poetas e de pesquisadores / pesquisadoras que mostram que a literatura popular ajudou a alfabetizar muitas pessoas, principalmente aquelas que pertenciam às classes menos favorecidas economicamente e que moravam no sertão nordestino, bem afastadas das grandes cidades. Não é demais lembrar ainda que o cordel foi, por muito tempo, o “jornal do sertanejo”, informando sobre fatos do cotidiano e divulgando notícias de grande impacto coletivo, como se deu em relação à morte do presidente Getúlio Vargas.

É bem verdade que desde a segunda metade do século XIX se observam no Brasil autores que já se aplicavam ao estudo da literatura popular, acolhendo-a e analisando-a com o respeito que ela merece. Esses autores, a propósito, desenvolveram pesquisas ainda antes que o cordel brasileiro chegasse aos mais distantes pontos do país, o que ocorreu principalmente devido aos esforços empreendidos pelo poeta/empresário João Martins de Athayde. Contam-se entre pesquisadores pioneiros Celso de Magalhães, José de Alencar, Couto de Magalhães, José Antônio de Freitas, Sílvio Romero, Câmara Cascudo, Gustavo Barroso, Leonardo Mota, Rodrigues de Carvalho, Francisco das Chagas Batista e Ruth Brito Lemos Terra.

Apoiados nos trabalhos desses autores pioneiros, pesquisadores de todo o país vêm desenvolvendo trabalhos que mostram o quanto é crescente o interesse da academia em compreender a natureza, rastrear a trajetória e mapear as potencialidades do cordel. Ratifica isso o presente *No desfolhar do folhetos: escritos sobre cordel*, coletânea de artigos sobre cordel organizada pelos professores doutores Stélio Torquato Lima



(UFC), Elizabeth Dias Martins (UFC), Francisco Wellington Rodrigues Lima (UFC/UAB), Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB) e Marcos Paulo Torres Pereira (UNIFAP).

Aqui temos 32 autores que mostram como podem ser amplas as perspectivas de abordagem da narrativa popular em versos, tendo em vista os três grandes temas em que os textos que compõem este livro se inserem: a) artigos em torno de obra (ou obras) de um poeta popular específico; b) artigos que contemplam a discussão de temas relevantes a partir do cordel; c) artigos que tratam das potencialidades didático-pedagógicas do cordel.

Após um texto introdutório assinado por mim, o qual trata de questões gerais sobre a literatura popular, incluindo aspectos ligados à terminologia, têm início os artigos do primeiro bloco de estudos, formado por mais oito textos.

No artigo inicial, assinado por Arusha Kelly Carvalho de Oliveira e João Paulo Barbosa Leão, vemos que, embora Leandro Gomes de Barros tenha sido uma referência para boa parte dos poetas que se seguiram a ele, nem todos os expedientes narrativos utilizados pelo bardo de Pombal foram reproduzidos nas obras dos seus seguidores. No artigo seguinte, José Leite Junior e Ana Márcia Soares, apoiados pelos estudos semióticos de Greimas, apresentam um interessante cotejo entre duas adaptações para o cordel do romance *Luzia-Homem*: a que foi produzida por Arievaldo Viana em 2002, e a assinada por Stélio Torquato Lima, que foi publicada em 2020. Nesse diálogo entre as duas obras e entre estas e a obra de Domingos Olímpio, os pesquisadores mostram como exigências do gênero cordel impõem aos poetas populares a necessidade de sintetizar, e até mesmo eliminar, trechos da obra original. Não obstante, reiteram que, nas duas adaptações, “se confirma o caráter pedagógico das adaptações, colocando em dúvida as fronteiras entre a literatura erudita e a popular, num convite democrático de apropriação compartilhada de um dos mais relevantes itens do patrimônio



nacional: a literatura”. Maria Luísa de Castro Soares e Mônica Maria Feitosa Braga Gentil analisam como o poeta cearense Patativa do Assaré visita, atualiza e recontextualiza em sua poesia matuta a obra de Luiz Vaz de Camões. Nesse processo, como advogam as autoras, Camões se evidencia como “a cartilha maternal de Patativa”, contribuindo de forma decisiva para que a obra do bardo caririrense, a partir das reflexões que esta apresenta sobre os dramas (e também as alegrias) do sertanejo nordestino, seja, ao mesmo tempo, telúrica e universal. Tendo como suporte teórico a semiótica greimasiana, a pesquisadora Marijara Oliveira da Rocha desenvolve um interessante cotejo entre o Antigo Testamento e o cordel “A história da rainha Ester”, de Arievaldo Viana Lima, demonstrando como, apesar de ser um texto contemporâneo, a referida obra popular fundamenta sua temática na tradição religiosa do cordel. No terceiro texto do bloco, de autoria de Mikeias Cardoso dos Santos, vemos que, mesmo tendo Leandro Gomes de Barros partido de um episódio de seu tempo para escrever *O cachorro dos mortos*, essa obra transcendeu a condição de poesia-reportagem devido à forma como o autor explorou de forma magistral elementos atemporais da existência humana. No texto que se segue, Mirlene Sampaio Pereira e Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira da Silva nos mostram como Patativa do Assaré soube conciliar tradição e contemporaneidade para desenvolver uma poesia insubmissa, na qual a tônica é “um viés mais engajado, voltado à crítica social, às denúncias de mazelas”. Igualmente marcadas pela crítica social, como destaca Francisco Paiva das Neves em seu artigo, são as “fábulas” de Leandro Gomes de Barros “A noiva do gato” e “O casamento e o divórcio da lagartixa”, obras nas quais o “pai do cordel” soube se valer “da figura dos animais para melhor evidenciar sua crítica aguda da sociedade do seu tempo”. Fechando a primeira divisão do livro, Simão Pedro dos Santos apresenta uma instigante análise comparada entre o cordel “Viagem a São Saruê”, de Manuel Camilo dos Santos, e o poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, de Manuel Bandeira. Nesse



processo, o pesquisador salienta que “a Pasárgada bandeiriana e a São Saruê camiliana são lugares mágicos que, em termos poéticos, engendraram-se e refazem o caminho do e ao paraíso bíblico, reinventando-o, restaurando-o”.

O segundo bloco, que é composto por oito textos, se inicia pelo artigo no qual Ariadine Maria Lima Nogueira mostra como vários cordéis de Jarid Arraes conjugam o apuro estético com “uma postura de busca do resgate/estabelecimento de uma memória coletiva especialmente cara a mulheres negras, na busca do estabelecimento de uma nova identidade”. Tendo como suporte a Teoria da Residualidade, Cássia Alves da Silva e Elizabeth Dias Martins analisam o cordel “A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião”, de Pedro Bandeira. Como resultado dessa análise, as autoras mostram como a referida obra popular “se apresenta residualmente como texto de *exemplum*, bem nos moldes do gênero didático medieval, ou seja, o pecado cometido pela personagem infiel e blasfema é merecedor de castigo”. A temática feminina/feminista é explorada por Claudeci Ribeiro da Silva e Aldinida Medeiros no artigo seguinte, no qual as pesquisadoras analisam essa questão em duas obras de Ivaldo Batista que narram a biografia de mulheres que não se deixaram intimidar pelo preconceito de gênero: “Cordel Oficial de Marinês Rainha do Xaxado” e “Dona Onete: o segredo dessa lenda viva do Pará”. No quarto artigo do bloco, Cláudia Ramos Carioca discorre sobre a forma como o erotismo é representado na literatura de cordel, tendo como base a análise de um *corpus* composto por quarenta cordéis. Essa análise permite à autora concluir que, nos textos investigados, se evidenciam todas as possibilidades das nuances eróticas – pornografia, obscenidade e sensualidade, embora “a recepção do erotismo por parte do leitor dependa das convenções sociais estipuladas e do nível intelectual, podendo estar relacionada numa noção escalar de maior ou menor intensidade do aspecto erótico”. No artigo seguinte, Fernângela Diniz da Silva e Francisca Yorranna da Silva, com base nos pressupostos da Teoria da Residualidade,



analisam os temas da transgressão, punição e salvação no cordel “História do caçador que foi ao Inferno”, de José Pacheco da Rocha. Através do estudo desse folheto, as autoras mostram que, na literatura de cordel tradicional, a união da temática religiosa aos temas morais “compõe uma espécie de *exempla*, isto é, uma narrativa que mostra uma conduta que vai contra as normas religiosas e/ou sociais e que, por isso, sofre uma sanção negativa para dar o exemplo e assim, corrigir aqueles que se desviam daquele que se acredita ser o caminho do Bem.” Josefina Ferreira Gomes de Lima, no artigo “Literatura de cordel: dos folhetos tradicionais aos modernos livros de capa dura”, discorre sobre o esforço dos autores e autoras cordelistas para se adaptarem às mudanças do mundo contemporâneo, tendo como consequência tanto o ingresso em lugares antes inacessíveis à poesia popular como a geração de novas formas de difusão da produção popular, ainda que se preserve a essência da narrativa tradicional em versos. Como destaca a autora, incluem-se entre essas novas formas de difusão o livro de capa dura, o CD, o DVD e os formatos que a Internet permitiu. No penúltimo artigo do bloco, Marcos Paulo T. Pereira toma como ponto de partida para instigantes reflexões sobre a obra de Ariano Suassuna o cordel “Romance do bordado e da pantera negra”, baseado em um conto homônimo de Raimundo Carrero e assinado pelo grande mestre Suassuna. Nessa perspectiva, o pesquisador assinala que a decolonialidade do referido folheto “questiona a colonialidade do ser e a colonialidade do saber, porque não aceita o apagamento identitário que os processos do discurso dito moderno e globalizante buscam reverberar no Brasil”. Dando fecho a esse bloco, o texto de Maria do Socorro Carvalho analisa como se dão a visita e a atualização dos contos populares de encantamento no cordel “O romance de João Besta e a jia da lagoa”, de Francisco Sales de Arêda. Como resultado de suas análises, a autora mostra como o referido folheto, seguindo a tradição das narrativas exemplares de caráter popular, “termina com o final feliz, com



uma lição de moral que faz o povo refletir sobre as condições que vive o homem no mundo.”

Dando início ao terceiro e último bloco, composto por cinco textos, Gildiane de Almeida S. Gomes e Maria Suely da Costa defendem a relevância de uma prática pedagógica orientada pela fundamentação teórica da Ecocrítica, tendo como base de análise o cordel “Os animais têm razão”, do poeta potiguar Antônio Francisco. No segundo artigo do bloco, Carla Alves da Silva, baseada em estudos de Rildo Cosson e outros teóricos, apresenta uma proposta de letramento literário com vistas à discussão da trajetória de opressão e de empoderamento feminino. Para tanto, a pesquisadora ilustra seus argumentos através de um cotejo entre o cordel “O morcego humano”, de Delarme Monteiro da Silva, e trechos do livro *A princesa salva si mesma neste livro*, de Amanda Lovelace. Segue-se a esse estudo, o artigo em que Ione Severo apresenta várias propostas didáticas para a formação de leitores, tendo como eixo de análise uma série de cordéis. Apresentados em grupos temáticos no texto, incluem-se entre os cordéis citados pela autora: “Terror nas torres gêmeas” (do Mestre Azulão), “A gramática em cordel” (de Zé Maria de Fortaleza), “A Lei Maria da Penha em cordel” (de Tião Simpatia) e “O sangrento ataque terrorista que abalou os EUA” (dos irmãos Arievaldo e Klévisson Viana). Com o fim de reiterar a importância do uso do cordel como ferramenta auxiliar no processo de ensino-aprendizagem, o artigo assinado por Francisca Leila Freitas de Lucena apresenta uma apreciação crítica do projeto Acorda Cordel na Sala de Aula, desenvolvido pelo cordelista e pesquisador Arievaldo Viana com vistas à utilização eficiente do cordel pelos educadores. Por fim, concluindo o bloco e o livro, Margarida da Silveira Corsi, Lilian Arenas e Rita de Cássia da Silva apresentam uma proposta de oficina para desenvolver o letramento literário, tendo como base um diálogo crítico entre o conto “A bela e a fera”, de Jeanne-Marie de Leprince Beaumont, e o cordel homônimo de autoria de Clara Rosa Cruz Gomes. A partir desse cotejo, as pesquisadoras



defendem que “através da leitura do conto de fadas e de sua adaptação para cordel, o aluno poderá refletir a respeito de uma temática atual – como os relacionamentos abusivos, que podem aparecer nos vazios do texto e necessitam da interpretação crítica para que, na sua completude, mostre outros sentidos escondidos nas entrelinhas”.

Em nome dos organizadores deste livro, desejo que esta obra possa ser útil a pesquisadores e aos leitores em geral interessados em conhecer mais profundamente a encantadora literatura produzidas pelos poetas do povo. E que ela venha a contribuir para que aqueles que continuam olhando para o cordel de forma preconceituosa ou desinteressada possam rever seus conceitos.

Boa leitura a todos.

Stélio Torquato Lima,
Professor (UFC), coordenador do Grupo de Estudos
Cordelista Arievaldo Viana (GECV) e cordelista.

Parte I





Capítulo 1

Literatura popular: terminologias e outros aspectos teóricos

Stélio Torquato Lima

Introdução

No Brasil, a literatura popular constitui objeto de estudos científicos desde os primeiros anos que se seguiram à fixação da literatura de cordel em nosso país, considerando que esta tem início em 1865, data de impressão em uma editora do Recife de *Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas, gaitices, sagacidade, etc.*, de autor anônimo, primeiro cordel com data de publicação conhecida (Cf. LUNA E SILVA, 2010).

1865, a propósito, é o ano de publicação em formato de livro do *Lendas e canções populares*, de Juvenal Galeno, obra que demonstra o quanto a produção literária popular atraía a atenção e fomentava a inspiração de nossos autores durante a vigência do Romantismo no Brasil. Atesta essa aproximação afetiva com a literatura do povo o prólogo da referida obra, assinado pelo próprio autor:

Reproduzindo, ampliando e publicando as lendas e canções do povo brasileiro, tive por fim representá-lo tal qual ele é na sua vida íntima e política, ao mesmo tempo doutrinando-o e guiando-o por entre as facções que retalham o império, – pugnando pela liberdade e reabilitação moral da pátria, encarada por diversos lados, – em tudo servindo-me da toada de suas cantigas, de sua linguagem, imagens e algumas vezes seus próprios versos.



Se consegui, não sei; mas para consegui-lo procurei primeiro que tudo conhecer o povo e com ele identificar-me. Acompanhei-o passo a passo no seu viver, e então, nos campos e povoados, no sertão, na praia e na montanha, ouvi e decorei seus cantos, suas queixas, suas lendas e profecias – aprendi seus costumes e superstições, falei-lhe em nome da Pátria e guardei dentro em mim os sentimentos de sua alma, – com ele sorri e chorei, – e depois escrevi o que ele sentia, o que cantava, o que me dizia, o que me inspirava. (GALENO, 1978, p. 31)

É também movido pelo ideário romântico, que via na cultura popular as bases da nacionalidade, que o escritor e político José de Alencar publicou em 1874 *O nosso cancioneiro*. Na obra, através de cartas ao amigo Joaquim Serra, Alencar não apenas difunde sua visão sobre a literatura popular, mas traz alguns textos populares muito antigos, como o poema “O rabicho da Geralda”, o qual tem como protagonista um boi que se torna selvagem após escapar da fazenda de sua proprietária.

Um ano antes, Celso de Magalhães, pioneiro do estudo do folclore no Brasil, havia publicado seus trabalhos sobre a tradição oral de origem portuguesa desenvolvidos quando ainda era estudante de Direito. Eram dez artigos versando sobre vários temas do folclore, os quais saíram originalmente no jornal acadêmico *O trabalho*, de Recife, com o título de *A poesia popular brasileira*.

Outro pioneiro dos estudos sobre a criação oral do nosso povo foi Couto de Magalhães, primeiro autor a coligir as lendas dos nossos índios, difundidas através das obras *A região e as raças selvagens do Brasil* (1874) e *O selvagem* (1876). A ele se soma o nome de José Antonio de Freitas, autor de *Estudos críticos da literatura brasileira: o lirismo brasileiro* (1877), livro no qual, com o fim de traçar a causa remota da literatura brasileira, defende a existência de uma ligação direta entre os cantos dos índios e o desenvolvimento da poesia no país.

Análises mais profundas sobre a literatura popular foram apresentadas por Silvio Romero em 1879 na série de textos enfeixados com o título de *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*. Publicados originalmente através das páginas da *Revista*



Brasileira, do Rio de Janeiro, e saído em formato de livro somente em 1888, esses textos discorriam sobre a natureza da nossa literatura popular, incluindo a análise de temas, gêneros e autores. Nessa obra, se observa pela primeira vez no Brasil o uso do termo cordel para designar a literatura popular, a qual aqui veio a ser identificada até os anos 60 do século XX, como destaca Ana Maria de Oliveira Galvão (2001), com outros nomes, como “foiêto”, “livrinho de feira”, “livro de estórias matutas”, “romance”, etc. Além da terminologia importada do Velho Mundo, o autor traz importantes informações sobre o estágio do cordel na fase final do período imperial, falhando em seu diagnóstico sobre um suposto declínio do gênero em nosso país:

A literatura ambulante e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos cordéis de nossos livreiros de rua são: *A história da donzela Teodora*, *A imperatriz Porcina*, *A formosa Magalona*, *O naufrágio de João de Calais*, a que juntam-se – *Carlos Magno e os doze pares de França*, o *Testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente – as *Poesias do pequeno poeta João de Sant’Anna de Maria* sobre a Guerra do Paraguai.

Nas cidades principais do império ainda veem-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel.

O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais. (ROMERO, 1888, p. 342-343. Grifos da obra original).

Quatro das obras citadas por Sílvio Romero no trecho acima, cabe informar, levaram Câmara Cascudo a produzir em 1953 *Os cinco livros do povo*, obra na qual rastreia as origens mais remotas de cinco narrativas que inspiraram nossos cordelistas nos primeiros anos da literatura popular no Brasil: as já citadas *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Magalona* e *João de Calais*, e também *Roberto do Diabo*. Mas o interesse do professor e folclorista potiguar pela literatura do povo já fora tema de obras anteriores, incluindo *Vaqueiros e cantadores*, de 1939, no qual analisa temas e modalidades do cordel e da cantoria, citando



autores de referência nessas duas artes e descrevendo o impacto das mesmas sobre os sertanejos.

Da primeira metade do século passado, merecem destaque igualmente os trabalhos sobre literatura popular de dois pesquisadores cearenses: Gustavo Barroso e Leonardo Mota. Do primeiro, são as obras de sociologia sertaneja *Terra do sol: natureza e costumes do Norte* (1917) e *Almas de lama e aço: Lampião e outros cangaceiros* (1930). Na área do folclore, produziu *Ao som da viola* (1921), *O sertão e o mundo* (1923) e *Através dos folclores* (1927). Já Leonardo Mota nos legou *Cantadores* (1921), *Violeiros do Norte* (1925), *Sertão alegre* (1928) e *No tempo de Lampião* (1930).

Cabe ainda destacar os paraibanos Rodrigues de Carvalho e Francisco das Chagas Batista. O primeiro foi o autor de *Cancioneiro do Norte* (1903), fruto de suas recolhas de material folclórico principalmente junto ao povo da Paraíba, Pernambuco, Ceará e Rio Grande do Norte. O segundo, que era também poeta, foi o autor de *Cantadores e poetas populares* (1929), primeira antologia de obras de cordelistas, a maioria deles ligados à Livraria Popular Editora, de sua propriedade. Através dessa obra, legou-nos imprescindível material de pesquisa do poetas populares do seu tempo, ao mesmo tempo em que estabeleceu um parâmetro de avaliação da qualidade estética dos textos em cordel, estabelecendo um cânone (Ver OLIVEIRA, 2015).

Guiando-se pela obra desses e de muitos outros autores, apresentamos nesta pesquisa reflexões sobre que a literatura popular, incluindo aspectos ligados a sua terminologia, sua relação com a literatura erudita, o diálogo com a oralidade e com o folclore, a(s) ideologia(s) presente no cordel e a importância da literatura popular no processo de construção da identidade do nosso povo.

Literatura popular como reação ao *status quo*

O sintagma *literatura popular* suscita várias discussões, a começar pela polissemia do último termo. A esse respeito, Franco Júnior (1991, p. 20), baseando-se em análises do antropólogo Van



Gennep, aponta as seguintes acepções para *popular*: a) aquilo que foi criado pelo povo (termo que, por si só, já exigiria o enfrentamento de uma série de questões de ordem conceitual); b) aquilo que agrada ao povo, independentemente de sua origem; c) aquilo que é considerado grosseiro e ilógico e está ligado às camadas inferiores da população. Como se vê, as três acepções, embora divergentes em muitos aspectos, põem em discussão o grau de protagonismo que o povo detém na produção (e/ou recepção) da obra popular: desta, ele é o criador, o julgador ou apenas um consumidor?

Para os cordelistas, parece não haver dúvida: a obra é popular quando é produzida e, ao mesmo tempo, consumida pelo povo, que nela se identifica. É o que defende, por exemplo, Severino José em *Cordel, uma semente no coração do povo*:

Prezado amigo leitor
Sua atenção quero chamar
Para tratar de um assunto
Que muito vai lhe agradar
Vou lhe falar de poesia
De poesia popular.

Esta poesia é o cordel
Que pelo povo é criada
E que hoje em todo o canto
Do Brasil é cultivada
Trazendo todos os fatos
Por nossa vida marcada (JOSÉ, 2003, p. 3).

Nessa mesma linha de pensamento, Rodolfo Coelho Cavalcante afirma em seu cordel *ABC de João Augusto*:

O João Augusto é
Folclorista da Bahia
Estudou dos trovadores
A melhor psicologia;
Cordel é Teatro novo,
É a Cultura do Povo
Que no Nordeste irradia. (CAVALCANTE, 1973, p. 5)



Ao contrário dos poetas citados, Umberto Eco (Cf. ECO, 1991) parece inclinado a atribuir ao povo o papel de mero consumidor, considerando que entende literatura popular (ou, mais propriamente, o romance popular) como aquela que cai no agrado de uma grande massa de leitores, correspondendo, portanto, ao conceito de *best seller*. Noutra perspectiva de análise, Guerreiro (1983, p. 10) aponta para um papel intermediário, em que o povo é tanto criador como julgador e consumidor, uma vez que relaciona a literatura popular com “toda a matéria literária que o povo entende e de que gosta, de sua autoria ou não”. Já Oswaldo Barroso acentua o papel do povo como protagonista do processo criativo ao definir a literatura popular como uma modalidade literária que “o povo construiu para si” e que “guarda a qualidade de refletir a consciência e os sentimentos do povo, nos seus variados estágios, ligados às diversas épocas históricas e conjunturais da luta social” (BARROSO, 1982, p. 19). Dessa forma, torna-se “Difícil para o intelectual de origem não popular (...) entendê-la, (...) detectar o verdadeiro significado oculto na sua linguagem” (Idem).

Para o aprofundamento dessa questão, é de grande relevância trazermos aqui o que defende Chartier sobre a determinação do popular para além da superfície dos elementos caracterizados como tal:

O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Tal constatação desloca necessariamente o trabalho do historiador, já que o obriga a caracterizar, não conjuntos culturais dados como “populares” em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados. (CHARTIER, 1995, p. 184)

Caberia, nessa perspectiva, questionar até que ponto poderiam ser descritas como populares as obras resultantes da estilização dos textos do povo, aproximando-os ou tornando-os



arte erudita, como se observa em empreendimentos como o *Movimento Armorial*¹. Da mesma forma, caberia uma distinção entre popular e *popularesco*, termo que Mário de Andrade (Ver ANDRADE, 1976) utiliza para descrever o falseamento e a diluição da criatividade popular a partir de fatores como a contaminação pelos internacionalismos.

A visão de Barroso (e de vários outros autores) situa, assim, o “popular” no terreno da luta de classes. Desse modo, a literatura popular seria um instrumento de resistência contra os poderes hegemônicos da sociedade com vistas à emancipação do povo enquanto classe. Nessa mesma perspectiva, Stuart Hall, embora compreendendo que “não existe uma relação direta entre uma classe e uma forma ou prática cultural” (HALL, 2003, p. 262), defende que a cultura popular “é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência” (HALL, 2003, p. 263).

Para uma melhor compreensão do contexto em que a literatura popular se afirma e se define, importa situar a discussão em uma perspectiva mais ampla, no exato ponto em que ocorre o embate entre as formas de cultura denominadas de erudita e de popular. Joseph Luyten, tratando da separação que ocorreu entre elas na Idade Média, lembra que a primeira, cognominada de clerical, estava ligada na Idade Média à Igreja e era transmitida em latim; já a segunda, surgida a partir do século XII e transmitida em vernáculo, era denominada de vulgar, tendo se caracterizado por ser uma “manifestação leiga independente do sistema de comunicação eclesiástico (...) [marcada] sobretudo por ser uma linguagem regional e não em latim” (LUYTEN, 1984, p. 16). Essa oposição destacada por

¹ Criado sob a inspiração e direção de Ariano Suassuna e lançado oficialmente em Recife no dia 18 de outubro de 1970, o movimento se caracterizou desde o início pelo interesse em criar uma arte erudita a partir de várias manifestações da cultura popular (cordel, cantoria, danças, teatro, artes plásticas, xilogravura, artesanato, etc.).



Luyten entre a ideologia da Igreja e os autores populares, a propósito, mostra-se bastante evidenciada nas obras de escritores como o renascentista francês François Rabelais, como demonstrou Mikhail Bakhtin (ver BAKHTIN, 1993) em estudo que consagrou o conceito de *carnavalização*².

Essa relação muitas vezes de oposição dos autores populares à ideologia eclesiástica (e, por extensão, a todo o pensar das camadas hegemônicas) põe em relevo a faceta reativa, de resistência e negação do *status quo* frequentemente observada na literatura popular. É nessa perspectiva que Martine Kunz identifica na literatura de cordel um componente de “revanchismo poético” (Cf. KUNZ, 2001, p. 60-61). Do mesmo modo, Silvano Peloso identifica na figura do anti-herói da literatura popular um símbolo de transgressão em relação ao modelo de cultura geral, num processo em que os “Heróis, vilões e bufões que emergem em uma determinada estrutura tradicional constituem um sistema e iluminam os próprios modelos e normas, mesmo quando os invertem graças às potencialidades subversivas da imitação” (PELOSO, 1996, p. 156). Stuart Hall, no entanto, acentua que a relação da cultura popular com a cultura hegemônica é feita de avanços e recuos, de resistência e aceitação, de recusa e capitulação, transformando “o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (HALL, 2003 p.255).

² Conceito desenvolvido por Mikhail Bakhtin em sua análise da obra de François Rabelais no livro *A Obra de François Rabelais e a cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (escrito em 1940 e publicado em 1965). Para Bakhtin, a carnavalização diz respeito a procedimentos estilísticos relacionados com o carnaval, assim entendido o conjunto de manifestações da cultura popular fundamentadas no riso e que, durante a Idade Média, visavam dessacralizar a seriedade da cultura oficial, identificadas com a igreja e com a elite econômica e política. Para tanto, o povo recorria à paródia, à caricatura, ao grotesco, à ironia, às obscenidades (incluindo descrições relacionadas com o baixo corporal), etc. para efetuar a banalização do sério, a profanação do sagrado e a inversão dos valores estabelecidos.



É nesse cenário de oposição entre popular e erudito que a condição marginal da literatura popular (e, por extensão, de toda a cultura do povo) fica mais visível, tendo em vista, entre outras evidências, o histórico descaso das instituições de ensino, academias, gabinetes de leitura, etc. às obras escritas pelos autores ligados às camadas menos favorecidas economicamente. Na contramão disso, obras eruditas passaram a ser destacadas pelas referidas instituições como “clássicas”, ou seja, dignas de serem lidas nas classes, nas salas de aula (Cf. LAJOLO, 1982, p. 21). Nesse processo, afastada do cânone estabelecido pelas escolas e demais instituições afins, a literatura popular foi sendo associada historicamente a adjetivos depreciativos: intuitiva (pré-lógica), rude, primitiva, simplória, etc. No outro extremo, a literatura erudita, prestigiada pelas instituições culturais hegemônicas, foi sendo definida como racional, refinada, civilizada, complexa, etc.

A diferenciação entre a realidade social das classes relacionadas com a cultura popular e as identificadas com a erudita foi responsável pela forma como as obras literárias por elas produzidas foram dando tratamento e funcionalidade social distintos a elementos estruturais de criação estética que partilhavam. Exemplo disso é apresentado na análise que Alfredo Bosi efetua sobre a função que a rima (e outros elementos de repetição) assumiu nas obras populares: esta, explica o autor, vem sendo utilizada há muito pelos poetas populares como recurso mnemônico junto às massas de analfabetos, auxiliando-as a preservar na memória os valores relevantes para a coletividade. Nesse contexto, Bosi acentua que o fundamento social da repetição na obra popular “pode ser o desejo de manter um acorde comunitário em torno de afetos e ideias que se partilham; neste caso, o seu lastro psicológico vem da memória, que grava melhor tudo quanto se dispõe de modo simétrico ou, pelo menos, recorrente” (BOSI, 1995, p. 53-54). Trata-se, assim, de uma função que se estende para além do estético, bem diferente do que se vê, por exemplo, em poemas parnasianos, nos



quais a busca da rima rica e/ou preciosa adquire “um valor em si”, servindo apenas, ou primacialmente, como meio do artista demonstrar sua habilidade.

Literatura popular como afirmação da identidade social

Tal papel dos mecanismos de repetição nas criações dos artistas populares põe em relevo a função que estas detêm no processo de afirmação da *identidade*³ e da *memória coletiva*⁴, entendendo esta nos termos descritos por Maurice Halbwachs (Ver HALBWACHS, 1990). Nesse processo, a produção literária popular, incluindo as manifestações marcadamente orais, exerce um papel importante na luta das camadas populares contra o esquecimento e na busca de ajustamento destas a um mundo social em constante transformação. É nessa perspectiva que Câmara Cascudo, em obras como *Cinco livros do povo* (1953) e *Vaqueiros e cantadores* (1984b), acentua que a literatura popular se configura numa trilha segura para a compreensão dos elementos formadores da identidade nacional e uma chave para o entendimento da mentalidade do povo.

³ Derivado do étimo latino *idem* (com o sentido de “igual”, “semelhante”, “idêntico”), o vocábulo *identidade* designa *grosso modo* tudo aquilo que identifica, dando singularidade, a um indivíduo, grupo social, nação, etc. Como construto teórico, encampa discussões ligadas à essencialidade (ou mutabilidade) do ser, à alteridade, a identidade nacional, etc.

⁴ Conceito desenvolvido por Maurice Halbwachs (1877-1945) em obras como *Os Quadros sociais da memória* (1925) e *Memória coletiva* (publicada postumamente em 1950). Aprofundando as ideias de Durkheim sobre as relações entre as classificações sociais e as mentais, Halbwachs parte do entendimento de que a memória individual é sempre elaborada a partir dos quadros sociais reais. Ou seja: é na memória da coletividade, responsável pela construção da identidade de um grupo social, que o indivíduo obtém as referências que lhe permitem evocar e dar sentido a fatos, imagens e sensações do passado. A memória coletiva, por outro lado, se distingue da memória histórica, que Halbwachs define como uma síntese escrita de grandes acontecimentos, a qual teria seu início no ponto em que se acaba a tradição (geralmente de base oral) e, por conseguinte, da memória social.



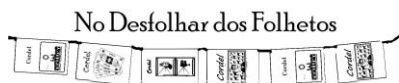
Uma das formas dos poetas populares contribuírem com o processo de construção e afirmação da identidade popular diz respeito a atribuição de atributos positivos a figuras históricas (ou até mesmo ficcionais) que dão representatividade a uma dada coletividade. É o que se observa, por exemplo, na exaltação que Maria da Graça Bergamini Gusmão faz às figuras de Antonio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião em seu poema *Nordeste, tu me contas teus passos e eu te canto em mil compassos*:

Nordeste de Canudos,
De Antonio Conselheiro,
Da fé do “Padim Padi Ciço”
Do lavrador, do vaqueiro.
De um cabra afogueado,
Um terrível capitão,
Com ele era na bala,
Não tinha conversa não!
Cabra da peste arretado
Robin Hood do sertão,
Virgulino, o rei do cangaço,
O temível Lampião! (GUSMÃO, *on-line*, s.d.)

Por esse prisma, Diégues Jr. (1977, p. XVII), detendo-se sobre uma das expressões da literatura popular, o cordel, defende que “Se a memória popular vai conservando e transmitindo velhas narrativas e acontecimentos recentes, esta transmissão está sempre marcada pelo espírito desta sociedade”.

Na avaliação de Diégues Jr., assim, o cordel recolhe da memória popular uma forma de ser e de estar no mundo, tendo como origem a cultura oral. Da mesma forma, Cristiane Cobra (Ver COBRA, 2006, p. 33) define a literatura popular nordestina como um “gênero literário construído na e pela oralidade conjugada à memória”. Ratifica essa condição, como lembra a autora, o romanceiro popular nordestino, que conseguiu se preservar mediante uma conjunção entre memória e oralidade.

Entre os poetas que demonstram ter a consciência de que sua obra detém um papel importante para a preservação da memória



popular, citamos Luciano Carneiro de Lima, que assim se expressa no cordel *Crato e suas memórias*:

Mas como o Crato não fala
Tomo a iniciativa
Faço uso da palavra
E fico na defensiva
Pois a memória de um povo
Precisa se manter viva. (LIMA, 1995, p. 3).

Ademais, cumpre lembrar que os autores populares criam suas obras a partir de uma tradição longínqua que remonta aos trovadores medievais, ao teatro vicentino e, indo mais longe, até mesmo aos cantos entoados por sucessivas gerações até serem fixados pela escrita de monumentos literários como a *Ilíada* e a *Odisseia*. Nessa perspectiva, ao mesmo tempo em que a memória serve de esteio à produção popular, observa-se que cada nova obra produzida pelas camadas populares atualiza e preserva uma remotíssima tradição.

A relação da literatura popular com a tradição, no entanto, muitas vezes foi interpretada “como produto de um impulso meramente conservador, retrógrado e anacrônico” (HALL, 2003, p. 248), equívoco que deu suporte historicamente à depreciação das obras populares. É nesse ponto, inclusive, que reside um dos argumentos principais empregados por pesquisadores que rechaçam a associação entre cultura popular e *folclore*⁵, ligação que tem como fundamento, como destaca Rocha (2005, p. p. 10), o fato de os dois fenômenos culturais terem um mesmo protagonista: o povo.

⁵ Oriundo das palavras inglesas *folk* (povo) e *lore* (saber, ciência), o termo teve seu primeiro registro em 22 de agosto de 1846, numa carta que o arqueólogo inglês William John Thoms endereçou à revista *The Atheneum*, de Londres. Com o tempo, o vocábulo foi ganhando o sentido atual, designando tanto os saberes, práticas e obras populares (crenças, superstições, canções, lendas, ritos, etc.) como a ciência que tem essas manifestações do povo como objeto de estudo.



O vínculo entre cultura popular e folclore ganhou força no Romantismo, quando ocorreu um “entusiástico aproveitamento das tradições nacionais tão persistentes na boca e no coração do povo – forças vivas emanadas da terra natal” (NUNES, 1978, p. 10). Esse entusiasmo levou pesquisadores como Câmara Cascudo (autor de *Literatura oral no Brasil*) e Sílvio Romero (autor de *Contos populares do Brasil*), tal como antes haviam feito os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm na Alemanha e Almeida Garrett e Teófilo Braga em Portugal, a recolherem lendas, canções e outras peças literárias produzidas pelo povo, obras em geral transmitidas oralmente. Não obstante, como explica Catenacci (2001, p. 31), os intelectuais tendiam a ver as criações folclóricas como algo preso ao passado, à tradição, sendo, assim, estáticas, próprias para a exibição em museus, o que correspondia, em síntese, a algo que se opunha à modernidade e ao progresso. Por essa e outras razões, Glauber Rocha defendeu que “a cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica” (Cf. ROCHA, *on-line*, 1976). Semelhantemente, Barroso (1982), compreendendo que a associação entre folclore e obra popular pelos “folcloristas acadêmicos” leva à preservação da dominação pelas classes hegemônicas, defende que folclore “não se confunde (...) com popular” (p. 25).

A distinção entre a literatura popular e a literatura folclórica, por outro lado, se evidencia já a partir dos critérios definidos na *Carta do folclore americano*, aprovada pela organização dos Estados Americanos em 1970. Esse documento estabeleceu como padrões de classificação dos fatos folclóricos a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade, fatores não aplicáveis, por exemplo, à literatura de cordel, que é produzida por autores conhecidos e que continua sendo produzida em nossos dias.

Literatura popular e oralidade

Além do diálogo com a tradição e a íntima ligação com a mentalidade das camadas mais pobres, a oralidade tem sido



apontada também como um traço fundamental da literatura popular. Alfredo Bosi, reforçando essa ideia, afirma que a cultura popular “viveu e ainda vive sob o limiar da escrita” (BOSI, 1995, p. 323). Reforçando essa ideia, Guerreiro (1983, p. 15) acentua que a literatura popular “é quase toda ela inventada para ser ouvida”. Nesse contexto, visando definir os tipos de manifestação literária cuja principal característica é a “persistência pela oralidade” (CASCUDO, 1984a, p. 23), o folclorista francês Paul Sébillot criou em 1881 a expressão “literatura oral”. O sintagma, no entanto, veio a ser contestado pelo fato do vocábulo literatura estar ligado etimologicamente à letra, seja esta escrita ou impressa. Dessa forma, não poderiam ser descritas como literatura “as manifestações orais, ainda que de cunho artístico; enquanto não se registram em documento, inscrevem-se mais no Folclore, Religião, Antropologia, etc., que nos domínios literários” (MOISÉS, 1995, p. 311). Nessa perspectiva, foram sugeridos outros termos, entre os quais *oratura* (ou *oralitura*)⁶, para designar as obras populares transmitidas pela oralidade.

A respeito da relação da obra popular com a transmissão oral, cabe, no entanto, destacar a existência de graus distintos de oralidade nesse tipo de expressão literária. É o que explica o medievalista Paul Zumthor (Ver ZUMTHOR, 1993), apontando três formas de oralidade a partir de como esta se relaciona com a escrita: a *primária* (aquele que é própria de sociedades ágrafas, nas quais não há contato algum com a palavra escrita); a *mista* (aquela na qual a escrita influencia a oralidade de modo externo, parcial ou retardado, ou em que a oralidade é (re)composta através da escrita); e a *mediatizada* (em que a oralidade é conhecida e/ou difundida a partir dos meios eletrônicos de comunicação). Esse último tipo de

⁶ Termo criado pelo linguista ugandês Pio Zirimu na década de 60 do século passado para se referir às manifestações literárias da tradição africana transmitidas pela oralidade. O vocábulo foi proposto como superação da locução “literatura oral” (expressão criada pelo folclorista francês Paul Sébillot em 1881), tendo em vista a impropriedade semântica de se associar a oralidade ao termo “literatura”, cuja etimologia está ligada às “letras”, ou seja, aos sinais gráficos, manuscritos ou impressos, representativos dos fonemas de uma língua.



oralidade, entretanto, tem sido menos prestigiado pelos pesquisadores da cultura popular por representar uma forma de expressão ligada à cultura de massa, também chamada de “indústria cultural” ou “arte para consumo” por Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-138).

Exemplos de obras da oralidade primária são registrados por vários antropólogos e folcloristas junto às denominadas “sociedades primitivas”. Héli Chatelain (*Apud* SANTILLI, 1985, p. 7), por exemplo, identificou seis categorias de manifestações literárias de natureza oral entre as etnias angolanas, as quais foram assim descritas por ele: 1^a) as estórias de ficção (denominadas *mi-soso* no idioma quimbundo), narrativas marcadas pelo maravilhoso e pelo fantástico e que incluem as fábulas; 2^a) as estórias verdadeiras ou tidas como tal (chamadas *maka*), as quais eram utilizadas tanto para a instrução quanto para o entretenimento; 3^a) os feitos da nação (*ma-lunda* ou *mi-sendu*), os quais eram transmitidos exclusivamente entre velhos e anciãos, de uma geração a outra, na forma de um segredo de Estado; 4^a) Os provérbios (*ji-sabu*), que frequentemente são a síntese de uma estória (como a moral que se observa ao final das fábulas), trazendo a filosofia da nação ou tribo no tocante aos seus costumes e tradições da comunidade; 5^a) as *mi-embu*, canções com vários estilos, numa combinação de poesia e música; 6^a) as adivinhas (*ji-nongongo*), que tanto se destinavam a entreter quanto a incitar a inteligência e a memória.

Embora com denominações distintas, algumas dessas modalidades podem ser observadas na literatura popular brasileira, ganhando, logicamente, contornos próprios. Retomando a classificação de Zumthor, no entanto, cabe ressaltar que a oralidade presente em nossa literatura popular se caracteriza predominantemente como mista, tendo em vista que esta é já influenciada pela escrita. Exemplo é a *poesia matuta*⁷ de Patativa do

⁷ Embora no Brasil poesia popular seja praticamente um sinônimo de cordel, cabe lembrar que existem modalidades da poesia popular que, tendo regras próprias, não se confundem com o cordel. Uma delas é a poesia matuta, gênero da poesia popular que procura imitar a fala do sertanejo, usando termos como muié, sinhô e passarim... Cultivada por Juvenal Galeno, Catulo da



Assaré, na qual a variante culta da língua, referência da escrita, é constantemente infringida com o fim de dar registro à fala do povo. Também o léxico dos folhetos de cordel e de outras expressões da *folkcomunicação*⁸, ora regionalista ou rural, ora obtido junto à população das favelas e guetos, também confirma a marca da oralidade nas obras do povo.

De toda forma, importa reiterar que expressões da literatura popular brasileira, como as lendas, as adivinhas, as parlendas, a literatura de cordel, a poesia matuta, as cantigas de roda e as emboladas mantêm vários pontos de contato com as categorias citadas por Héli Chatelain, sugerindo uma universalidade dos gêneros populares, seja do ponto de vista temático, seja em termos estruturais.

É a partir desse entendimento que se podem observar, entre as obras populares brasileiras, modalidades literárias semelhantes àquelas que são definidas por André Jolles (Ver JOLLES, 1976) como *formas simples*: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto de fadas e chiste. Como as obras da literatura brasileira, aliás, as formas simples citadas por André Jolles também são marcadas pela exclusão imposta por entidades ligadas à cultura oficial, considerando que as formas simples “não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia” (JOLLES, 1976, p. 20).

Ademais, tal como ocorre com as obras populares brasileiras, também as expressões literárias analisadas por André Jolles

Paixão Cearense Zé da Luz, entre outros, a poesia matuta foi celebrizada por Patativa do Assaré, autor de clássicos do gênero, como “A triste partida”, “Vaca estrela e boi fubá” e “O boi zebu e as formigas”.

⁸ Criado em 1967 por Luiz Beltrão, o vocábulo designa a disciplina científica que tem como objeto de estudo as formas de comunicação dos grupos sociais marginalizados social e culturalmente. Entre essas formas de comunicação, incluem-se as cantorias, os folhetos de cordel, frases de para-choque de caminhão, ex-votos, grafite, etc.



constituem uma expressão da mentalidade de uma coletividade. Não são, portanto, obras condicionadas pelas escolhas e intervenções pessoais do artista, característica que, segundo o autor, é própria das *formas artísticas* (ou *literárias*). Dessa forma, também as *formas simples* por ele descritas detêm um papel de relevo no processo de compreensão do mundo por parte do povo, representado por Jolles nas figuras do camponês, do artesão e do sacerdote.

Considerações finais

Banida por muito tempo das instituições de ensino por ser vista como obra mal escrita ou mesmo como divulgadora de valores morais questionáveis, a literatura popular vem não apenas atraindo uma legião de leitores, como ajudando a formá-los nas salas de aula de diversos estados do país.

Da mesma forma, têm crescido bastante os estudos sobre cordel e outras produções literárias de natureza popular. Artigos, dissertações, teses e livros sobre o tema multiplicam-se. Congressos, seminários e outros eventos acadêmicos se espalham pelo país com o fim de compreender melhor as especificidades da produção literária popular.

Como se pode observar a partir das informações contidas na Introdução deste trabalho, trata-se de uma área de estudos que já conta com quase 150 anos em nosso país, a contar dos estudos sobre poesia brasileira publicada por Celso de Magalhães através do jornal acadêmico *O trabalho*, de Recife. Um pioneirismo dividido por nomes como José de Alencar, Couto de Magalhães, José Antonio de Freitas e Silvio Romero. Outros nomes de destaque até a metade do século XX, como vimos, foram Francisco das Chagas Batista, Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso, Leonardo Mota e Câmara Cascudo.

Seguindo pelas trilhas pavimentadas por esses autores, vários pesquisadores deram continuidade ao estudo da literatura popular, podendo-se fazer referência aqui aos nomes de



Aderaldo Luciano, Ana Maria de Oliveira Galvão, Arievaldo Viana, Cristiane Moreira Cobra, Francisca Pereira dos Santos, Gilmar de Carvalho, Joseph Luyten, Manuel Diégues Jr., Márcia Abreu, Marco Haurélio de Farias, Mário de Andrade, Mark Curran, Martine Kunz, Orígenes Lessa, Oswald Barroso, Rosilene Alves de Melo, Ruth Brito Lemos Terra e Sylvie Debs.

Que estes e outros autores continuem produzindo textos, ajudando a compreender melhor as marcas e o alcance da literatura do povo, que se revela cada vez mais complexa em sua simplicidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.
- ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins/MEC, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 2. ed. São Paulo: Annablume/Hucitec, 1993.
- BARROSO, Oswald. Literatura popular e comunicação: algumas questões para debates. In: CARIRY, Rosemberg; BARROSO, Oswald. *Cultura insubmissa: estudos e reportagens*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982. p. 19-28.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Cinco livros do povo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- _____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984a.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984b.



CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. In: *São Paulo em perspectiva*, v. 15, n. 2, 2001. p. 28-35.

CAVALCANTE, Rodolfo Coelho. *ABC de João Augusto: o criador do teatro de cordel*. Salvador: Do Autor, 1973. Disponível em:

<<http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordell%20-%20C0001%20a%20C7176/14825>> Acesso em 10 de junho de 2020.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. Trad. Aoene-Marie Milon Oliveira. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 08, n.16, 1995, p. 179-192.

COBRA, Cristiane Moreira. Literatura popular e religiosidade: criatividade e hermenêutica em Patativa do Assaré. In: *Revista Último Andar*, n°. 15. São Paulo: PUC, dez 2006, p. 29-48.

DIÉGUES JR., Manuel. Literatura de cordel. In: BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal/RN: Fundação José Augusto, 1977. p. I-XXII.

ECO, Umberto. *O Super-homem de massa: retórica e ideologia no romance popular*. Trad. Pérola de Carvalho e Ricardo W. Neves. São Paulo: Perspectiva, 1991. (Debates, 238)

FRANCO JR., Hilário. Meu, teu, nosso: reflexões sobre o conceito de cultura popular. In: *Revista USP*, n. 11, nov. 1991, p. 18-25.

GALENO, Juvenal. *Lendas e canções populares*. 4. ed. Fortaleza: Casa de Juvenal Galeno, 1978. (A obra original é de 1865)

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel, leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GUERREIRO, Manuel Viegas. *Para a história da literatura popular portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Bertrand, 1983. (Biblioteca Breve, Série Literatura, 19).

GUSMÃO, Maria da Graça Bergamini. *Nordeste, tu me contas teus passos e eu te canto em mil compassos*. On-line, s.d. Disponível



em: <<https://www.facebook.com/dacebynight/posts/445913885525075>> Acesso em 10 de junho de 2020.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. (Biblioteca Vértice, série Sociologia e Política).

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do “popular”. In: _____. (Org.). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardiã Resende. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 245-264.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSÉ, Severino. *Cordel, uma semente no coração do povo*. São Paulo: Confraria da Paixão, 2003. Disponível em: <<http://acervos digitais.cnfcp.gov.br/Literatura%20de%20Cordel%20-%20C0001%20a%20C7176/84532>> Acesso em 10 de junho de 2020.

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

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos, 53).

LIMA, Luciano Carneiro de. *Crato e suas memórias*. Crato-CE: Academia dos Cordelistas do Crato, 1995.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura popular*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 98).

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de Cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: *Graphos*. João Pessoa, vol. 12, n. 2, dez./2010, p. 74-80.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

NUNES, Maria Arminda Zaluar. *O Cancioneiro popular em Portugal*. Lisboa: Bertrand, 1978. (Biblioteca Breve, Série Literatura, 23).

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. *História da literatura de cordel: período de formação*. Fortaleza: FGF, 2015.



PELOSO, Silvano. *O Canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. Trad. Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996. (Temas, 57).

ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho. In: *Hambre: spacio cine experimental*. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-do-sonho.pdf>. Acesso em 01 de maio de 2016.

ROCHA, Henrique. Refletindo os conceitos de folclore, cultura popular e tradição. In: MARTINS, Clerton (Org.). *Antropologia das coisas do povo*. 2. ed. São Paulo: Roca, 2005. p. 1-20.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: José, 1954. (Documentos Brasileiros, 2).

_____. *Estudos sobre a poesia popular no Brasil (1879-1880)*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1888. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6851>. Acesso em 14 de junho de 2020.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985. (Fundamentos)

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz*. Trad. Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



Capítulo 2

Do que não se fez tradição na poesia de Leandro Gomes de Barros

Arysha Kelly Carvalho de Oliveira
João Paulo Barbosa Leão

Introdução

Em seus mais de cento e cinquenta anos de existência como material impresso, considerando o cordel de 1865 analisado pela pesquisadora Vera Lúcia de Luna e Silva (Cf. LUNA E SILVA, 2010), a narrativa popular em versos foi sedimentando uma tradição. Nesse processo, o cordel, enquanto gênero literário, ganhou uma formatação própria, com regras bem estabelecidas, as quais costumam ser seguidas respeitosamente pelos cordelistas de cada nova geração.

As regras que regem o cordel se estabeleceram principalmente por obra do pioneiro Leandro Gomes de Barros (1865-1918), o qual, pela amplitude temática de sua poesia e, sobretudo, pela qualidade estética de seus textos, veio a se tornar uma referência para os poetas populares que vieram após ele. Não à toa, o poeta, escritor e livreiro Chagas Batista, em sua obra *Cantadores e poetas populares*, denominou Leandro como o “fundador da poesia popular no Brasil” (BATISTA, 1929, p. 112).

A afirmação de Chagas Batista, claro, não pretendia desconsiderar autores que antecederam Leandro na produção e publicação de cordéis, incluindo nomes como o rabequista João Sant’Anna de Maria, o Santaninha (1827-1885?) e o cantador Silvino de Pirauá (1848-1913). Os dois autores, no entanto, não

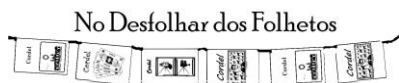


apenas dividiram a criação literária com a música, mas também não tiveram uma produção constante como Leandro, o primeiro a desenvolver “um programa editorial consistente” (VIANNA, 2014, p. 22). Indo além disso, Leandro foi o primeiro a mostrar um perfeito domínio das estruturas da literatura em folhetos (verso, rima e oração). Da mesma forma, a incansável aplicação na escrita de cordéis (mais de mil poemas distribuídos em cerca de seiscentos folhetos), permitiu a Leandro versar sobre os mais variados temas, ampliando incrivelmente os gêneros que o cordel copiava da cantoria.

Pensar Leandro como o fundador da poesia popular no Brasil ou como o pai do cordel é principalmente refletir sobre o papel que o bardo ocupou como modelo para as gerações que se seguiram à geração pioneira à qual o poeta de Pombal pertencia. Nessa perspectiva, importa também pensar em como deve ter sido difícil para Leandro desenvolver uma obra sem tantas referências, principalmente no âmbito do cordel. Por outro lado, essa ausência de modelos também permitiu a Leandro testar fórmulas de criação, algumas importadas até da poesia erudita.

Como mostraremos nesta pesquisa, nem todas as experimentações de Leandro “vingaram”, ou seja, sobreviveram na poesia dos novos autores que passaram a tê-lo como espelho. Partindo dessa premissa, este estudo analisa algumas das práticas do autor que não vieram a ser reproduzidos pelos poetas populares que o sucederam, fazendo com que tais práticas não fossem incorporadas pela tradição, deixando de fazer parte das regras que até hoje orientam os que se lançam a dar continuidade à produção de cordéis.

Para alcançarmos este fim, passamos inicialmente a refletir, apoiados na apresentação e comentário de trechos de obras de Leandro, nos expedientes criativos utilizados pelo bardo que se fizeram modelo para os cordelistas. Após isso, o foco do trabalho recai sobre aspectos da poesia de Leandro que não foram reproduzidos pelos autores que o sucederam, abordando questões



ligadas à estrofação, à métrica e à rima, entre outros mecanismos presentes na poética leandrina.

Espelho de gerações

A importância de Leandro Gomes de Barros para a consolidação do cordel no Brasil é incontestável. O bardo, além de deixar obras que continuam a encantar gerações, ajudou a estabelecer uma rede de distribuição e comércio dos folhetos, garantindo a chegada das obras às mãos dos leitores e, conseqüentemente, a sobrevivência do gênero. Por isso, foi sempre o mais lido entre os poetas populares do Nordeste, como testemunha Câmara Cascudo em *Vaqueiros e cantadores*:

É ainda o mais lido dos escritores populares. Escreveu para sertanejos e matutos, cantadores, cangaceiros, almocreves, comboieiros, feirantes e vaqueiros. É lido nas feiras, nas fazendas, sob as oiticicas nas horas do "rancho", no oitão das casas pobres, soletrado com amor e admirado com fanatismo. Seus romances, histórias românticas em versos, são decoradas pelos cantadores. Assim *Alonso e Marina*, *O Boi Misterioso*, *João da Cruz*, *Rosa e Lino de Alencar*, *O Príncipe e a Fada*, o satírico *Cancão de Fogo*, espécie de *Palavras Cínicas*, de Forjaz de Sampaio, a *Órfã Abandonada*, etc. constituem literatura indispensável para os olhos sertanejos do Nordeste. (CASCUDO, 2000, p. 264)

Tal afirmação do folclorista potiguar, feita em 1939, data da publicação original da obra citada e vinte e um anos após a morte de Leandro, sobreviveu ao tempo, sendo ainda verdade em nossos dias. Ademais, tão caro para os leitores, Leandro continua sendo fundamental para os que se lançam na produção de cordéis. Pois Leandro deixou padrões de escrita para o cordel que sobrevivem ao tempo, servindo até hoje de norte para os que se dedicam a dar seguimento ao legado literário deixado pelo grande mestre paraibano.

Entre as regras que Leandro estabeleceu tacitamente, uma vez que não se ocupou em organizar manuais de produção cordelística, estão os quatro tipos de estrofe que os cordelistas



utilizam até os dias atuais, as quais assim se ordenam pela frequência com que são usadas pelos poetas populares, da menos para a mais usada: a quadra, a décima, a setilha e, logicamente, a sextilha.

A quadra, uma das heranças vindas da cantoria, a julgar pela coleção disponibilizada aos pesquisadores pela Fundação Casa de Rui Barbosa, veio a ser usada por Leandro em poemas inseridos em folhetos cujos poemas principais utilizavam as demais estrofes. Ou seja, até onde sabemos, Leandro não escreveu nenhum folheto exclusivamente em quadras. Entre os poemas que escreveu em grupos de quatro versos, citam-se “Conferência com Gregório das Batatas” (inserido no cordel “Doutores de 60”), “Se algum dia eu morrer” (também no cordel “Doutores de 60”) e “Queixas amorosas” (incluído no cordel “Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar”). Do primeiro, citamos as duas primeiras em função de Leandro empregar um esquema rímico incomum (XAAX) e a deixa (uma variação do leixa-pren das cantigas medievais portuguesas, que reproduz apenas a rima do verso anterior, e não um verso ou mais):

Adeus Chiquinha, meu anjo.
Seu Gregório, como vai?
Como! Eu com seu pai
Vou mal.

Um velho descomunal
Já outro dia jurou-me.
Aquele jura assustou-me
Tanto. (BARROS, *on-line*, s.d.-09)

Menos comum também em Leandro foi o uso das décimas, estrofe herdada das cantorias, principalmente dos martelos agalopados, gênero do qual o cordel também herdou o esquema rímico fixado pelo espanhol Vicent Espinel (ABBAACCCDDC). Todavia, algumas obras-primas do autor foram escritas com esse tipo de estrofe, como “A batalha de Oliveiros com Ferrabraz”, “A prisão de Oliveiros e seus companheiros”, “A sogra engando



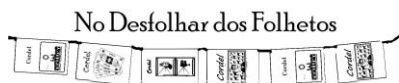
o diabo”, “Lamentações do Juazeiro” e “Meia-noite no cabaré”. Dos poemas citados, trazemos o verso de abertura do primeiro como exemplo:

Eram doze cavaleiros
Homens muito valorosos,
Destemidos e animosos.
Entre todos os guerreiros,
Como bem fosse Oliveiros,
Um dos pares de fiança,
Que sua perseverança
Venceu todos os infiéis.
Eram uns leões fiéis,
Os doze pares de França. (BARROS, *on-line*, s.d.-02)

Em relação à setilha, estrofe bastante apreciada pelos criadores de cordéis de gracejo, entre os quais José Pacheco da Rocha, Leandro também se revelou um mestre, aplicando-a também em narrativas de tom crítico ou lírico. Com essa estrofe, escreveu, por exemplo, “O imposto e a fome” e “As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade”, cordel cuja estrofe inicial reproduzimos:

Eu estava na fazenda Grossos
Com um camarada meu,
Quando chegou um rapaz
E um recado me deu:
– Manda dizer meu padrinho
Que soube que em Canhotinho
O Tempestade morreu. (BARROS, *on-line*, s.d.-06)

Por fim, Leandro fez da sextilha o principal tipo de estrofe, como fariam a grande maioria dos cordelistas, tendo em vista que, como calculou Joseph Luyten (2005, p. 55), 80% dos cordéis escritos até hoje no Brasil utilizam a estrofe clássica de seis versos, com esquema rímico XAXAXA. Com essa estrofe, Leandro escreveu a grande maioria de seus clássicos, como “O cachorro dos mortos”, “O testamento do cachorro”, “O cavalo



que defecava dinheiro”, “A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento” e “História de Juvenal e o dragão”. Do primeiro, é o primoroso verso de abertura a seguir:

Os nossos antepassados
Eram muito prevenidos.
Diziam: – Mato tem olhos
E paredes têm ouvidos.
Os crimes são descobertos
Por mais que sejam escondidos. (BARROS, *on-line*, s.d.-14)

Tal como fez com a sextilha, Leandro também contribuiu para fazer do setessílabo o metro por excelência dos cordelistas. Foi com a redondilha maior que escreveu a maioria esmagadora dos seus versos, embora tenha também utilizado esparsamente outras medidas, como o decassílabo (“A Guerra”, poema incluído no cordel “Ecos da Pátria”) e a redondilha menor (“Ária”, incluída no folheto “História de João da Cruz”).

Ainda no plano da métrica, convém lembrar duas práticas de Leandro que viriam a ser seguidas pelos novos cordelistas, ambas tendo a ver como a forma de escandir os versos, isto é, de contar as sílabas poéticas de cada linha do poema. A primeira diz respeito à síncope das proparoxítonas internas, eliminando uma das sílabas da palavra com acentuação na antepenúltima sílaba. Um exemplo observa-se no trecho a seguir do cordel “O testamento da cigana Esmeralda”, em que a palavra trissilábica “música” do terceiro verso vem a ser lida como “musga”, impedindo a quebra da simetria métrica:

Sonhar com missa cantada
É alegria ruidosa;
Com *música*, consolação
E simpatia preciosa.
Os noivos sonhar [sic] com música
É notícia saborosa. (BARROS, *on-line*, s.d.-18. Grifo nosso)

Igualmente importante em termos de escansão é a prática do poeta em promover a elisão de uma sílaba final nasal



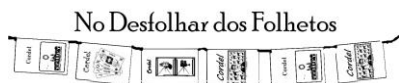
(principalmente nas terminações de verbos na terceira pessoal do plural) com a sílaba inicial da palavra seguinte começada com vogal. Para tanto, opera-se uma eliminação dessa sílaba nasal final (apócope). É exemplo a estrofe de abertura de “O cachorro dos mortos”, já citado, no qual o verso final (“Por mais que sejam escondidos”) deve ser contado sem o “m” de “sejam”: Por/mais/que/se/ja+es/con/di. Outro exemplo é a passagem a seguir, extraída do cordel “O testamento da cigana Esmeralda”, na qual o “m” do verbo “fazer” no verso final desaparece na contagem das sílabas poéticas:

Quem sonhar comendo arroz,
É excessiva indigestão.
As moças dão assembleias,
Bonita reunião;
O sonhador acha a esposa,
Os olhos fazem eleição. (BARROS, *on-line*, s.d.-18)

Outra prática de Leandro que veio a ser seguida pelos cordelistas das gerações posteriores à do bardo foi o uso de acrósticos na estrofe final. Como exemplo do uso de acrósticos pelo autor, citamos a estrofe final de “História de João da Cruz”:

Lúcifer ficou convulso,
Esvaindo-se em furor.
A alma rendia graças
Na presença do Senhor,
Dando louvores o anjo,
Rendendo graças ao arcanjo,
O seu grande defensor. (BARROS, *on-line*, s.d.-11)

Tal medida, importa lembrar, veio a ser adotada por Leandro como forma de impedir os constantes plágios e apropriações indébitas de suas obras. Todavia, isso não impediu, infelizmente, que João Martins de Athayde viesse a adulterar o texto de algumas estrofes finais de obras de Leandro, como se pode observar pela comparação do fecho de duas edições de “O boi



misterioso”, a original e a corrompida por Athayde respectivamente:

Lá inda hoje se vê,
Em noites de trovoadas,
A vaca misteriosa
Naquelas duas estradas,
Duas mulheres falando,
Rangendo os dentes e chorando
Onde as cenas foram dadas. (BARROS, *on-line*, s.d.-13)

E:

Inda hoje lá se vê,
Em noites de trovoadas,
A vaca misteriosa
Naquelas duas estradas,
Duas mulheres chorando
Onde as cenas foram dadas. (ATHAYDE, *Apud* VIANNA, 2014, p. 99)

E, para finalizar esta lista de algumas das muitas práticas de Leandro que foram imitadas pelos cordelistas que o seguiram, cabe dar destaque também às divulgações de novos cordéis que estavam por ser publicados, propaganda que o autor incluía nas capas finais ou no trecho logo após a estrofe de encerramento de suas narrativas. Essa prática mostrava o tino comercial do autor, ajudando a atrair seus leitores para continuarem adquirindo seus folhetos. Como exemplo, citamos a seguinte chamada ao final do cordel “As aflições da guerra da Europa”, na qual o autor não hesita em denominar o próximo lançamento como seu maior sucesso já escrito: “Esperem, que sairá brevemente o folheto de maior sucesso que Leandro já escreveu: “Os homens da mandioca”, o melhor folheto de Leandro. Brevemente.” (BARROS, *on-line*, s.d.-05)

Já na capa final de “Como João Leso vendeu o bispo”, Leandro leva além a prática, passando a divulgar a continuação da saga iniciada no citado cordel, cuja história passava, assim, a



ser transformada em seriado: “A sair: ‘Como João Leso logrou o padre e o italiano, roubando ambos’.” (BARROS, *on-line*, s.d.-08). E novo capítulo dessa saga viria a ganhar novo anúncio, dessa feita na parte final, logo após a estrofe de encerramento, do folheto “O fiscal e a lagarta”: “Brevemente: ‘João Leso e o Piracuru’.” (BARROS, *on-line*, s.d.-16)

A despeito de esses e outros mecanismos ficcionais utilizados por Leandro terem sido reproduzidos *ad nauseam* pelos cordelistas que o sucederam, muitas práticas observadas nos cordéis do autor paraibano não tiveram o mesmo destino. Como veremos a seguir, no entanto, essa circunstância em nada diminuiu o papel de relevo que Leandro na fixação das regras de composição do cordel.

O que não foi espelho para as novas gerações

O pioneirismo de Leandro Gomes de Barros, ao reduzir modelos que lhe servissem de referência, permitiu ao autor testar várias fórmulas, deixando que seus leitores fossem lhe indicando o que mais era do agrado do público. Nesse processo, muitos expedientes narrativos empregados pelo autor não foram reproduzidos pelas novas gerações, a começar pelo uso de estrofes outras além da quadra, da sextilha, da setilha e da décima.

Não teve êxito, por exemplo, o uso da estrofe de oito versos por Leandro, uma prática bem comum na cantoria e na poesia matuta de Patativa do Assaré, que com esse tipo de estrofe escreveu, entre outros poemas, o clássico “A triste partida”. Leandro usou a oitava, embora esparsamente, como se vê no poema “Vila Nova na prisão”, incluído no cordel *Os defensores dos inocentes de Garanhuns*:

Quem foi que trouxe-me aqui,
Nesta prisão asquerosa?
Esta tortura amargosa,
Que foi que fez eu passar?
Foi minha sorte mesquinha



Que zombou do meu futuro,
Lançou-me aqui neste escuro
Para nele me acabar. (BARROS, *on-line*, s.d.-22)

Ainda na área da estrofação, Leandro empregou várias vezes a alternância entre diferentes blocos de versos, principalmente entre sextilhas e décimas. Essa prática pode ser observada em vários cordéis do autor, entre os quais o folheto “Os homens da mandioca” e os poemas “A defesa da aguardente” e “a dor de barriga de um noivo”, incluídos os dois últimos, respectivamente, nos cordéis “As saias calções” e “O fiscal e a lagarta”. Vejamos uma passagem do primeiro cordel citado:

Diz o matuto na praça:
– A quadra agora me toca.
O comércio e a indústria
Estão soletrando pipoca.
Minha’ alma está no feijão,
A vida na mandioca.

Para meu consumo,
Basta macaxeira.
Com goma e crueira,
Já vê que me arrumo.
A cana e o fumo
Formam uma grugeta.
No fim da colheta [sic],
Levanta banana.
A fome se dana,
Eu encho a gaveta. (BARROS, *on-line*, s.d.-20)

Outro exemplo interessante é “Décima de um português a sua namorada”, poema inserido no folheto “A mulher e o imposto” e no qual a alternância de estrofes se dá entre quadras e décimas. Vejamos, de quebra, a graça do texto alcançada pela tentativa de Leandro em reconstruir o sotaque lusitano:

Eu só queria savere
Se tu me tinha amizade.



Porque não posso sofrer
O rigore da saudade.

Mulher, o meu coração
Está entre ti e ouro.
Como saves, o tesouro
Não dare consolação.
Eu não possuo um tostão
Que compre um pão pra comere.
Como assim pode bibere
Um infeliz estrangeiro.
Onde teu pai tem dinheiro,
Eu só queria savere. (BARROS, *on-line*, s.d.-10)

Outro exemplo digno de citação é a ária que o autor insere no folheto “História de João da Cruz”:

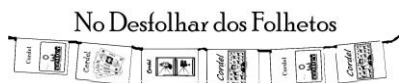
E apertando-lhe a mão
Pela campina seguiu.
Uma ária interessante
Entoou quando saiu.
Todas as palavras da ária
João da Cruz as incutiu.

ÁRIA:
A vida é um riso
De mil esperanças;
Uma nau que nos leva
Num mar de bonanças.

A vida é uma árvore,
O fruto é o prazer.
Deu-nos Deus esses frutos,
Devemos o colher.

Devemos gozar
Nossa mocidade;
Bebemos o aroma
Da primeira idade. (BARROS, *on-line*, s.d.-11)

Como se observa neste folheto e também no cordel “Os homens da mandioca”, a alternância não se dá apenas entre



estrofes diferentes, mas também entre metros distintos: em ambos os casos, o autor passa de uma redondilha maior (sete sílabas poéticas) para uma redondilha menor (cinco sílabas poéticas). Essa prática foi ainda mais radicalizada em “12 de outubro”, poema inserido no folheto “a festa do mercado do Recife” e que se desenvolve através da alternância de versos de quatro e de cinco sílabas:

Aos 12 dias
Deste mês de outubro,
Grande sol rubro
Trouxe luz do norte.
Veio um gigante,
Foi por tudo visto,
Soltou um Cristo,
Desmanchou-lhe a cruz. (BARROS, *on-line*, s.d.-01)

Ainda em relação à questão da métrica usada por Leandro que não veio a se fixar pela tradição no cordel, cabe citar “A guerra”, poema em sextilhas incluído no folheto “Ecos da pátria” cujo metro, em vez do usual setissílabo, é o decassílabo:

Guerra! Oh! Guerra! Abismo dos abismos,
Lago triste enorme d'águas turvas,
Condutora da fome e da desonra,
Oficina de órfãos e viúvas.
Um juiz não perdoa estes teus crimes
E nem lava tuas nódoas as grandes chuvas. (BARROS, *on-line*, s.d.-03)

É no campo da rima, no entanto, que mais se observam os mecanismos utilizados por Leandro que não foram reproduzidos por seus sucessores. Nesse pormenor, cabe citar inicialmente que o autor, talvez influenciado pelo romancista ibérico, empregou frequentemente a rima toante, assim denominada a rima que se caracteriza “pela repetição da vogal tônica ou por vezes também da vogal átona, excluídas as consoantes, no final dos versos” (MOISÉS, 2004, p. 437). As novas gerações, no entanto, preferiram a rima consoante (ou soante), que é aquela em que se



observa a “identidade de [todos os] sons a partir da vogal tônica” (MOISÉS, 2004, p. 438).

Os exemplos de rimas toantes são numerosos em Leandro, podendo ser citadas as seguintes ocorrências, todas no cordel “História da índia Necy”: centro/armamento, estandarte/combate, combate/Bonaparte, abre/cabe. Outros exemplos: Pilatos/autos (Cordel “Os martírios de Cristo”), lástimas/lágrimas (Folheto “Lamentações de Juazeiro”), pampeiro/desespero e covarde/maldade (Em “A filha do pescador”). Outro exemplo se observa em “Os coletores da Great Western”, no qual o autor procura rimar um termo inglês (“Western”) com dois termos em língua portuguesa (“preste” e “peste”):

Alerta, rapaziada:
Da margem da Great Western,
O inglês fez uma coisa.
Acho que, queira Deus, preste:
Botou coletor nos trens,
Matou morcego por peste. (BARROS, *on-line*, s.d.-19)

Outro tipo de rima que Leandro utilizou mas não foi seguida por seus discípulos foi a combinação sonora entre palavras de timbres diferentes, talvez uma influência dos autores parnasianos, que costumavam rimar, por exemplo, “estrelas” com “belas” e “Deus” com “céus”. Essa última combinação, a propósito, aparece no folheto “História de um pescador”, em uma estrofe em que Leandro rima “Deus” com “mausoléus” e “céus”. Vejamos a seguir duas passagens em que se observam as ocorrências esta/besta (em “A sogra engando o Diabo”) e algoz/bois (Em “O mundo às avessas”):

Disse o Demo: – Quebra Quengo,
Qual é a tua virtude?
Dizem que és azucrinada,
E que a ti ninguém ilude?
Disse a velha: – Inda mais esta!
Você parece que é besta!
Que tem você com o que eu faço?



Disse ele: – Tudo desmancho.
Nem Santo Antônio com gancho
Te livra hoje do laço! (BARROS, *on-line*, s.d.-04)

E:

Eu creio que o mundo foi bom,
Tudo mudou-se depois
Quem salvava em outro tempo,
Hoje é o primeiro algoz.
Não vê-se em linha de ferro
Carros conduzindo bois? (BARROS, *on-line*, s.d.-17)

Ainda no campo da rima, cabe dar destaque a duas ocorrências em Leandro que soam inusuais hoje: a rima da palavra com ela mesma e a rima de uma palavra no singular com uma palavra no plural. Em relação à primeira ocorrência, cita-se o poema “Queixas amorosas”, incluído no cordel “Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar”, no qual “bem” acaba rimando com a própria palavra:

– Adeus, Chiquinha, meu bem!
– Seu Gregório, como vai?
– Eu, com medo de seu pai,
Não vou bem. (BARROS, *on-line*, s.d.-21)

Como exemplo da rima de uma palavra no singular com uma palavra no plural, podem-se citar o trecho do folheto “História da índia Necy” no qual o termo “direito” vem a rimar com “conceitos”, e o trecho a seguir, do folheto “Lamentações de Juazeiro”, em que se observa a rima entre “profecia/vivia” e “Messias”:

Daí a quatro mil anos
Cumpru-se essa profecia:
De uma virem imaculada
Que só para Deus vivia,
Por obra do Espírito Santo,
Dela nasceu o Messias. (BARROS, *on-line*, s.d.-12)



Além das práticas citadas nesta seção, outros mecanismos empregados por Leandro não ganharam repercussão entre seus seguidores. Até mesmo a frequência com que o autor inseria um, dois ou mais poemas em um mesmo folheto não tem sido tão comum entre os novos cordelistas. Nesse pormenor, convém lembrar que, além de poemas propriamente ditos, o autor também veio a inserir outras modalidades textuais no interior ou em espaço posterior das narrativas. Veja-se, à guisa de exemplo, a inserção, no folheto “O testamento da cigana Esmeralda”, de dois textos em prosa: “Tabela única e verdadeira dos dias felizes e aziagos do ano” e “Prognóstico sobre os graus de verdades e falsidades dos sonhos segundo os dias do mês”, informações muito comuns nos Lunários Perpétuos, almanaques com informações tão atrativas aos leitores da época.

Ainda sobre a inserção de textos em prosa no interior das narrativas, cabe dar destaque à seguinte passagem do folheto “O cometa”:

E, me ajoelhando aí,
Tratei logo de rezar
O ato de confissão,
Senti um anjo chegar,
Dizendo: – Reze com fé;
Ainda pode escapar.

Aí disse eu:

– Eu, beberão, me confesso à pipa, à bem-aventurada imaculada de Serra Grande, ao bem-aventurado vinho de caju, à bem-aventurada genebra de Holanda, vinhos de frutas, apóstolos de deus Baco, e a vós, oh! caxixi, que estás à direita de todas as bebidas na prateleira do marinheiro. Amém. (BARROS, *on-line*, s.d.-15)

Por fim, cabe destacar duas inserções interessantes de letras de canções na parte final dos cordéis de Leandro. A primeira, incluída no cordel “Ecos da pátria”, é uma espécie de hino marcial com letra de Antônio Garcez e letra de Buril. Já a segunda, denominada de “Cançoneta dos morcegos”, a qual está incluída no final do cordel “Os coletores do Great Western”,



parece ter sido composta pelo próprio Leandro, constituindo-se de uma espécie de sátira aos ingleses da citada companhia ferroviária britânica que operou no Brasil, acusados de explorarem seus empregados. Segundo informa Leandro, a letra, que transcrevemos a seguir, deveria ser cantada com a música “Dão maluco gemendo na pua”, certamente muito conhecida à época:

Essas linhas de ferro do norte
Estão causando ligeira impressão.
O inglês leva o cobre que há,
Não nos deixa ficar [com] um tostão.

E o brasileiro se banha se não for no bolso também.

Além disso, inda tem outra coisa:
O inglês não confia em ninguém.
Condutor, bagageiro e fiscal,
Todos são coletados no trem.

E leva o carimbo da companhia!... (BARROS, *on-line*, s.d.-19)

Todavia, essas e outras práticas de Leandro não seguidas pelos autores que o seguiram não invalidam, reafirmamos, o papel central que Leandro Gomes de Barros ocupou como modelo para as novas gerações. Até hoje, o lemos com o mesmo encanto dos leitores de fins do século XIX e inícios do século XX. Da mesma forma, até nossos dias, os “colegas de bancada” de Leandro o veneram como o grande mestre, o definidor das regras que funcionam como bússola para os novos autores, guiando-os nos intrincados e prazerosos caminhos da ficção popular em versos.

Considerações finais

Vivendo em uma época em que a literatura de folhetos dava seus primeiros passos no Brasil, Leandro Gomes de Barros praticamente não contou, no plano do cordel nordestino, com



referências que pudesse seguir para escrever suas obras. Para suprir essa lacuna, o autor talvez tenha tomado contato com a obra de autores estrangeiros, principalmente portugueses, que tinham suas obras editadas no Brasil. Havia ainda as cópias manuscritas e as que circulavam em sua forma oral. Havia ainda a poesia erudita, que foi lida por Leandro. Certo mesmo como modelo era a cantoria, de onde saíram vários gêneros que o cordel incorporou.

Se a ausência de modelos poderia ser um obstáculo para a sua produção literária, Leandro soube se aproveitar da inexistência de regras para fazer experimentações, deixando que os leitores fossem apontando os gêneros, temas e fórmulas narrativas que mais os agradavam. Nesse processo, o autor foi, aos poucos, sedimentando padrões que formariam uma tradição, definindo tacitamente as regras que iriam ser seguidas pelos poetas populares que o sucederam.

Se alguns aspectos de sua poesia passaram a ser vistos como uma regra de criação literária – incluindo-se aí os quatro tipos de estrofes, a preferência pela sextilha e pela redondilha maior, os gêneros, etc. –, outros terminaram caindo no esquecimento, não sendo reproduzidos pela maioria dos novos poetas populares. Contam-se entre esses expedientes que não “vingaram” as alternâncias de estrofes ou metros diferentes e a utilização de rimas toantes.

Antes de Leandro, autores como João Sant’Anna de Maria, o Santaninha, também utilizaram mecanismos poéticos que não foram incorporados pela tradição. Como destacam os pesquisadores Arievaldo Vianna e Stélio Torquato (VIANNA;LIMA, 2017, p. 60-89), contam-se entre esses mecanismos de Santaninha que não foram reproduzidos pela grande massa de poetas populares que a ele se seguiram questões como a rima entre uma palavra no plural com outra no singular, a rima de uma palavra com ela mesma, a rima entre uma palavra de timbre aberto e uma de timbre fechado e a repetição, à



maneira do Cego Balthazar Dias, da Ilha da Madeira, da mesma rima em todas as estrofes desta obra.

Como mostramos aqui, alguns cordéis de Leandro apresentam muitos desses expedientes “esquecidos” da poética de Santaninha. Não obstante, mais do que Santaninha e qualquer outro poeta popular brasileiro, Leandro Gomes de Barros tornou-se o modelo maior, a referência principal para a legião de cordelistas que, até hoje, reproduzindo o legado deixado pelo bardo pombalense, vêm confirmar o merecido título que o autor auferiu: o de pai da literatura de cordel.

Referências

BARROS, Leandro Gomes de. 12 de outubro. In: *A festa do mercado do Recife*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-01. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/328>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *A batalha de Oliveiros com Ferrabraz*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-02. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/158>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *A guerra*. In: *Ecos da pátria*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-03. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/335>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *A sogra enganando o Diabo, on-line*, s.d.-04. Disponível em <https://cantoeraizes.blogspot.com.br/2015/12/a-sogra-enganando-o-diabo-um-folheto-de.html>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *As aflições da guerra da Europa*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-05. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/100>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *As lágrimas de Antônio Silvino por Tempestade*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-06. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/64>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Cançoneta dos morcegos*. In: *Os coletores do Great Western*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-07. Disponível



em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/461>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Como João Leso vendeu o bispo*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-08. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/386>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. Conferência com Gregório das Batatas. In: *Doutores de 60*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-09. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/308>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. Décima de um português a sua namorada. In: *A mulher e o imposto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-10. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/646>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *História de João da Cruz*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-11. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/73>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Lamentações de Juazeiro*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-12. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/912>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *O boi misterioso*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-13. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/967>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *O cachorro dos mortos*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-14. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1194>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *O cometa*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-15. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/449>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *O fiscal e a lagarta*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-16. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/428>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *O mundo às avessas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-17. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1290>. Acesso em 20 abr. 2020.



_____. *O testamento da cigana Esmeralda*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-18. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1715>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Os coletores da Great Western*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-19. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/461>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Os homens da mandioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-20. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/21>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Queixas amorosas*. In: *Como Antônio Silvino fez o Diabo chocar*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-21. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/1065>. Acesso em 20 abr. 2020.

_____. *Vila Nova na prisão*. In: *Os defensores dos inocentes de Garanhuns*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, s.d.-22. Disponível em <http://docvirt.com/docreader.net/RuiCordel/376>. Acesso em 20 abr. 2020.

BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: Popular, 1929.

CASCUDO, Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Ediouro, 2000.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: *Revista Graphos*. vol. 12, n.º. 2. João Pessoa, Dez./2010. p. 74-80.

LUYTEN, Joseph. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Primeiros Passos, 317).

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

VIANNA, Arievaldo. *Leandro Gomes de Barros: o mestre da literatura de cordel – vida e obra*. Fortaleza: SINTAF/Mossoró: Queima-Bucha, 2014.

_____; LIMA, Stélio Torquato. *Santaninha: um poeta popular na capital do império*. Fortaleza: IMEPH, 2017.



Capítulo 3

Luzia-Homem no Cordel: considerações semióticas

**José Leite Junior
Ana Márcia Soares**

Em memória de Arievaldo Viana (1967-2020)

Este trabalho objetiva estabelecer uma análise comparativa do romance *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio (1983)¹, com duas versões da obra em cordel, uma da autoria de Arievaldo Viana (2002) e a outra de Stélio Torquato Lima (2020). Para essa apreciação interdiscursiva, buscamos apoio teórico-metodológico na Semiótica Discursiva fundada por Algirdas Julien Greimas.

Não são raras as investigações semiótico-discursivas sobre o cordel, afinidade que, em termos de narratologia, deixa entrever a ascendência proppiana do modelo actancial proposto por Greimas, que, para seu modelo actancial, inspirou-se no modelo sintático de Lucien Tesnière, com *Éléments de syntaxe structurale* (1959), e na proposta do russo Valdimir Propp, em *Morfologia do conto maravilhoso* (1928). Cabe ressaltar, a propósito, o pioneirismo de Luiz Tavares Júnior (1980) na abordagem semiótica do cordel, em seu consagrado estudo sobre o mito da inocência perseguida e o mito da maldade castigada.

De data mais recente, destacamos também as pesquisas de Maria Elizabeth Baltar Carneiro de Albuquerque (2011), que faz

¹ Obra original publicada em livro no ano de 1903, no Rio de Janeiro, com impressão da Lytho Typographia. Neste trabalho, em face das inúmeras edições, inclusive as eletrônicas, que não são paginadas, indicaremos o número do capítulo e o parágrafo nas citações diretas.



um amplo levantamento dos folhetos de cordel, propondo, com recursos semiótico-discursivos (isotopias temático-figurativas), inovações na classificação dos gêneros veiculados nos folhetos. Também não têm sido escassos os estudos dedicados ao mais conhecido romance de Domingos Olímpio. É o caso da pesquisa de Natália Silva Athayde (2014), que, sem abrir mão dos recursos canônicos propostos por Greimas, acrescenta elementos da Semiótica das Paixões, iniciada por Greimas e Fontanille, e da Sociosemiótica, com expoente em Eric Landowski, buscando recortar os simulacros identitários da personagem Luzia-Homem.

No presente estudo, será destacado o conceito de *elasticidade do discurso*, considerando-se que “unidades discursivas de dimensões diferentes podem ser reconhecidas como semanticamente equivalentes” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 157). Sabendo-se que a elasticidade do discurso pode ser uma *expansão* ou uma *condensação*, cabe lembrar que os casos ora em estudo se enquadram na condensação, já que o texto de origem é redimensionado para um gênero mais sintético, que é o romance de cordel.

Mas, realmente se pode “resumir” uma obra artística? Em artigo sobre o assunto, Ivã Lopes (2003, p. 69) faz esta ponderação: “nas línguas naturais, resumem-se correntemente textos em prosa, mas não consta que se possa resumir ou sintetizar um poema, sem que isso represente uma re-criação completa”.

Como nunca deixa de haver uma cota de criatividade, mesmo nas mais desprezíveis manifestações da linguagem, pelo menos do ponto de vista artístico, como um copidesque jornalístico ou um resumo de texto acadêmico, é razoável admitir que sempre há uma recriação, até porque o que muda é mais perceptível no plano da expressão do que propriamente do conteúdo. Se de uma maior densidade semântica (figuratividade) extrai-se uma abstração (tema), é certo que as linhas básicas de reiteração semântica (isotopias) não se perdem no essencial, sob



pena de se abandonar o próprio vínculo intertextual entre a obra de partida e a obra que se constitui como alvo, ou seja, sua “releitura”. Tal é a percepção de Claude Fontanille (2012, p. 200), em seu acolhimento do conceito bakhtiniano de intertextualidade: “Com efeito, se o texto *fonte* nutre o conteúdo do texto *alvo*, este último, em troca, transforma, deforma, adapta o primeiro. Pode-se inclusive dizer que o texto *alvo* oferece uma ‘leitura’ do texto *fonte*.”²

Do ponto de vista semiótico-tensivo, a elasticidade do discurso depende do *andamento*³. Assim, a expansão discursiva pressupõe um andamento mais lento, ao passo que a celeridade é inerente à condensação discursiva, como explica e ilustra Luiz Tatit (2019, p. 68)⁴:

O andamento, em sua atuação regular, rege igualmente o que Greimas chamava de “elasticidade” do discurso. Um aumento vigoroso da velocidade, como ocorre em situação de enlevo emocional, pode resultar numa simples exclamação, símbolo da concentração máxima da duração discursiva. Com pouco menos vigor, teremos talvez um aforismo, um resumo e, à medida que a celeridade decresce e a morosidade evolui, podemos chegar a comentários mais desenvolvidos, dissertações e tratados, gêneros que dependem do alentecimento das operações linguísticas. Assim, como efeito dessas variações de velocidade, despontam os discursos imperiosos e os discursos demonstrativos, além de toda a gama de gêneros e estilos incluída entre eles.

Dessa analogia musical não é custoso deduzir que a passagem do romance em prosa para o romance da literatura

² “En efecto, si el texto *fuelle* nutre el contenido del texto *blanco*, este último, en cambio, transforma, deforma, adapta el primero. Se puede incluso decir que el texto *blanco* ofrece una ‘lectura’ del texto *fuelle*.” (Tradução nossa, com grifos no original.)

³ Tradução do francês “tempo”, termo da terminologia musical recepcionado por Claude Zilberberg na proposta da Semiótica Tensiva.

⁴ Tatit apoia-se na proposta metodológica de Claude Zilberberg, o criador da Semiótica Tensiva. A sugestão de que o andamento sustenta a elasticidade se encontra no texto “Plaidoyer pour le tempo” (Em defesa do andamento), de Zilberberg.



popular em versos implica uma alteração do andamento, sendo a versão do cordel mais acelerada que a da prosa. Essa operação, que impõe uma considerável aceleração tensiva, opera-se por inevitáveis escolhas: no plano do conteúdo, ocorrem eliminações e simplificações figurativas, o que implica um menor espessamento semântico; no plano de expressão, dá-se a transição do registro rítmico digressivo da prosa para o paralelismo do poema, isso feito segundo as coerções da poética popular (esquema rimático, estrofação simétrica e paralelismo heptassilábico).

A propósito, Tatit (2019, p. 128), em sua revisão da Semiótica Tensiva (e deixando claro seu apreço pela herança hjelmsleviana), explica que a linguagem utilitária é veloz no que diz respeito às escolhas operadas entre a substância e a forma, já que interessa ao enunciador o que *deve dizer*, e não tanto *como deve dizer*. Já na linguagem artística, a operação tende a se inverter, de modo que, admitindo-se uma gradação entre prosa e poema, tanto mais sensível é a participação dos efeitos expressivos, quanto mais se parte da prosa para o verso (prosa, prosa poética, poema em prosa, poema):

Sejam quais forem os recursos de fixação da substância da expressão, uma vez que variam de acordo com a proposta de cada obra, há uma articulação temporal que regula os graus de participação da linguagem utilitária (ou língua natural) e da linguagem artística (ou poética) nos poemas e outras obras de cunho verbal: no primeiro caso, como vimos constatando, temos uma tendência à *interinidade* da substância da expressão; no segundo, a tendência à *perenidade*. (TATIT, 2019, p. 128)

Feitas estas notas prévias, vejamos como o romance de cordel relê o romance erudito. Nesta exposição, primeiramente serão feitas sucintas considerações sobre esses gêneros discursivos. Em seguida, serão confrontadas as adaptações do ponto de vista das convenções poéticas. Por fim, interessa-nos a elasticidade do discurso, quando observaremos a conformidade ou a deformidade no confronto entre o texto fonte e cada texto alvo.



Do romance em prosa ao romance em verso

Numa leitura semiótico-discursiva do conceito bakhtiniano de gênero (que se distingue dos tradicionais gêneros literários lírico, épico, dramático, epistolar), assim se posiciona Fiorin (2016, p. 69):

Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada esfera de atividade.

O gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades. Conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação.

Como se vê, Fiorin aproxima o gênero bakhtiniano do conceito de enunciado, cujo simulacro é apresentado pela sintaxe discursiva, ou seja, a relação entre o fazer persuasivo e o fazer interpretativo em torno de um enunciado. Dentre as marcas dessa estabilidade do enunciado, estão convenções estilísticas, fato importante para a presente análise comparativa, sobretudo no tocante às convenções poéticas do cordel. Outro elemento destacado é de ordem semântico-discursiva, ou seja, o conteúdo temático-figurativo constitutivo das isotopias (reiteraões semânticas que dão coerência ao enunciado), valendo lembrar que tais isotopias permitem apreender a visão de mundo do grupo social onde se cultiva determinado gênero discursivo. E também isso é da maior importância, já que, por motivos diacrônicos e diatópicos, as estratégias persuasivas de um romance em prosa publicado no início do século passado no Rio de Janeiro não poderiam coincidir com aquelas da poesia popular em versos da atualidade nordestina. Assim, tendo em vista o



enunciatório pressuposto, caberia ao poeta fazer uma triagem temático-figurativa estrategicamente adequada aos valores considerados no contrato de leitura desse gênero específico, valores esses, aliás, sancionados na contrapartida enunciativa do fazer interpretativo⁵.

Consideramos, portanto, que tanto o romance em prosa como o romance em verso são gêneros literários consagrados em nossa cultura, embora consumidos em ambientes sociais distintos. O primeiro é prestigiado, via de regra, por seu consumo pelas elites e setores sociais letrados, contemplados pela educação formal. O consumo desse gênero romanesco é leitura obrigatória no currículo do ensino básico dos sistemas público e privado de todo o território nacional desde os tempos do Império. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2003, p. 18) localizam em meados do século dezenove a sistematização desse consumo cultural:

Só por volta de 1840 o Brasil do Rio de Janeiro, sede da monarquia, passa a exibir alguns dos traços necessários para a formação e fortalecimento de uma sociedade leitora: estavam presentes os mecanismos mínimos para produção e circulação da literatura, como tipografias, livrarias e bibliotecas; a escolarização era precária, mas manifestava-se o movimento visando à melhoria do sistema; o capitalismo ensaiava seus primeiros passos graças à expansão da cafeicultura e dos interesses econômicos britânicos, que queriam um mercado cativo, mas em constante progresso.

Quanto ao cordel, trata-se de gênero que se constitui como manifestação da literatura popular em versos disseminada sobretudo no Nordeste⁶, tendo ascendente na oralidade literária

⁵ Não por acaso, a pesquisa de Beth Baltar (ALBUQUERQUE, 2011), já referida, tomou como critério classificatório dos folhetos de cordel os temas e figuras.

⁶ E também onde se formam comunidades nordestinas, como em São Paulo e Rio de Janeiro. Não é coincidência que a Editora Luzeiro, possivelmente a maior editora cordelista do Brasil, ter sede em São Paulo (Cf. <http://www.editoraluzeiro.com.br/5-literatura-de-cordel>).



lusitana, chegada ao Brasil nos primeiros tempos da colonização. A passagem da oralidade para a forma gráfica dos folhetos demandou tempo. Primeiramente, tempo para sua visibilidade entre os literatos eruditos, a exemplo de Araripe Júnior, Sílvio Romero e José de Alencar, interessados na poética popular⁷, como é o caso dos seguintes títulos de autoria desconhecida: *ABC do vaqueiro em tempo de seca* e *ABC do lavrador*, como lembra Rodrigo Marques (2018, p. 113) em seu levantamento histórico sobre a literatura cearense. Além disso, tempo para que se estabelecesse no Nordeste um sistema literário peculiar, com tipografia, distribuição e público leitor, o que se consolidou na passagem do século dezanove para o século vinte, com o exemplo icônico de Leandro Gomes de Barros, que, “em 1893, deu início à impressão sistemática dos folhetos” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 26). Tais fatos, além da mudança de suporte para o texto, afastam relativamente o *poeta de bancada* (cordelista) do *violeiro* (cantador), já que este improvisa canções no contraponto do desafio e aquele elabora versos para serem lidos ou declamado, nada impedindo que recebam melodia.

A denominação de romance é corrente entre os que produzem e consomem a literatura popular em versos, constituindo-se como variada tipologia ficcional, desde contos de fadas, adaptações de obras medievais, histórias tradicionais e versões de obras eruditas, que é o caso de *Luzia-Homem*. Não é preciso ter grande lastro filológico para associar o romance de cordel aos antigos romances de cavalaria, inclusive com a recuperação de alguns de seus expoentes, como fez nada menos do que o já referido Leandro Gomes de Barros (1978), com títulos como *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, com direito de paternidade no chamado Ciclo Carolíngio das novelas de

⁷ O interesse pela cultura popular se explica em grande parte pelo programa ideológico constitutivo do Estado-nação, baseado na crença de que o povo guarda, em estado bruto, o patrimônio cultural sedimentado de geração a geração, sendo assim necessário à preservação do sentimento de nacionalidade.



cavalaria trazidas a Portugal. Albuquerque (2011, p. 55-74), em seu exaustivo levantamento temático sobre o assunto, mostra que o termo romance aparece na classificação proposta por Orígenes Lessa, Roberto Câmara Benjamin, Manuel Diegues Júnior, Ariano Suassuna, Liêdo Maranhão de Souza, Sebastião Nunes Batista, Gustavo Dourado, dentre outras autorias. Importa ressaltar que a versão do romance erudito feita pelo cordel não é algo fortuito. Trata-se de uma prática consolidada, envolvendo três dimensões do enunciado, “o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional”, traços que Bakhtin (2010, p. 262) identifica no conceito de gênero do discurso.

Passados mais de cem anos de sua inserção editorial, o romance de cordel tende a esmaecer as diferenças entre sua concepção erudita e sua interpretação popular, visto que os dois gêneros, ainda que possuam características peculiares em sua produção e apresentação, sempre estabelecem constante diálogo entre si. Se é razoável supor esse diálogo entre esses gêneros, não chega ser um disparate inferir que isso pode corresponder a uma progressiva ascensão das classes populares aos bens culturais antes consumidos pela elite social. Nesse sentido, poetas como Arievaldo Viana e Stélio Torquato Lima operam como vetores artísticos da democratização cultural, afinal, sem negar a qualidade e a singularidade do gênero, a versão em versos não deixa de convidar para a leitura da obra original.

Breves considerações sobre a obra de partida

Antes da apreciação das versões poéticas, faremos uma síntese da obra de partida.

Luzia-Homem foi publicado em 1903. Seu autor, Domingos Olímpio Braga Cavalcanti, ambientou esse romance na terra em que nasceu, a cidade cearense de Sobral. O contexto histórico é a conhecida Seca Grande, que durou de 1877 a 1879. O romance fixa o ano de 1878, passando-se no espaço urbano sobralense. À época, a jovem sertaneja Luzia, que chamava atenção por sua



força física, estava entre os retirantes que construíam a Cadeia Pública. Por seus atributos notáveis, entre os quais o de salvar Raulino Uchoa de ser morto por um touro, era chamada de Luzia-Homem. O romance explora a dualidade dessa mulher, a um tempo sensível e forte, filha dedicada à mãe idosa, trabalhadora incomum, mas cruelmente assediada pelo soldado Crapiúna, que por ela alimentava uma paixão doentia, que resultaria na morte de ambos. Numa leitura mais profunda, percebe-se, sob a dualidade entre o masculino e o feminino, uma simbologia que alude aos extremos da seca inclemente e da generosidade dos tempos de chuva no sertão nordestino⁸. Refletindo sobre a dualidade identitária da personagem, Natália Athayde (2014, p. 104) percebe que a masculinidade de Luzia, construída pela sanção popular, encobre uma identificação feminina, revelada pelo narrador:

Os músculos de Luzia, por exemplo, antes tomados como forma da *masculinidade*, tornaram-se apenas abrigo para a fragilidade e a gradativa impotência que se configuram nela. Por outro lado, em seu ser temos a instauração progressiva da dúvida, figura da mácula que fragiliza Luzia e que se manifesta mediante a manifestação da oscilação entre luz e trevas.

No romance, há todo um investimento figurativo que sugere a sanção sobre Luzia, forte na aparência e frágil nos sentimentos, inclusive sanção sobre si mesma num viés de religiosidade popular, que vê a aberração como castigo divino, a exemplo deste flagrante:

- Não és Luzia-Homem?...
- Eu não sou nada – murmurou Luzia, abraçando a mãe e escondendo-a quase na onda de cabelos revoltos. – Sou uma infeliz, que está sendo castigada, sou uma doida, que não sabe o que faz... Perdoe-me, mãezinha da minha alma. (OLÍMPIO, 1983, c. 25, § 81)

⁸ É o entendimento de Leite Junior (1994), que associa esse simbolismo dual a um conjunto de traços estilísticos que enquadrariam *Luzia-Homem* como romance impressionista.



Feitas essas observações sobre essa obra que se tornou um marco do regionalismo brasileiro, passemos agora às versões poéticas que deram Arievaldo Viana e Stélio Torquato Lima. Cabe sinalizar que, em face do grande número de edições de *Luzia-Homem*, algumas delas disponíveis para leitura em aparelhos eletrônicos, e as diversas possibilidades de composição dos folhetos, propomos o seguinte sistema de localização dos trechos citados: para o texto em prosa, indicaremos, após o sobrenome do autor e ano da edição consultada, os respectivos números de capítulo e de parágrafo, como neste exemplo, que se localiza no terceiro parágrafo do quinto capítulo:

Quando chegou a casa, e depôs o grande pote sobre as três garras de uma forquilha de sabiá, fincada no solo, a mãe, sentada à rede armada a um canto do quarto, gemia, à surdina, em atitude de vítima resignada ao martírio da implacável moléstia. (OLÍMPIO, 1983, c.5, §3)

No caso dos poemas, indicaremos o sobrenome do autor e ano da edição consultada, seguidos da estrofe, como neste exemplo, que traz a sétima estrofe do folheto de Arievaldo Viana, correspondente à mesma passagem acima, com o precário estado de saúde de Zefinha, mãe da protagonista:

Agora vamos falar
Da heroína Luzia
Em um casebre afastado
Com a sua mãe vivia
Dona Zefinha doente
Tinha uma asma inclemente
Que aos poucos lhe consumia. (VIANA, 2002, e. 7)

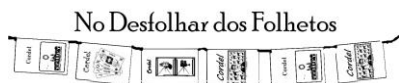
A versão de Arievaldo Viana

Antes de passar ao texto propriamente dito, vejamos alguns elementos paratextuais: o título, a ilustração da capa, nota de esclarecimento sobre a origem do poema e a nota editorial sobre o



vínculo do folheto numa série didática. O título adotado por Viana é *Romance de Luzia-Homem*, evidenciando, como se vê, duas possibilidades contratuais de leitura do gênero textual: para o leitor de romances em prosa, romance aqui remete ao original de Domingos Olímpio; mas, para o leitor sertanejo, ou que conhece o código de leitura sertaneja, trata-se de uma narrativa longa, com peripécias em torno de um fundo moral. Conhecemos três versões da capa, duas das quais baseadas no cartaz de divulgação do filme *Luzia Homem*⁹, dirigido por Fábio Barreto, lançado em 1988, com participação de Cláudia Ohana no papel da protagonista (obra cuja apreciação foge aos propósitos desta investigação). Percebe-se que houve uma versão mais próxima da composição do cartaz, mantendo-se a policromia e mesmo seu arranjo gráfico, e outra, tudo indicando que de data posterior, reelaborada como xilogravura, com a figura de Luzia em preto e o segundo plano em ocre. Curiosamente, a arma segurada pela protagonista é item figurativo que remete especificamente ao filme, que assim propõe uma identidade figurativa com os filmes estadunidenses de faroeste, e não com o livro original, onde Luzia aparece, numa analepse do texto, ao lado do pai, auxiliando-o no trato do gado. Cabe ressaltar que a adaptação de cartazes cinematográficos foi prática corrente na elaboração das capas dos folhetos, mesmo sem haver nexo entre o filme e o folheto. Uma terceira capa, uma xilografia monocromática, mostra o rosto sofrido de uma jovem com traços sertanejos. O folheto de Viana (2002) traz uma nota introdutória explicativa sobre a escolha do romance, com o qual o cordelista participara do V Prêmio Domingos Olympio de Literatura, promovido pela Prefeitura de Sobral (CE) em 2002. Outro dado paratextual da maior relevância, localizado após o texto poético, é menção ao Projeto Acorda Cordel na Sala de Aula, que ressalta o papel histórico dos versos de cordel na alfabetização sobretudo do sertanejo nordestino, tomando-se como marco o pioneirismo de

⁹ Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-31487/>. Acesso em 30 jun. 2020.



Leandro Gomes de Barros. Destaquemos o último parágrafo dessa nota editorial, que explica a iniciativa educacional de Viana¹⁰:

Conhecedor da enorme contribuição do cordel para alfabetização do povo nordestino ao longo de mais de um século, o poeta Arievaldo Viana criou o "Projeto Acorda Cordel na Sala de Aula", que visa a utilização de folhetos e romances como ferramenta paradidática no aprendizado, sobretudo na alfabetização de jovens e adultos. (VIANA, 2010, p. 12)

O folheto foi organizado em 32 estrofes, o que compreende um considerável esforço em termos de condensação discursiva, já que o texto original tem 28 capítulos. Em plena consonância com as regras da poética popular, há um rígido paralelismo na versificação, seja pelas estrofes, todas setilhas, seja pelos versos, sem exceção heptassilábicos. Viana mantém o esquema tradicional de rimas da setilha (ABCBDDDB), como aparece nesta estrofe (a segunda do poema), em que descreve a personagem:

- A – O seu talhe é esbelto
- B – E o rosto muito bonito
- C – Possui o braço mais forte
- B – Nesse cenário maldito
- D – Canseiras não a consomem
- D – Lhe chamam Luzia-Homem
- B – Pelo seu jeito esquisito (VIANA, 2002, e. 2)

Viana (2002) preserva, pelo menos em essência, a ordem do relato original: cenário do Morro do Curral do Açougue (e.1); descrição de Luzia (e.2); seu passado de vaqueira ao lado do pai, cujo falecimento, acentuado pela seca, faz dela e da mãe

¹⁰ Na verdade, dos Vianas, já que Klévisson Viana, seu irmão, também poeta e exímio ilustrador, participa do empreendimento, à frente da editora Tupynanquim (Cf. <http://tupynanquimeditora.blogspot.com/>). Sobre o projeto, consulte-se o título: VIANA, Arievaldo. *Acorda cordel na sala de aula*. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010.



retirantes (e.3-e.4); a afeição de Alexandre (e.5); a amizade de Raulinho, cuja vida Luzia salvara (e.6); a situação de retirante em Sobral (e.7-8); o preconceito sofrido por sua excepcional força física (e.9); o obsessivo assédio de Crapiúna e seu artil contra o rival Alexandre, acusado injustamente de roubo (e. 10-16); a tentativa frustrada de Luzia ao defender Alexandre ante as autoridades (e.17-20); a ação adjuvante da amiga Teresinha, com o recurso mágico do Responso de Santo Antônio para que se revelasse o verdadeiro criminoso (e.21-23); a solidariedade de Luzia, levando alimentação ao amigo Alexandre até sobrevir uma crise de ciúme (e.25-26); a descoberta feita por Teresinha, descobrindo onde Crapiúna guardava o roubo (e.27-28); o projeto de migração de Alexandre, que tencionava levar Luzia e Zefinha para um lugar fora da cidade (e.27-28); a fuga de Crapiúna, que tenta consumir sua vingança contra Teresinha, cujo desfecho foi a luta mortal com Luzia (e.29-32).

Quanto à forma de simular a enunciação (sintaxe discursiva), mantém-se a terceira pessoa do romance, com seu relativo efeito de sentido de objetividade. No entanto, há marcações que sugerem a presença do próprio narrador, com o recurso da primeira pessoa do plural, como a insinuar a cumplicidade do sujeito da enunciação (que é duplo: enunciador e enunciatário), como em “Vemos uma retirante / Lá no morro do curral” (e.1) ou “Agora vamos falar / Da heroína Luzia” (e.7). Também se percebe a presença do narrador em certas expressões sancionadoras, algumas positivas, como em “Raulino Uchôa, o vaqueiro / Era forte e destemido” (e.6), outras negativas, como em “Era um tal de Crapiúna / Sujeito vil, enxerido”, associadas, respectivamente, ao adjuvante e ao oponente do arranjo actancial.

No tocante às isotopias temático-figurativas, há uma óbvia condensação. O poema recolhe o suficiente para sugerir a figuratividade original, preservando o espaço (Sobral), o tempo (Seca Grande) e o núcleo principal dos atores do enunciado. Nessa triagem, como não poderia deixar de ser, alguns percursos temático-figurativos acessórios foram afastados, como o relativo



aos cabelos de Luzia, item relativo à sua feminilidade, que foram comprados pela caridosa Adelaide (mulher do promotor), com a curiosidade de que a protagonista não precisaria cortá-los. Mas essa solidariedade entre mulheres não deixa de ser observada pelo poeta, que delega à amiga Teresinha esse papel adjuvante, já que lhe cabe o desvendamento da farsa de Crapiúna.

É possível constatar que a versão poética mantém os valores originais investidos na obra de Domingos Olímpio, num moralismo que em tudo lembra o idealismo romântico de viés religioso e mesmo maniqueísta. Tirados os cacoetes que poderiam aproximar o romance do cientificismo naturalista, particularmente o comportamento doentio de Crapiúna, não há como disfarçar o idealismo reinante na obra. Tais caracteres ideológicos, aliás, foram examinados por Luiz Tavares Junior (1980, p. 19), em seu estudo sobre a mítica dos romances de cordel, para o qual “Os valores veiculados pela literatura de Cordel nordestina reduplicam semanticamente os valores das classes dominantes. Fazem eco à moralidade tradicional e certos princípios de caráter feudal conservam-se intactos.” A obra de Domingos Olímpio também reduplica esses valores, inclusive pela sugestão simbólica do valor da castidade ilustrado pela hagiografia católica, não havendo como esconder, sob o nome da protagonista, a analogia a Santa Luzia de Siracusa, uma vez que a protagonista também foi martirizada em defesa de sua honra, ante a investida sexualmente mórbida de Crapiúna: “Defendendo sua honra / Luzia ainda lutou” (VIANA, 2002, e. 32). Quanto aos valores da classe dominante, não se pode esquecer a construção da cadeia de Sobral, mais do que um simples prédio público, um símbolo da autoridade do Império. Vale ainda ressaltar o responsório de Santo Antônio, episódio mágico vivido pela adjuvante Teresinha, que reveste de sentido de religiosidade o desmascaramento de Crapiúna, fazendo do percurso mágico-fenomenista uma modalização associada ao poder judicial, num tempo em que religião e Estado não estavam separados. São esses valores (ou sua negação) que operam na relação contratual dos



diversos actantes, que são destinatários de procedimentos honrosos respaldados pela fé. É desse contrato que se propõem objetos de valor a serem conquistados pelos diversos atores que assumem a função de sujeito, como é o caso de Luzia, que busca a sobrevivência ao lado da mãe enferma, desdobrando-se como operária para garantir o sustento, mas sem ceder às investidas alienantes da prostituição. Em contrapartida, pressupõe-se a função de antissujeito, que recorre à farsa para alcançar o objeto cujo valor contratual é moralmente condenado.

Também não se perde, na condensação discursiva empreendida por Viana, o habilidoso jogo de sanções do original. No plano do enunciado, ocorre o desmascaramento de Crapiúna, por mais ardiloso que fosse: "Crapiúna com cinismo / Se livra da acusação" (VIANA, 2002, e.20); "Terezinha correu célere / Foi dizer ao delegado / E Crapiúna foi preso / Depois do crime apurado" (e.28). Além da sanção do crime, também se opera, paralelamente, outro julgamento: a protagonista é julgada pelo povo, que põe em dúvida sua feminilidade, chamando-a de Luzia-Homem: "Lhe chamam Luzia-Homem / Pelo seu jeito esquisito" (e.2). Mas esse julgamento não se circunscreve aos atores do enunciado (exceto os íntimos), cabendo ao narrador suprir o narratário (leitor ou leitora pressupostos) com a competência cognitiva necessária a uma sanção justa sobre Luzia, daí a analepse com o passado da protagonista, quando auxiliava o pai no pastoreio, além de pormenores sobre sua afeição (e ciúme) por Alexandre, revelando-se aos olhos do narratário o ser feminino sob o parecer masculino da protagonista: "O seu pai era vaqueiro / Na fazenda Ipueira / Por não ter um filho homem / Transformou-a em vaqueira." (e.3); "Mordida pelo ciúme / Luzia se retirou / E a partir daquele dia / À prisão não mais voltou." (e.26)

Finalmente, a análise semiótica permite confirmar uma homologia categórica entre a versão do cordel de Viana e a obra original. Uma dessas categorias é a dicotomia vida/morte, sobre a qual se constroem os arranjos narrativos e as isotopias



temático-figurativas referentes à seca nordestina: “Seca de setenta e sete / Estranho e terrível mal” (VIANA, 2002, e.1). Outra categorização pode ser sintetizada pelo par cultura/natureza, de ascendência antropológica, que se revela na luta entre valores morais e as investidas de uma natureza inclemente. Do lado da natureza (que aqui não é tomada no sentido ecológico) está o cenário do flagelo da seca e seus adjuvantes oportunistas, como é o caso de Crapiúna, não por acaso figurativizado em sua animalidade: “Nesse cenário maldito” (VIANA, 2002, e.2), “O pai morreu, veio a seca / Mudou então seu destino” (e.4); “Era um tal de Crapiúna / Sujeito vil, enxerido” (e.10); “Pois Crapiúna fugiu / E de perto a seguiu / Com seu instinto assassino.” (e. 30); “Travou-se a luta mortal / E aquele bruto animal / Entendeu de lhe matar.” (e.31)

A versão de Stélio Torquato Lima

Assim como fizemos com o folheto de Viana, os elementos paratextuais da versão de Lima também vêm aqui sucintamente considerados. O título coincide com o do romance original, mas lhe é acrescido o subtítulo “Adaptado em cordel da obra de Domingos Olímpio”, portanto explicitando a transição interdiscursiva. A ilustração da capa ainda se inspira no cartaz do filme homônimo, sugerindo a figuratividade da vaqueira, embora o essencial do texto de origem focalize a heroína como exilada em Sobral. Óbvio que tal opção temático-figurativa destaca o aspecto heroico de Luzia, associada à mítica sertaneja do pastoreio, fato que, ao lado da intertextualidade com a versão cinematográfica, constitui estratégia discursiva no investimento paratextual. Dados editoriais ainda aparecem na capa: “Rouxinol do Rinaré Edições”; “Jefferson Campos”, responsável pela capa, cujas iniciais aparecem na imagem; e as coordenadas espaço-temporais da edição, ou seja, “Fortaleza-CE, maio de 2020”. Na parte final do folheto, aparece uma seção intitulada “Dados da Obra”, compreendendo uma síntese biográfica sobre Domingos



Olímpio, informações sobre o romance original e seu lugar na literatura brasileira, além de dados sobre o poeta, que modestamente se declara “adaptador”, embora já tenha uma das mais produtivas atividades na literatura de cordel contemporânea, a maioria das quais propostas pelos mesmos motivos pedagógicos que os assumidos por Viana.

Três vezes mais extensa do que a versão de Arievaldo Viana, a adaptação realizada por Lima soma 95 setilhas. Outra diferença ocorre no esquema rimático, já que todos os versos rimam, fato notável para esse tipo de estrofe tanto no cordel como na cantoria, sendo comum serem brancos o primeiro e o terceiro versos. Além de não deixar versos brancos, o poeta Lima lança mão de outro recurso de maestria, aquele que, na convenção poética popular, se chama “deixa”, isto é, mantém-se a rima entre o último verso de uma estrofe e o primeiro da seguinte. Tal recurso é praticado na cantoria, exigindo habilidade técnica no improviso, pois impossibilita que um poeta se aproprie da rima usada pelo outro. Dessa maneira, o primeiro, o terceiro, o quinto e o sexto versos rimam entre si e o segundo, o quarto e o sétimo compartilham entre si a nova rima, como mostra o exemplo (observe-se a reiteração da rima B, que passa de uma estrofe à sucessiva):

- A – Pedra, madeira e cimento
- B – Eram, então, da tortura
- A – Um verdadeiro instrumento
- B – Que trazia amargura
- A – A dor e o sofrimento
- A – Naquele triste momento
- B – Para cada criatura.
- *+
- B – Cabe dizer nessa altura,
- C – Que entre os obreiros tais
- B – Havia uma jovem pura,
- C – Bela e forte demais,
- B – Da qual a musculatura,
- B – Sendo tão rija, tão dura,
- C – Semelhava a de um rapaz. (LIMA, 2020, e. 6-7)



No tocante ao enredo, Lima estabeleceu, em sua versão, uma perspectiva mais detalhada frente aos recursos utilizados no romance, se confrontada com a de Viana. Assim como a versão de Viana, a de Lima faz uma triagem dos episódios, mas sempre em conformidade com o texto original. No entanto, além de maior frequência de digressões e descrições, há episódios na versão de Lima que não aparecem na de Viana, como a cena do banho de Luzia testemunhado por Teresinha – "Luzia estando, à tardinha, / Banhando-se na lagoa, / Viu que dela se avizinha / De Teresa, a pessoa." (LIMA, 2020, e.20) e a venda de seu cabelo a Adelaide – "Compro seu cabelo, amor, / Mas onde está, por favor, / Você o deve manter."

Em relação ao simulacro enunciativo, a versão de Lima, assim como a de Viana, adota uma narrativa em terceira pessoa; no entanto, encontra espaço para interlocuções, como a voz de Adelaide acima citada. Abrandando a objetividade da terceira pessoa, há efeitos de recuo à instância da enunciação¹¹, num jogo coesivo bastante característico da dicção didático-pedagógica: "E aqui lhes anuncio" (e.5); "Cabe dizer a vocês" (e.9); "eu já lhe digo" (e.16); "A dizer eu me obrigo" (e.17). Além disso, e com o mesmo propósito, não são raras as atualizações frasais e lexicais, algumas com efeito humorístico: "Sendo antes magricela, / Na roça, a moça singela / O seu corpo transformou." (e. 12); "De Capiúna, o birrento, / A grana má, no momento, / Conservava bem cativa." (e.66).

Quanto às isotopias temático-figurativas, mantêm-se as linhas temáticas, como, por um lado, a seca como fenômeno a um tempo climático e social – "Uma seca sem igual / Assolava a região, / Tangendo para o local / A faminta multidão." (e.2); a prostituição – "Teresa (ou Teresinha), / A qual vida má levava: / Na prostituição se achava, / Vida por demais mesquinha."

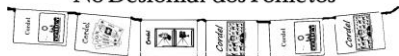
¹¹ Na metalinguagem semiótica, denomina-se de breagem a projeção no enunciado de atores (narradores, interlocutores), além dos efeitos de sentido temporal e espacial; já o efeito contrário, ou seja, a sugestão de retorno à instância de enunciação (pressuposta) é chamado de embreagem.



(e.19); a corrupção – “Depois de ser conferida / Pelo militar malvado, / Parte da grana obtida / Com o roubo efetuado” (e.64); e, por outro, a solidariedade – “Dela era grande amigo, / Sempre à moça dando a mão. / Era o tal como um abrigo / Que alguém acha na aflição.” (e.17); a religiosidade – “Teresa diz ‘Obrigado!’ / A Jesus, em pensamento” (e.65); a honestidade – “O pesar logo atingiu / O rapaz honesto e brando” (e.54); a castidade – “Mas seu esforço é vão, / Porque nenhuma atenção / Dá a ele a moça bela” (e.25); e a perseverança do trabalho – “Que a moça era obrigada / A trabalhar como três / Para ter ração dobrada” (e.9). Com menor condensação discursiva, a versão de Lima tem um repertório figurativo evidentemente mais amplo, numa progressão menos acelerada, para recuperar a sugestão tensiva de Tatit (2019).

Quanto aos valores, mantêm-se os já apontados. O moralismo religioso traduz o crime como pecado – “Era a figura abjeta / Crapiúna, um vil soldado / Cuj a vida era repleta / De perversão e pecado” (e.14) – , o sofrimento do justo como martírio – “43 Com a corda no pescoço, / Alexandre padecia, / Pois com ele, no tal poço, / Gente perversa vivia.” (e.43). Confirmando o entendimento de Tavares Junior (1980), há uma identidade ideológica com a classe dominante: “O governo estadual, / Pra mísera horda tal, / Oferece água e pão.” (e.2). Também se reproduzem no original e nas versões do cordel o que Tavares Junior aponta como o mito da inocência perseguida, no caso da prisão injusta de Alexandre, no plano interno do enunciado, e o julgamento injusto sofrido pela protagonista, no tocante à sua feminilidade, no âmbito do enunciado; e ainda o mito da maldade castigada, com a morte exemplar de Crapiúna, tendo um dos olhos arrancados, valendo lembrar que os olhos estão associados ao pecado segundo a tradição bíblica¹², e caído mortalmente no precipício, com evidente sugestão de queda nas profundezas infernais.

¹² “A candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz” (Mateus, 6:22).



Também não diferem na versão de Lima a sanção judicial, aliás já precedida do julgamento moral (religioso) sobre Crapiúna: “Era a figura abjeta / Crapiúna, um vil soldado / Cujá vida era repleta / De perversão e pecado.” (e.14); “E logo a revelação / De todo o caso ocorreu: / Crapiúna, o vil ladrão” (e. 69). Da mesma forma, reitera-se a sanção narrativa sobre a feminilidade de Luzia, confrontando-se de um lado o julgamento do povo, no nível interno do enunciado, e de outro a participação veriditória do narrador, na enunciação projetada no enunciado: “E muita gente, a maldar, / Costumava declarar: / ‘Ela é homem, não donzela!’” (e.11); “A lágrima pequenina / Na face da moça aflita / É prova, então, cristalina / De que uma frágil menina / Sob a mulher forte habita.” (e.79).

Finalmente, também não chega a variar a categorização, sendo eufóricos os termos vida (luta pela sobrevivência) e cultura (código moral religioso, recato, honestidade) e disfóricos seus contrários, respectivamente, morte (seca e suas mazelas) e natureza (instinto, prostituição, corrupção).

Considerações finais

Sendo o cordel um gênero oriundo da oralidade, em que a história contada acompanha a velocidade e entonação da fala, há estratégias específicas de condensação discursiva, com a abreviação e sintetização do enredo, fato esse explicado pelo número reduzido de estrofes em relação ao gênero romance. As adaptações aqui apreciadas seguem a ordem cronológica da trama, praticamente deixando-se de lado recursos como a prolepse e a analepse (excetuando-se o passado de Luzia, ao lado do pai). No original, há recuos retrospectivos (analepse), como a juventude de Luzia e sua convivência com o pai, que era fazendeiro, além da história da amiga Teresinha, também filha de fazendeiro, mas que viveu aventuras amorosas e se viu na prostituição. Ambas as adaptações recuperam a marcação narratológica original, havendo certa equivalência entre a



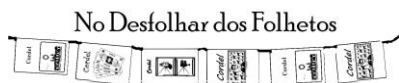
introdução, a complicação, o clímax e o desfecho. Abaixo, fazemos um quadro explicativo sobre os elementos do enredo nas obras analisadas:

Escritores / Elementos do enredo	Olímpio (1983)	Viana (2002)	Lima (2020)
Introdução (Apresentação)	“O morro do Curral do Açougue emergia em suave declive da campina ondulada.” (c.1, §1)	“Seca de setenta e sete Estranho e terrível mal O século é dezenove E o cenário é Sobral Sob um sol causticante Vemos uma retirante Lá no morro do curral.” (e.1)	“Sob os raios causticantes De um sol cruel e fatal, Numerosos retirantes, Num esforço colossal, Construíam, ofegantes, Onde um açougue havia antes, A cadeia de Sobral.” (e.1)
Complicação (desenvolvimento)	A vida lhe correu bem durante seis meses. (...) Mas o coração pressentia, então, com vago terror, o perigo das pretensões de Capiúna e ela procurava, por todos os meios, evitá-lo. (c.3, §2)	“Rejeitado com veemência Não se dava por vencido Dia a dia foi ficando Mais ousado e atrevido Sempre, sempre a lhe cercar Vivia a se lamentar Por ser dela preterido.” (e.11)	“Com o orgulho afetado Pela formosa Luzia, Foi ficando obcecado Por ela, que o repelia. Por muitas era o malvado Pretendido, desejado, Mas só ela o atraía.” (e.15)
Clímax (confronto)	“Dois gritos medonhos restrugiram na	“Achando-a só um instante Tratou de lhe	“O ataque da donzela Cegara o marginal,



	grota. Crapiúna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca, e caía com o rosto mutilado, deforme, encharcado de sangue. - Mãezinha!... - balbuciou Luzia, abrindo os braços e caindo, de costas, sobre as lajes.” (c.28, §50)	agarrar Chamando por Alexandre Pôs-se Luzia a gritar Travou-se a luta mortal E aquele bruto animal Entendeu de lhe matar” (e.31)	Que, irado, enfia nela Um amolado punhal. Chamando a mãe singela, A moça forte e tão bela Cai sobre o pedregal.” (e.93)
Desfecho (conclusão)	“Dois gritos medonhos restrugiram na grota. Crapiúna, louco de dor, embebera-lhe no peito a faca, e caía com o rosto mutilado, deforme, encharcado de sangue.” (c.28, §50)	“Defendendo sua honra Luzia ainda lutou Com suas unhas um olho De Crapiúna arrancou E tombou morta em seguida A sua amada sem vida Alexandre encontrou” (e.32)	“Raulino, amigo amado, Chega junto de Luzia E percebe, transtornado, Que morrido já havia. Diz ele ao corpo finado: Que sempre esteja ao seu lado Jesus, José e Maria”. (e.95)

Como confirmam os dados acima, a sequência original do romance permanece nas duas adaptações em cordel, ressalvadas algumas peculiaridades próprias do gênero cordel e dos escritores. Os mesmos adaptaram certas características do enredo segundo objetivos específicos. Em Viana, percebemos uma maior síntese frente aos fatos narrados. Lima dedica mais atenção à figuratividade, com descrições de aspectos referentes à ambientação da cidade, a seca (condição temporal) e aos retirantes. Ressaltamos, a tempo, uma breve modificação no desfecho do romance feito por Viana, já que na cena original do



livro é o personagem Raulino que encontra Luzia morta e não Alexandre, que colhemos como sincretismo figurativo de dois atores que têm o mesmo papel actancial: ambos são adjuvantes do percurso narrativo principal. Na mesma linha, na versão de Lima Teresinha agradece a Jesus, embora o responsório tenha sido para Santo Antônio, o que se explica pelo sincretismo dos adjuvantes espirituais: “Teresa diz ‘Obrigado!’ / A Jesus, em pensamento, / Por tê-la ali colocado, / Sendo a ela revelado / O segredo tão cruento.” (e.65).

Em relação aos aspectos ideológicos da obra de partida (que não negam um romantismo tardio), entendemos que se mantêm inalterados em ambas as adaptações para o cordel, como a moral sustentada em valores religiosos e a tendência maniqueísta. Como exemplo citamos a defesa veemente da honra, cujos ascendentes medievais foram apontados na pesquisa pioneira de Tavares Junior (1980) e a valorização da castidade (martírio de Luzia).

Quanto ao julgamento de Luzia (pelo povo), percebe-se que o apelido Luzia-Homem é pejorativamente sincrético, sugerindo uma sobreposição do masculino sobre o feminino. Mas o narrador desfaz esse parecer e revela a feminilidade da protagonista, dado essencial preservado nas adaptações apreciadas.

Concluindo, percebemos que se confirma o caráter pedagógico das adaptações, colocando em dúvida as fronteiras entre a literatura erudita e a popular, num convite democrático de apropriação compartilhada de um dos mais relevantes itens do patrimônio nacional: a literatura.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*. 2011. Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa:



UFPB, 2011. 314 f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6183> Acesso em: 10.07.2020

ATHAYDE, Natália Silva. *Luzia-Homem: a construção de simulacros identitários*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Fortaleza: UFC/Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2014. III f.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARROS, Leandro Gomes de. *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*. São Paulo: Luzeiro, 1978.

EDITORA LUZEIRO (Site oficial). *On-line*, 2020. Disponível em: <<http://www.editoraluzeiro.com.br/5-literatura-de-cordel>>. Acesso em 30 jun. 2020.

EDITORA TUPYNANQUIM (Site oficial). *On-line*, 2020. Disponível em: <<http://tupynanquimeditora.blogspot.com/>>. Acesso em 30 jun. 2020.

FILME LUZIA HOMEM. In: *Adoro Cinema* (Site oficial). em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-31487/>>. Acesso em 30 jun. 2020.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica y literatura: ensayos de método*. Trad. Desiderio Blanco. Lima: Universidad de Lima/Fondo Editorial, 2012.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

LEITE JUNIOR, José. *O pictórico em Luzia-Homem*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.

LIVRO DE SÃO MATEUS. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. 2. ed. (formato grande). São Paulo: Ave Maria, 2004. p. 1285-1321.

LOPES, Ivã. Entre expressão e conteúdo; movimentos de expansão e condensação. In: *Itinerários: Revista de Literatura*, n. 20, Araraquara, 2003, p. 65-75.



- LIMA, Stélio Torquato. *Luzia-Homem em cordel*. Fortaleza: Rouxinol do Rinaré, 2020.
- MARQUES, Rodrigo. *Literatura cearense: outra história*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2018.
- OLÍMPIO, Domingos. *Luzia-Homem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1983. (Bom Livro)
- PROPP, Valdimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 1984 [1928].
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia, SP: Ateliê, 2019.
- TESNIÈRE, Lucien. *Elements de syntaxe structurale*. Paris: Klincksieck, 1988 [1959].
- VIANA, Arievaldo. *Acorda cordel na sala de aula*. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010.
- _____. *Romance de Luzia-Homem: baseado na obra de Domingos Olímpio*. Brasília, DF: Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal, 2002.



Capítulo 4

A recepção literária de Camões: Patativa do Assaré leitor de Camões

**Maria Luísa de Castro Soares
Mônica Maria Feitosa Braga Gentil**

Introdução

Em Patativa do Assaré (1909-2002), o popular e o erudito se encontram de forma primorosa na celebração da poesia. Se, para alguns, parece bem mais apropriado simplesmente enquadrá-lo numa classe, percebe-se que sua obra extrapola os rótulos rígidos da crítica literária. Uma palavra se impõe e ela só basta: poeta. Conforme Brito (2010), poeta que no princípio foi violeiro, repentista, cordelista. E, ao longo da vida, foi isso tudo junto. Expressões essas oriundas de um saber ancestral que lhe legaram a forma original da linguagem: a fala. Sua poesia, portanto, um eco herdado dos tempos originais.

O bardo do Assaré perdeu uma das vistas ainda menino. “Dor d’olhos” se chamava a doença que cegava nos sertões mais precários. O bardo não anotava nenhum garrancho do que recitava, mas guardava tudo de memória.

Andarilho de poesia falada, como os trovadores medievais ou *beatniks* da América, Patativa explorou com maestria a prosódia do recolhido homem sertanejo, quase oriental nos seus modos, para desavergonhar-se e tocar no rádio. O que era economia da fala virou sangradouro, tempestade, como a cheia que invade agora a terra seca. O semiárido, corte da geografia que abriga quase 20 milhões de almas, ganhou assim o seu Camões ou



Comonge, como se diz por lá, onde o português reencarna, no anedotário, um anti-herói a João Grilo e a Pedro Malasartes.

Com linguagem aparentemente adocicada, ele fez um tijolo impenetrável para a dentição dos esmorecidos. Como em “A Triste Partida”, sua canção gravada por Luiz Gonzaga: “-De pena e sodade, papai, sei que morro!/ Meu pobre cachorro, / Quem dá de comê?/ Já ôto pergunta: -Mãezinha, e meu gato?/ Com fome, sem trato,/ Mimi vai morrê!” (ASSARÉ, 2002, p. 26). É com esse mundo meloso que Patativa prensa a sua rapadura. Nada representa mais a sua poesia do que esse doce nordestino.

Embora pássaro miúdo e cantador, Patativa do Assaré rompia os limites do seu mundo para apreciar a obra de autores eruditos. Nesse processo, admirava a poesia de Castro Alves e do parnasiano Olavo Bilac. Como se vê no livro relançado, cuja primeira edição é de 1956, seja nos sonetos, nas quadras ou motes, o condoreiro e o homem do “ora, direis” se encontram no Assaré (CE), que quer dizer *atalho* na língua tupi, caminho dos jardins que se bifurcam da poesia nordestina: “Homem que é homem pode até preferir João Cabral, mas não tem medo de raspar o tacho de mel dos adjetivos” (ASSARÉ, *apud* CARVALHO, 2006, Prefácio).

Era também um grande admirador de Camões. Lia e apreciava muito *Os lusíadas*, ao ponto de dizer muitos versos na mesma métrica, conforme os seguintes versos do poema “Luís de Camões”, de *Canto lá que eu canto cá*:

Eu sou o poeta selvagem,
Não recebi instruções,
É rude a minha linguagem
E fracas as expressões
Para render homenagem
Ao grande poeta Camões,
Que com o seu pensamento
Deu à Pátria um monumento. (ASSARÉ, 2008, p. 250)

Levando em conta um diálogo possível entre a poética patativana e a do bardo português, esta pesquisa, baseada em



postulados teóricos da Estética da Recepção desenvolvidos por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, demonstra como os versos de Patativa são vazados tanto em um estilo clássico, evidente pelo uso da oitava rima, no alinhamento de Camões, como em estilo popular, evidente em quadras, sextilhas e décimas, nas quais predomina a redondilha maior. Isso denota influências advindas das cantorias e dos desafios do repente, por um lado, e da poesia de Camões, por outro, de quem assimilou, além dos recursos formais, o sentimento de compromisso do poeta para com o seu país e a humanidade. Apesar de ter composto versos com padrões de rima e métrica bem definidos, mostrou-se espontâneo em relação à forma e usou uma linguagem simples, aliando o erudito a popular.

Patativa e Camões: fios líricos que se entrecruzam

Gilmar de Carvalho considera Patativa do Assaré um romântico tardio. Além da influência de Camões, de Raimundo Correia, de Olavo Bilac, de Catulo da Paixão Cearense, do historiador Capistrano de Abreu, Gonçalves Dias (na dicção e no modo de ver a natureza em profundidade), de Castro Alves, sendo a influência de modo mais intenso. Diz que bebeu também na fonte de Juvenal Galeno e o homenageia, em “Aos Poetas Clássicos”, na obra *Cante lá que eu canto cá*:

Poetas universitaro
 Poetas de cademia
 De rico vocabularo
 Cheio de mitologia,
 Se a gente canta o que pensa
 Eu quero pedir licença
 Pois mesmo sem português
 Neste livrinho apresento
 O prazê e o sofrimento
 De um poeta camponês (ASSARÉ, 2008, p. 17)



Versos como esses, forjados no estilo caboclo, com impropriedades fonéticas e morfológicas, se emparelham com outros, lapidados nos moldes da gramática padrão e da poesia camoniana, ao longo de sua escrita:

Pela estrada da vida nós seguimos
Cada qual procurando melhorar
Tudo aquilo que vemos e que ouvimos
Desejamos, na mente, interpretar,
Pois nós todos na terra possuímos
O sagrado direito de pensar,
Neste mundo de Deus, olho e diviso
O Purgatório, O Inferno e o Paraíso. (ASSARÉ, 2008, p. 43-44)

Roman Ingarden, em *A obra de arte literária* (1979), previa o texto como uma base potencial, com indeterminações que deveriam ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. Tal proposição limitava a ação leitora, restringindo o leitor a um mero preenchedor, ou seguidor de instruções. Iser (1996), mais independente, concede ao leitor maior participação no texto, possibilitando-lhe efetivar a obra por meio de várias interpretações. Segundo Eagleton (1997), essa nobreza, todavia, é condicionada por um conhecimento rigoroso: o leitor deve compor o texto de maneira a torná-lo coerente.

Na lógica deste contexto, Patativa do Assaré, leitor de Camões, seguindo os trâmites do mestre, tematiza o amor e a idealização feminina, designadamente, no poema “A mulher que mais amei”:

Era um modelo perfeito
A mulher que mais amei,
Linda e simpática de um jeito
Que eu mesmo dizer não sei.
Era bela, muito bela;
Para comparar com ela,
Outra coisa eu não arranjo
E por isso tenho dito
Que se anjo é mesmo bonito,
Era o retrato dum anjo. (ASSARÉ, 2008, p. 177)



Em Camões lírico, sobressai também, na linha de Dante e de Petrarca, a imagem da mulher como criatura angélica na terra em sonetos como:

Presença bela, angélica figura,
em quem, quanto o Céu tinha, nos tem dado;
gesto alegre, de rosas semeado.
entre as quais se está rindo a Femosura; (CAMÕES, 2005, p. 134)

Também:

Leda serenidade deleitosa.
que representa em terra um paraíso;
entre rubis e perlas doce riso,
debaixo d'ouro e neve, cor de rosa; (CAMÕES 2005, p. 139)

E ainda:

Ondados fios de ouro reluzente,
que agora da mão bela recolhidos,
agora sobre as rosas estendidos,
fazeis que sua beleza s'acrecente, (CAMÕES, 2005, p. 164)

Nos três sonetos supramencionados de Camões e no poema de Patativa sobressai a imagem da mulher como “um modelo perfeito” (ASSARÉ, 2008, p. 177), uma *donna angelicata*, com um retrato muito mais moral do que físico. Para ambos, o amor é algo que se sente, mas não pode definir-se, sendo o “amor um mal, que mata e não se vê” (CAMÕES, 2005, p.118). Para Patativa, o estudo, a ciência “nunca podem saber nem um sintoma /De um poeta que sofre mal de amor” (ASSARÉ, 2008, p. 180). De igual modo, o mestre clássico afirma sua impossibilidade de definir o sentimento amoroso, ao revelar “Que dias há que n'alma me tem posto/Um não sei quê, que nasce não sei onde,/Vem não sei como, e doi não sei porquê” (CAMÕES, 2005, p. 118).

Em ambos os autores a mulher amada é um emissário dos Céus na terra, “um anjo”, constatado nos versos: “Era o retrato



dum anjo”, “Presença bela, angélica figura”, “que representa em Terra o paraíso” e “Ondados fios de ouro reluzente”, estabelecendo-se entre o os subtextos e o intertexto uma relação paragramática de grau médio (REIS, 1981, p. 133), ao nível dos temas. Sobre essa questão, Ingarden (1979) argumenta que uma obra literária jamais é apreendida em sua completude, porquanto as normas e valores dos leitores são alterados pela prática da leitura e os acontecimentos imprevistos surgidos no fluir desta, obrigando-o a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, o texto caminha em duas direções, reformulando as expectativas e reinterpretando o que já foi lido. É, pois, o que acontece entre a obra de Camões e a sua revisitação por Patativa do Assaré, em que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras: “O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996, p. 75).

Para Regina Zilberman (2001, p. 51), “são as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra”. Assim, as lacunas existentes durante a ação leitora de uma obra literária necessitam da mediação do leitor para completá-los; ao fazê-lo, torna-se co-produtor da ação criadora. A cooperação do leitor se dá, pois, através da ficção e da colaboração interpretativa, conforme ocorre entre Camões e Patativa do Assaré, cujas aproximações não provam a leitura de Camões, mas é sabido que Patativa as fez, conforme revela o poema “Luís de Camões”:

Eu sou o poeta selvagem
Não recebi instruções,
É rude a minha linguagem



E fracas as expressões
Para render homenagem
Ao grande poeta Camões,
Que com o seu pensamento
Deu à pátria um monumento.

Daqui, da distante serra
De Camões o que direi?
Quer na paz ou quer na guerra,
Que ele foi grande eu bem sei.
Exaltou a sua terra
Mais do que seu próprio rei.
Este poeta imortal
É orgulho de Portugal.

O poeta de alma fraterna,
Que alcançou grande vitória,
Sua musa doce e eterna
Cantou a mais bela história
Subiu para a Glória Eterna,
Dando ao berço eterna glória
E por isso é sempre novo
No coração de seu povo.

E eu que das coisas terrestres
Tenho bem poucas noções,
Porque não tive dos metres
As preciosas lições,
Só tenho flores silvestres
Pra coroa de Camões
Vejo a minha pequenez,
Ante o bardo português. (ASSARÉ, 2008, p. 250-251)

Conforme foi dito antes, no poema “Luís de Camões”, Patativa do Assaré usou a usou, tal como Camões, a métrica tradicional em versos em redondilha maior. Percebe-se, a partir da leitura do poema “Luís de Camões”, que Patativa do Assaré, comprova ser leitor de Camões ao apresentar uma reflexão sobre *Os Lusíadas*, em seus versos, como “Cantou a mais bela história”. No poema, Patativa do Assaré demonstra conhecer a épica quando escreve “Que ele foi grande eu bem sei./ Exaltou a sua



terra/ Mais do que seu próprio rei./ Este poeta imortal/ É orgulho de Portugal”.

O poeta leitor de Camões ainda revela a relação metatextual *eu/ele* (Patativa do Assaré/Luís de Camões: “Eu sou o poeta selvagem”/ “Ao grande poeta Camões”; “É rude a minha linguagem”/”Que com seu pensamento”; “Daqui da serra distante/De Camões o que direi?”). Patativa do Assaré conclui o poema comparando-se a Camões “Vejo a minha pequenez,/Ande o bardo português”, mostrando-se um clássico de literatura oral. A menção a Luís de Camões não é mera coincidência, pois Patativa do Assaré sabia tão bem seus versos que os redimensionava involuntariamente. Veja, por exemplo, este dístico de Camões:

Mas depois que de todo se fartou,
O pé que tem no mar a si recolhe
E pelo céu, chovendo, enfim voou,
Por que co a água a jacente água molhe;
Às ondas torna as ondas que tomou,
Mas o sabor do sal lhe tira e tolhe.
Que digam os sábios da Escritura
Que segredos são esses da Natura? (CAMÕES, V. 22, p. 128)

Os de Camões transformaram-se num belo mote de “desafio” para um ágil poeta que se permite, em nome de semelhanças fortuitas, esta intimidade com o grande poeta português:

Nasci dentro da pobreza
E sinto prazer com isto
Por ver que fui com certeza
Colega de Jesus Cristo
Perdi meu olho direito
Ficando o mesmo imperfeito
Sem ver os belos clarões
Mas logo me conformei
Por saber que assim fiquei
Parecido com Camões. (ASSARÉ *apud* CARVALHO, 2002, p. 29-30)



Portanto, mais do que uma recepção intertextual, Patativa do Assaré contribui para amplificação do mito camoniano por uma identificação projetiva.

A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Durante a leitura, o leitor utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas do narrador, das personagens e do próprio enredo.

O entrecruzamento das perspectivas do leitor, durante a leitura, é o que determina suas representações e, conforme a construção de significados que ele atribui, as perspectivas podem emergir tanto do tema (primeiro plano), quanto do horizonte (segundo plano). Dessa forma, o ponto de vista do leitor vai se movimentando alternadamente, o que era tema, em determinado momento, transforma-se em horizonte e vice-versa.

Introduzido no texto, o leitor alterna sua apreciação entre a probabilidade do que virá e a presente detenção. Num procedimento dialético, a leitura realizada acaba como memória que se dissolve num horizonte frívolo e o que lembramos se projeta num novo horizonte, embora jamais exista na altura em que fora captado. Sobre isso, Iser (1999, p. 17) afirma que “desse modo, no processo de leitura, interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”. Veremos a seguir um exemplo comparativo entre Camões e Patativa:

Quando de minhas mágoas a comprida
 imaginação os olhos me adormece,
 em sonhos aquel' alma me aparece
 que para mim foi sonho nesta vida.

Lá nua soïdade, onde estendida
 a vista pelo campo desfalece,
 corro par' ela; e ela então parece
 Que mais de mim se alonga, compelida.



Brado: – Não me fujais, sombra benina!
Ela (os olhos em mim com brando pejo,
como quem diz que já não pode ser),

torna a fugi-me; e eu, gritando: – *Dina...*
antes que diga *mene*, acordo, e vejo
que nem um breve engano posso ter. (CAMÕES, 2005, p. 166)

Ao considerar o último terceto de Camões, percebe-se este novo horizonte de expectativa, defendido por Iser, nos versos de “A Mulher que mais amei”, de Patativa do Assaré:

Quando acordei tava só
Sem ter ninguém do meu lado,
Era muito mais melhor
Que eu não tivesse sonhado.
Quem já vai no fim da estrada
Levando a carga pesada
De sofrimento sem fim,
Doente, cansado e fraco
Vem um sonho enchendo o saco
Piorar quem já está ruim. (ASSARÉ, 2008, p. 180)

O leitor de Camões, que foi Patativa, a partir da leitura do texto camoniano, experimenta representações da realidade e não a realidade em si de um autor do século XVI. Essas representações, de acordo com Iser (1999), são produzidas por meio das imagens criadas e as imagens patativanas são inerentes ao seu contexto de poeta nordestino do século XX. O texto camoniano fornece pistas de como o objeto imaginário, ou as imagens devem ser construídas na mente do leitor, porém “o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não formulada de dados oferecidos” (ISER, 1999, p. 58). É assim que Patativa do Assaré recebe Camões, adequando-o à sua *forma mentis*, o modo de ver o mundo de um poeta popular. Vejamos como Patativa se apresenta em “Sou cabra da peste”, relembrando o enraizamento do povo sertanejo e



atuando de forma muito forte em seus princípios, que representa toda autenticidade do sertão:

Eu sou de uma terra que o povo padece
Mas nunca esmorece, procura vencê,
Da terra adorada que a bela caboca
Di riso na boca zomba no sofrê.
Não nego meu sangue, não nego meu nome,
Olho pra fome e pergunto: o que há?
Eu sou brasileiro fio do Nordeste,
Sou cabra da peste, sou do Ceará. (ASSARÉ 2008, p. 322)

Consideremos o soneto seguinte de Camões, em que se observa a vida do poeta, em que autor e eu-lírico se fundem, sendo enfatizados seus erros, causa de castigo da deusa Fortuna:

Erros meus, má fortuna, amor ardente
em minha perdição se conjuraram;
os erros e a fortuna sobejaram,
que para mim bastava o amor somente.

Tudo passei; mas tenho tão presente
a grande dor das cousas que passaram,
que as magoadas iras me ensinaram
a não querer já nunca ser contente.

Errei todo o discurso de meus anos;
dei causa [a] que a Fortuna castigasse
as minhas mal fundadas esperanças.

De amor não vi senão breves enganos.
Oh! quem tanto pudesse que fartasse
este meu duro gênio de vinganças! (CAMÕES 2005, p. 170)

Ao considerar a concepção de lugares indeterminados manifestada por Ingarden, Iser (1999) discute sobre os lugares vazios e a contestação. Ingarden conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas propositalmente pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor. Iser fortalece a apreciação afirmando que tais espaços não precisam ser acrescentados, antes,



necessitam de uma combinação dos esquemas textuais, uma articulação que mobilize a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva. “Os lugares vazios incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais” (ISER, 1999, p. 126), conforme se percebe nos sonetos, a seguir, de Camões e Patativa, leitor do poeta quinhentista:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança;
todo o mundo é composto de mudanças,
tornando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
diferentes em tudo da esperança;
do mal ficam as mágoas na lembrança,
e do bem (se algum houve), as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
que já coberto foi de neve fria,
e, em mim, converte em choro o doce canto.

E, aforta este mudar-se cada dia,
outra mudança faz de mor espanto,
que não se muda já como soía. (CAMÕES, 2005, p. 162)

Este soneto traz em si uma mistura de sentimentos de diferentes matizes: uns, menos sombrios são frágeis e fugazes, aludem a vagos e imprecisos sonhos, a tênues e difusas esperanças, outros trazem um sabor de desencanto e desolação, como o travo amargo de angústia que nos espreita ao fim de cada experiência ilusória.

Permitindo um novo ângulo no que se refere à leitura, Patativa do Assaré escreve “Amanhã”, tecendo, também, uma reflexão sobre o tempo:

Amanhã, ilusão doce e fagueira,
Linda rosa molhada pelo orvalho:



Amanhã, findarei o meu trabalho,
Amanhã, muito cedo, irei à feira.

Desta forma, na vida passageira,
Como aquele que vive do baralho,
Um espera a melhora no agasalho
E outro, a cura feliz de uma cegueira.

Com o belo amanhã que ilude a gente,
Cada qual anda alegre e sorridente,
Como quem vai atrás de um talismã.

Com o peito repleto de esperança,
Porém, nunca nós temos a lembrança
De que a morte também chega amanhã. (ASSSARÉ 2008, p. 181)

Nos sonetos, o tempo humano mostra-se irreversível “converte em choro o doce canto”./ “De que a morte também chega amanhã”. Em Patativa, o desejo que se transmuta em devaneio e sonho, desejo que é a própria expressão do impulso de vida, vai convertendo-se na contra face da morte. O poeta, meditando sobre as circunstâncias que só nos é dado viver na medida em que entregamos à morte um quinhão de nosso ser, exprime um sentimento de aflição, impotência e derrota que toca o homem em contato com a finitude e a precariedade de nossa condição.

Patativa e Camões: Dicotomias e Humanismos

Segundo Tasso da Silveira, “há superabundantemente Camões em nossa poesia” (SILVEIRA apud TELES 1981, p. 41), demonstrando que todo poeta brasileiro, do maior ao menor, pagou algum tributo de admiração a Camões, seja este empírico, textual ou mítico (SOARES, 2005, p. 571-585). Na verdade, como o observou Maria Luísa de Castro Soares,

na diacronia da história, as recuperações da obra e do mito do poeta não cessam: uma e o outro são investidos das significações necessárias



a cada período político, a cada estilo de época, aos vários códigos literários. Assistimos assim à interpretação de Camões [...] ou identificação projectiva romântica, decadentista, simbolista, neogarretista, neo-romântica [...] como se a obra desse resposta a cada um dos poetas [...] ou lhes abrisse campo a explicações, interpretações ou aproveitamentos ao sabor das circunstâncias epocais. (SOARES, 2005, p. 579)

É neste contexto de abertura de campo a novas interpretações ou aproveitamentos – que por vezes já pouco devem ao modelo de referência – que se enquadra a recepção de Camões em Patativa do Assaré. Desde logo, se percorre a distância que vai de um poeta clássico e erudito ao poeta popular, escritor de uma obra, em que se incluem os cordéis.

Dicotomias como a riqueza e a pobreza, a felicidade e o infortúnio, o bem e o mal; aspectos como o social e o político; a ética, a honestidade, o perdão, a grandeza e alma, a valorização do povo, a fé em Deus e na religião católica, bem como a necessidade de justiça social e de igualdade, a dimensão do sofrimento e do heroísmo do povo, a tradição e a natureza são temas recorrentes na poética de Camões e do *Camonge* do Nordeste, Patativa do Assaré.

No poema “Emigração”, Patativa do Assaré mostra o drama de quem abandona o Sertão, expulso pela seca, e se abanca numa cidade grande do Sul, revelando a temática da existência da pobreza e da injustiça, constante em sua obra. Nesse suplício, o marido e a mulher se veem obrigados a trabalhar de sol a sol, deixando os filhos à deriva, à mercê das más influências. Quando menos se espera, o menino está roubando e a menina se prostituindo:

Leitor, a verdade assino,
é sacrifício de morte,
o do pobre nordestino,
desprotegido da sorte.
Como bardo popular,
no meu modo de falar,
nesta referência séria,



muito desgostoso fico,
por ver um país tão rico,
campear tanta miséria. (ASSARÉ 2002, p.149)

No canto VII, de *Os Lusíadas*, Camões demonstra o mesmo anseio de justiça e humanidade. A crítica se faz aqui à desonestidade das classes dominantes, a alta nobreza e o clero, que abusam do poder, sendo “oportunistas [...] que exploram o povo em benefício próprio ou do monarca” (SOARES, 2007, p. 104):

Nenhum que use de seu poder bastante
Pera servir a seu desejo feio,
E que, por comprazer ao vulgo errante,
Se muda em mais figura que Proteio.
Nem, Camenas, também cuideis que cante
Quem, com hábito honesto e grave, veio,
Por contemplar o Rei, no ofício novo,
A despir e roubar o pobre povo! (CAMÕES, VII. 85, p. 195)

O infortúnio e a necessidade de justiça e de igualdade em “O Padre Henrique e o Dragão da Maldade” são temas relevantes e centrais na obra de Patativa do Assaré. Este cordel foi encomendado por Dom Helder Câmara, que enviou a Assaré uma emissária com a pauta do poema Patativa então compôs esses versos para narrar a história do Padre Antônio Henrique, de 29 anos, formado há apenas três anos, torturado e assassinado por pregar a igualdade e a democracia no tenso ano de 1969. O poeta explora aqui seu lado consciente e universal, aspirando a um mundo democrático política e socialmente a partir da história deste jovem padre, ligado à Teologia da Libertação:

Canto o crepúsculo da tarde
e o clarão da linda aurora,
canto aquilo que me alegra,
e aquilo que me apavora,
e canto os injustiçados,
que vagam no mundo afora- (ASSARÉ, 2002, p. 34)



Adensando a mágoa pessoal com motivos coletivos, Camões faz uma severa crítica social, ao escrever, no canto X, de *Os Lusíadas*:

Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho
Destemperada e a voz enrouquecida
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida.
O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a Pátria, não que está metida
No gosto da cobiça e na rudeza
De uma austera, apagada e vil tristeza. (CAMÕES, X 145, p. 274)

Ao prosseguir seu relato, Vasco da Gama narra, no canto IV, os fatos de início de sua viagem, como o *Fogo de Santelmo*, a aventura de Veloso e o famoso episódio do *Gigante Adamastor*, que representa a travessia do Cabo das Tormentas. O gigante faz previsões de grandes naufrágios e conta sua história, dizendo que foi um dos Titãs que moveram guerra contra os deuses. Revela ainda que se apaixonou por Tétis, filha de Dóris, a quem ele chama princesa das águas. Ao ver tal deusa nua, passeando pela praia, correu o gigante a abraçá-la, mas, para castigo seu, descobriu que o que parecia a deusa era um simulacro e seu corpo foi se transformando em rocha. O episódio do *Gigante Adamastor*, que se compõe de vinte e quatro estrofes (Canto V 37 – 60), é complexo pela sua natureza simbólica, mitológica e lírica, sendo aqui prevalecte a imagem do infortúnio.

Quanto à questão da necessidade de justiça e da relação entre o bem e o mal são pontos fulcrais em Patativa do Assaré. Em Camões, este tópico está também presente, não apenas na epopeia, mas ainda nas *Rimas*, no contexto da percepção da vida e do mundo como um desconcerto. Na esparsa sua “Ao desconcerto do mundo”, “o sujeito lírico chega mesmo a propor uma ordem social, onde atribui o prémio ou o castigo justo aos seus merecedores” (SOARES, 2007, p. 128):



Os bons vi sempre passar
no mundo graves tormentos;
e, pera mais m' espantar,
os maus vi sempre nadar
em mar de contentamentos.
Cuidando alcançar assim
o bem tão mal ordenado,
fui mau, mas fui castigado.
Assi que, só para mim,
anda o Mundo concertado. (CAMÕES 2005: 102)

O autor considera na primeira parte de seu poema que todos que são bons passam por “grandes tormentos” e que a vida de quem é mau, um “mar de contentamentos”. Em seguida, revela que para garantir essa vida feliz resolveu ser mau, porém foi castigado, e conclui que só para ele vale a regra de que só alcança o bem quem é bom: “assim que, só para mim, anda o Mundo concertado”; para o poeta, um desconcerto do mundo é premiar quem é mau e castigar quem é bom. Sua preocupação é mostrar as aflições por que passa o ser humano e os anseios que alimentam, no afã de solucionar seus conflitos mais íntimos.

Patativa fez poemas épicos sobre a terra, o trabalho e as condições de vida de sua gente, de um modo muito realista e empenhado com o seu mundo, enquanto Camões traça o modelo universal clássico e exemplar, logo, o modelo humano é francamente idealista. O homem desenhado n’*Os Lusíadas* faz parte integrante dos “Barões assinalados” (CAMÕES, I, 1, p. 1) e “daqueles que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando” (CAMÕES, I, 2, p. 1), e o seu percurso é em direção à transcendência (SOARES, 2004, p. 43-56). Contudo, na consciência de crise, o poeta intervém socialmente pelo canto (SOARES, 2007, p. 115-137) e a epopeia é um verdadeiro manifesto (MOREIRA, p. 1972, p. 121-134) sociopolítico.

Considerações finais

Patativa do Assaré clama por justiça e igualdade, compõe poemas que se apresentam em formas narrativa, expositiva ou



dialogada, ocorrendo o predomínio de um desses modos de enunciação. Sua poesia apresenta, portanto, um cunho didático ou moralizante. Com isso, além de transmitir ensinamentos morais, o poeta almeja o despertar da consciência cívica e política de seu povo.

Por fim, vale enfatizar que apesar de fazer de sua poesia uma forma de crítica social, esse gênero não despreza a ludicidade, e o humor, tônicas eu ao lado do telurismo, do universalismo, do moralismo, do misticismo, do erudito e do popular perfazem sua obra.

Obra de vertente ética de grande força, de clareza indiscutível, de oralidade por opção, visto que não seria original nem autêntica se falasse da terra nordestina e sua gente com linguagem que não fosse dela. Obra telúrica sem perder a dimensão universal. Obra agradável, que prende também pelo lúdico e pela expressão de valores humanos merecedores de serem assimilados, respeitados. Merecedor é Patativa do sucesso obtido. Poeta de Assaré, do Ceará, do Nordeste, do Brasil, do mundo. E é nessa perspectiva que se pode entender melhor o elo que o liga ao universalismo de Camões.

Gilberto Mendonça Teles, em *Camões e a Poesia Brasileira* (2001), ressaltou que o nome de Camões possui, no Brasil inteiro, não só no Nordeste uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura:

O termo Camões transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular com algo mítico (um camonema), como um dos tais arquétipos que sobrevivem no “inconsciente coletivo”, dando ao povo a imagem de um ser ultra-inteligente, capa de vencer os poderosos e beneficiar os pobres (TELES, 2001, p. 429).

Percebe-se aqui a passagem da literatura para o mito, do individual para o coletivo. No caso do “Camões” nordestino, não podemos deixar de considerar a importância dos Autos e da poesia de feição tradicional. Daí é que provém, no Nordeste, uma



série de adágios, de estórias e de superstições que os cantadores recolhem, reinventam e divulgam através da literatura de cordel.

No mais, os resultados da pesquisa aqui apresentada ajudam a compreender como a presença da obra de Camões no Brasil, a exemplo do que ocorre com tantos outros escritores portugueses, pode contribuir para reforçar os laços entre duas culturas que alguns gostariam de ver cindidas. O que fica no plano literário é o estreitamento de relações que só enriquecem e dignificam as duas literaturas, a portuguesa e a brasileira. Mesmo porque, querendo-se ou não, razões de ordem fundamentalmente histórica e linguística estão na base da ligação que existe entre Portugal e Brasil. No caso do poeta em estudo, Camões foi a cartilha maternal de Patativa.

Referências

- ASSARÉ, Patativa do. *Aqui tem coisa*. São Paulo: Hedra, 2004.
- _____. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. *Cordéis*. Fortaleza: UFC, 2002.
- _____. *Inspiração nordestina*. São Paulo: Hedra, 2006.
- _____. *Ispinho e fulô*. São Paulo: Hedra, 2005.
- BRITO, Antônio Iraildo Alves de. *Patativa do Assaré: porta-voz de um povo: as marcas do sagrado em sua obra*. São Paulo: Paulus, 2010.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros/Instituto Camões, 2003.
- _____. *Rimas*. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão; apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Almedina, 2005.
- CARVALHO, Gilmar de. A voz poética do sertão. In: *Revista Nossa História*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Vera Cruz, ano 2, n. 13, nov. 2004, p. 179-193.
- _____. *Patativa do Assaré: antologia poética*. 5. ed. rev. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2006.



_____. *Patativa do Assaré: pássaro liberto*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002.

CIDADE, Hernâni. *Luís de Camões: o épico*. Lisboa: Bertrand, 1968.

_____. *Luís de Camões: o lírico*. Lisboa: Bertrand, 1967.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v.1. Trad. Jihannes Krestshmer. São Paulo: 34, 1996.

_____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, v.2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 67-84.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOUE, Vicent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2000.

MOREIRA, Adriano. O manifesto d'Os Lusíadas. In: *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*. Lisboa, Jul.-Dez. 1972, p. 121-134.

REIS, Carlos. *Técnicas de análise literária*. Coimbra: Almedina, 1981.

SOARES, Maria Luísa de Castro. Análise geral da Estética da Recepção: o modelo de Hans Robert Jauss. In: *Revista de Letras*, II, n.º 4: 125-134, 2005.

_____. Dos mitos em Camões a Camões como mito. In: *Gramática e Humanismo: actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres*. Braga: Faculdade de Filosofia da Universidade Católica Portuguesa, p. 571-585, 2005b.



_____. Literatura e (sua) recepção: contexto e situação actuais da Literatura Portuguesa. In: *Revista de Letras*, II, n.º 8: 229-235, 2009.

_____. *Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Camões e a poesia brasileira e o mito camoniano na língua portuguesa*. 4.ed. rev. e aum. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

_____. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. In: *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 3/4, n. 2, 44-72, 1981.

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: SENAC, 2001.



Capítulo 5

A história da rainha Ester, do texto bíblico ao cordel: uma análise do percurso gerativo de sentido

Marijara Oliveira da Rocha

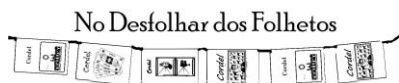
Mulher virtuosa quem a achará? O seu valor muito excede ao de rubis.
Provérbios 31:10

Introdução

Nascido em 18 de setembro de 1967, em Quixeramobim, interior do Ceará, filho primogênito do poeta de improviso Francisco Evaldo de Sousa Lima, e da senhora Hathane Maria Viana Lima, Arievaldo Viana Lima revela, em sua autobiografia que, desde muito cedo, foi apresentado ao universo do cordel.

De acordo com seu relato, o poeta nos diz que, ainda na primeira infância, por volta dos 04 ou 05 anos, sua avó Alzira Sousa fazia, para ele, a leitura dos folhetos de literatura popular que colecionava. Foi a avó quem o alfabetizou, fazendo uso da cartilha do ABC e de folhetos consagrados como *As proezas de João Grilo* e *Travessuras de Pedro Malazartes*.

Além da influência familiar, Arievaldo também cita as narrativas de uma antiga rezadeira, dona Bastiana, e da neta desta, Rita Maria, que o “enfeitiçava” com suas histórias de trancoso. Dessa forma, por volta dos 06 ou 07 anos, após economizar as moedinhas, comprou para si alguns folhetos na



Praça Thomaz Barbosa, no centro da cidade de Canindé, Ceará. Esse dia ficou marcado na memória do escritor:

Um espetáculo magnífico, que ainda hoje trago retido nas dobras da memória. Havia folhetos editados na Tipografia das Filhas de José Bernardo, de Manoel Caboclo e Silva, de João José da Silva e de Manoel Camilo dos Santos. Lembro-me bem de haver comprado *Roberto do Diabo*, *Intriga do Cachorro com o Gato*, *Roldão no Leão de Ouro* e *O príncipe do Barro Branco no Reino do Vai-não-torna*. (VIANA, On-line, 2014)

Quando tinha entre 08 e 09 anos de idade, escreveu sua primeira obra: sextilhas que versavam a respeito de uma de suas aventuras com os primos Totonho, Oswaldo e Marquinhos. Assim Arievaldo relembra a confecção da obra:

Eu pegava um papel que vinha no miolo de uma caixa de Maizena, dobrava ao meio e fazia o miolo de um livreto do mesmo formato de um cordel. Depois pegava aquele papel de embrulho verde ou rosa que havia no balcão da bodega do meu avô e fazia a capa do verso. Pra completar, escrevia em letra de forma e fazia uma capa com caneta preta, imitando uma xilogravura. (VIANA, On-line, 2014)

Ao longo de sua jornada como cordelista, foi influenciado pela leitura de seus poetas populares favoritos, como Leandro Gomes de Barros e José Pacheco da Rocha, e também pelos grandes nomes da literatura brasileira clássica, como Olavo Bilac, Castro Alves, Augusto dos Anjos e Gregório de Matos.

Após morar um período na “cidade grande” (para dar continuidade aos estudos, o poeta precisou residir com parentes, em Maracanaú, região metropolitana de Fortaleza), em 1980, juntamente com os pais, voltou a morar no município de Canindé, interior do Ceará. Lá, passou a colaborar com o jornal O POVO, nas edições dominicais, com uma “tira” do cangaceiro Nonato Lamparina.

Durante a década de 90, período difícil para a produção cordelista cearense, preocupado com a dependência que o folheto



de feira da cidade de Canindé apresentava do material da Editora Luzeiro, de São Paulo, o escritor volta a produzir sozinho e, em parceria com Pedro Paulo Paulino e Gonzaga Vieira, lança a Coleção Cancão de Fogo.

No ano 2000, passou a ser membro da Academia Brasileira de Literatura de Cordel (ABLC), onde ocupa a cadeira de nº 40, que tem por patrono João Melchíades Ferreira da Silva. Em 2002, cria o projeto Acorda Cordel na Sala de Aula, cujo intuito é alfabetizar jovens e adultos por meio da poesia popular. Esse projeto passou a ser adotado em diversos municípios cearenses.

Com mais de 100 cordéis e vários livros publicados, Arievaldo Viana Lima é ainda radialista, ilustrador e publicitário.

Rainha Ester: uma releitura da narrativa bíblica

Embora não seja uma criação originalmente nordestina, foi aqui, no Nordeste do Brasil, que a literatura de cordel, oriunda do Romanceiro Ibérico, adquiriu características particulares. Conforme descreve Bráulio Tavares, “se esses folhetos não nasceram no Nordeste, pode-se dizer, no entanto, que no Nordeste foram criados, no sentido popular do termo” (TAVARES, 2005, p. 124). Diégues Júnior (1977) ainda acrescenta material à discussão quando nos diz que “a organização da sociedade patriarcal, o surgimento de manifestações messiânicas, o aparecimento de bandos de cangaceiros ou bandido, as secas periódicas provocando desequilíbrios econômicos e sociais, as lutas de famílias” constituíram material de grande relevância para a criação de cordel nordestina.

Embora haja registro do comércio de folhetos, nas ruas, desde o período colonial brasileiro, convém registrar que essa literatura tem origem proveniente da literatura oral, dos cantos, contos, provérbios, parlendas, adivinhações e lendas que, ao longo das gerações, foram retomados e recriados, e assim, registrados na forma escrita.



Dessa forma, a origem popular da literatura de cordel vem carregada do sentir do povo, refletido pela linguagem regional simples, melodiosa, simbolismos, arcaísmos e modismos que se configuram como importante instrumento de comunicação; em sua estrutura proporciona a relação dialógica entre o erudito e o popular.

Durante a década de 1930, atingiu-se o auge da produção e do comércio da literatura de cordel no Brasil. Nesse período, segundo nos esclarece Galvão (2001), surgiram as “redes de produção e distribuição dos folhetos, centenas de títulos foram publicados, um público foi constituído e o editor deixou de ser exclusivamente o poeta”. O grande nome de destaque dessa época é o do poeta/editor João Martins de Athayde. Ele adquiriu toda a obra de Leandro Gomes de Barros por meio do gênero do poeta, Pedro Batista, também editor, que ficou responsável por cuidar da obra de Leandro de Barros após a sua morte.

Durante o seu período áureo, os folhetos da literatura de cordel estavam para além do puro entretenimento; eram utilizados também como meio de veicular informações, o que acabava promovendo a socialização das pessoas que se reuniam para ouvi-los sendo lidos. Diégues Júnior (1977) classifica esse tipo de literatura popular informativa como “cordel circunstancial”. Segundo ele,

Instrumento de comunicação, alargou-se depois à divulgação dos fatos acontecidos, coisas de que a população não podia ter conhecimento senão por essa forma. Rádio não existia; jornal era raro. Quando este chegava, levado dos grandes centros – Recife ou Fortaleza, por exemplo – com o atraso normal dos meios de transporte de então, já o folheto se antecipava na divulgação do fato. Tornava-se o folheto o elemento mais expressivo para que os acontecimentos chegassem ao conhecimento de todos, lidos nos mercados, nas feiras, nos serões familiares. (DIÉGUES JÚNIOR, 1977, p. 17)

Ainda em relação à temática, a literatura de cordel perpassa os mais variados assuntos de interesse em geral; além de



temáticas já tradicionais às produções de folhetos, atualmente, temáticas sociais apresentam grande relevância para essa literatura.

Neste estudo, basear-nos-emos na classificação estabelecida por Manuel Diégues Júnior (1977), que divide a temática cordelista em três grandes grupos, a seguir elencados: 1. *Temas tradicionais*: a) romances e novelas; b) contos maravilhosos; c) histórias de animais; d) anti-heróis, peripécias e diabruras; e) tradição religiosa. 2. *Fatos circunstanciais ou acontecidos*: a) natureza física: enchentes, secas, cheias, terremotos, etc.; b) de repercussão social: festas, novenas, astronautas, etc.; c) cidades e vida urbana; d) crítica e sátira; e) elemento humano: figuras atuais ou atualizadas (Getúlio Vargas, ciclo do fanatismos e misticismo, ciclo do cangaceiro, etc.), tipos étnicos e regionais, etc.; 3. *Cantorias e pelegas*.

Dentre todas as temáticas assinaladas, destaca-se, na tradição nordestina, a temática da religiosidade. A respeito dos cordéis criados a partir de temáticas religiosas, Tavares Júnior ainda esclarece:

As narrativas de Cordel, exprimindo um mundo de características primitivas, de fortes raízes religiosas, de crença inabalável no sagrado, de fé em um tempo prodigioso, de certeza na existência de seres sobrenaturais, são, de fato, histórias míticas, que “satisfazem a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social e mesmo a exigências práticas”, como nos diz Malinowski, ao tentar demonstrar a natureza e a função do mito nas sociedades primitivas. (TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 14)

Desse modo, é comum aos poetas populares escolherem eventos ou personagens religiosos (da tradição cristã, comumente) para dar vida à narrativa de seus cordéis. E assim fez Arievaldo Viana, ao escolher a rainha Ester, protagonista do 17º livro do Antigo Testamento, como heroína do folheto *História da rainha Ester*.

Escrito, aproximadamente, em 460 a.C., por um autor desconhecido, o livro de Ester, incorporado à Bíblia, teve como



público alvo as gerações posteriores do povo judeu; o intuito do texto foi registrar os eventos ligados à libertação dos ancestrais judeus na Pérsia, os quais levaram ao estabelecimento da festa anual Purim. Na narrativa bíblica, acompanhamos a ascensão da judia Ester ao trono da Pérsia. Essa união, no entanto, não acontece devido ao acaso: mas é compreendida como uma missão divina, tendo em vista que caberá a Ester salvar o povo judeu do extermínio:

Então, disse Ester que tornassem a dizer a Mardoqueu: vai, e ajunta todos os judeus que se acharem em Susã, e jejuai por mim, e não comais nem bebais por três dias, nem de dia nem de noite, e eu e as minhas moças também assim jejuaremos; e assim irei ter com o rei, ainda que não é segundo a lei; e perecendo, pereço. (LIVRO DE ESTER 4: 15-16)

No livro de Ester, além da personagem-título, são-nos apresentados ainda Mardoqueu, seu primo, Assuero, o rei da Pércia, o qual “escolhe” Ester como esposa e Hamã (grafia bíblica), homem cuja vaidade o fará conspirar contra a vida dos judeus.

No cordel *História da rainha Ester*, Arievaldo Viana Lima reúne todos esses personagens, acrescentando, entretanto, algumas poucas modificações à narrativa original. No texto popular, a história é dividida em cinco partes, a saber: 1. Invocação da sabedoria divina; 2. Apresentação de Ester; 3. Apresentação de Mardoqueu; 4. Apresentação de Aman (grafia popular); 5. Exaltação de Mardoqueu; 6. Destino de Aman. O enredo é apresentado ao leitor por meio de 56 estrofes, escritas todas em forma de sextilhas. Essa narrativa corresponde aos oito primeiros capítulos do livro bíblico composto, em sua totalidade, por dez.

A história de Arievaldo Viana começa com a invocação do narrador ao “Santo Deus Onipotente”, clamando-lhe por sabedoria para revelar “Uma história tão comovente”:



Supremo Ser Incrariado
Santo Deus Onipotente
Manda teus raios de luz
Ilumina a minha mente
Para transformar em versos
Uma história comovente. (VIANA, 2017, p. 1)

Em seguida, o narrador releva que a judia Ester foi a escolhida para substituir a rainha Vasti como nova esposa do rei Assuero, mas sem que este viesse a conhecer sua verdadeira origem, conforme orientação de Mardoqueu (apresentado aqui como tio de Ester):

Dentre as mulheres mais belas
Ester foi a escolhida
Para ser a nova Rainha
Pelo rei foi preferida
Mardoqueu disse à sobrinha:
– Não revel a sua vida!

– Pois nosso povo é cativo
E vive na opressão
Talvez o rei não a queira
Vendo a sua condição
É melhor guardar segredo
Sobre seu povo e nação. (VIANA, 2017, p. 3)

Após salvar Assuero de uma cilada arquitetada pelos próprios seguranças, Mardoqueu cai nas graças do rei, despertando assim a ira e a inveja de Aman, Primeiro Ministro:

Mardoqueu perante o rei
Subiu muito de conceito
Deu-lhe o rei um alto posto
Por ser honrado e direito
Por isso era invejado
Por Aman, um mau sujeito. (VIANA, 2017, p. 5)



Como o texto já adianta, Aman, sujeito de mau coração, movido pela inveja, trama contra a vida de Mardoqueu e de todos os judeus: por meio de um decreto, ordenou que toda a população do reino, sob pena de morte em caso de não-cumprimento, ajoelhasse-se diante de sua presença, sabendo Aman, desde muito tempo, que tal ação ao povo judeu era inconcebível, tendo em vista que, conforme suas crenças, somente diante do Deus Verdadeiro eles deveriam ajoelhar-se:

O Ministro indignou-se
Com todo o povo judeu
Porque não obedeciam
Aquele decreto seu
Pensava em aniquilar
A raça de Mardoqueu.

Mandou baixar um Editó
Marcando a hora e o dia
Para o povo ajoelhar-se
Porém Aman não sabia
Que a bela rainha Ester
Era uma princesa judia.

Mardoqueu leu o decreto
Gelou de medo e pavor
Comunicou a Ester
Que Amam, em seu furor
Queria exterminar
A raça do Redentor. (VIANA, 2017, p. 6)

Assim, Mardoqueu, sem ter o que fazer, recorre a Ester que, sentindo-se impotente devido à ordem vigente que impedia qualquer um de apresentar-se na presença do rei sem ser convidado, recusa-se, inicialmente, a ajudar seu povo:

– Querida Ester, disse ele
Venho triste lhe contar
Que o Primeiro Ministro
Jura por Marduk e Isthar
Que o nosso povo judeu



Decidiu eliminar.

– Esse Decreto já foi
Pelo rei sancionado
Armou para nós a força
O dia já está marcado
Matará todo judeu
Que não ver ajoelhado.

– Meu tio, responde Ester
Eu nada posso evitar
Pois quem se apresenta ao rei
Sem ele próprio chamar
Por um decreto real
Manda na hora enforcar. (VIANA, 2017, p. 6-7)

Dessa forma, como muito bem arquitetado por Aman, os judeus foram condenados à morte e o Primeiro Ministro mandou preparar uma força especialmente para Mardoqueu. Ester, compreendendo, então, que seu destino estava ligado ao de seu povo, decide enfrentar a ordem estabelecida e apresentar-se diante do rei sem convite:

O leitor deve lembrar
Que Ester, a bela rainha
Já sabia do decreto
E qual a sorte mesquinha
Destinada a seu povo
Porém o medo a detinha.

(...)

Mas o tempo ia passando
Como o rei não a chamou
A dura pena de morte
Decidida ela enfrentou
Foi à presença do rei
Lá chegando se curvou. (VIANA, 2017, p. 11-12)



Para a surpresa da rainha, Assuero a recebeu muito bem; então, Ester colocou em prática o seu plano: convidou o rei para um jantar e pediu que Aman também fosse convidado. Este, sem de nada desconfiar, recebe, lisonjeado, o convite. No jantar, Ester revela toda a verdade sobre a sua origem e sobre os planos malignos de Aman:

Na presença do ministro
Assuero perguntou
Diz-me agora, ó rainha
Por que razão me chamou?
Então Ester decidida
Por esta forma falou:

– Majestade eu tenho a honra
De ser a tua consorte
Porém a mão do destino
Quer turvar a minha sorte
Porque o meu próprio povo
Está condenado à morte.

Diz o rei: - Quem concebeu
Este plano tão malvado?
Por que motivo o teu povo
À morte foi condenado?
Disse ela: Foi Aman
Ele é o grande culpado. (VIANA, 2017, p. 13-14)

Aqui então, o destino de Aman é selado e ele acaba sendo enforcado na forca que mandara construir para Mardoqueu. Assim se encerra a narrativa de *A história da rainha Ester*.

O percurso gerativo de sentido em *História da rainha Ester*

No livro *O mito na literatura de cordel*, Luiz Tavares Júnior aponta os elementos característicos do Mito da Inocência Perseguida (M₁) e do Mito da Maldade Castigada (M₂), por meio da análise dos folhetos *Os martírios de Genoveva de Bradante*, de Leandro Gomes de Barros, e *História do rapaz que botou a sela na*



mãe e amigou-se com a irmã, de Cícero Laureano. Em sua obra, Tavares Júnior esclarece a respeito dos variados sentidos que perpassam o texto, atribuindo-lhe uma voz plural. De acordo com ele,

se o sentido do texto se acha fingido, travestido, na superfície, no entanto, em seu processo de criação, em sua enunciação, surgem pistas indicadoras de sua autenticidade, de sua verdadeira revelação, e o dito vai-nos encaminhar ao não-dito, nos conduzir à sua plena manifestação. Assim ele descobre, enquanto encobre, e encobre, enquanto descobre. O texto se faz, se tece dentro deste jogo mascarador, que conta com o concurso da frase para inocentar-lhe a estrutura, neutralizar-lhe seu poder de revelação.

Dentro dessa visão renovada de compreensão da dinâmica do texto, o enunciado, o sentido de superfície é uma metaforização de uma estrutura mais profunda, responsável por um sentido primeiro, que não é único, que não é um ato acabado, mas uma “potência”, uma força geradora, manipulada pelo trabalho poético, (poein) no remanejamento das estruturas linguísticas. (TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 11)

Compreendendo que o texto é permeado por diversos sentidos, revelados e/ou subjacentes, analisaremos, a partir daqui, o cordel *História da rainha Ester* sob a perspectiva do percurso gerativo de sentido, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas (1973). Nesse sentido, o percurso gerativo de sentido “é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido” (FIORIN, 2002). Ainda conforme o mesmo autor (FIORIN, 1999), esse percurso gerativo de sentido se divide em três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas.

O primeiro patamar é o nível fundamental, o nível mais elementar, que abrange categorias semânticas que se encontram na base da construção de um texto. Nessa classe, são identificadas oposições que recebem valores eufóricos (positivos), ou disfóricos (negativos).



Em *História da rainha Ester*, identificamos as oposições Humildade *versus* Orgulho (Soberba) e Fidelidade *versus* Falsidade. Percebemos ainda a presença de outros elementos eufóricos, como Beleza, Vida e Revelação (associados às figuras de Mardoqueu e de Ester), bem como de elementos disfóricos, como Inveja, Soberba, Morte e Ocultação (relacionados às ações de Aman).

Sobre o nível narrativo, Diana Barros (2002) esclarece que esse é o nível responsável pela organização da narrativa “através do ponto de vista de um sujeito”. Ela ainda revela que existe, nesse nível, um “fazer transformador de um sujeito que age sobre o mundo através de objetos de valores”. (BARROS, 2002, p. 16)

É no nível narrativo que identificamos os elementos responsáveis pelo contrato narrativo. A esse respeito, Tavares Júnior afirma que

o contrato é um sistema de comunicação. Sua atualização requer as figuras do destinador, que transmite um programa virtual de ação – Objeto – a um destinatário. A busca do objeto faz surgir a figura do sujeito e possibilita o aparecimento do adjuvante; figura que contribui para que o sujeito alcance o objeto; e a figura do oponente, que luta para impedir a ação do sujeito na direção de seu desejo de atingir o objeto. (TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 17)

Nessa perspectiva, podemos identificar os seguintes actantes no cordel *História da rainha Ester*:

ACTANTES	ATORES
Destinador	Mardoqueu
Objeto	Vida
Destinatário	Ester
Sujeito	Ester
Adjuvante	Assuero
Oponente	Aman



Assim, Mardoqueu assume o papel de destinador e Ester o de destinatário ao pedir a intervenção desta junto ao rei: “– Querida Ester, disse ele/Venho triste lhe contar/Que o Primeiro Ministro/Jura por Marduk e Isthar/Que o nosso povo judeu/Decidiu eliminar” (VIANA, 2017, p. 6).

O objeto dessa empreitada, passa a ser a manutenção da vida dos judeus, ou seja, o cancelamento do decreto real: “– Este Decreto já foi/Pelo rei sancionado/Armou para nós a força/O dia já está marcado/Matará todo judeu/Que não ver ajoelhado” (VIANA, 2017, p. 7).

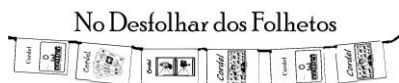
Ao assumir para si, a responsabilidade de intervir junto ao rei, Ester passa, então, a exercer o papel de sujeito da ação narrativa: “Há dias que ela esperava/Uma oportunidade/Para falar com o rei/Contar-lhe toda a verdade/E, em favor de seu povo/Implorar-lhe piedade” (VIANA, 2017, p. 11).

Aman é aqui categorizado como oponente, já que opunha-se à conjunção entre o sujeito (Ester) e o objeto (Vida): “Este Aman de que vos falo/Era o Primeiro Ministro/Um dos homens mais perversos/De quem se teve registro/Tramava contra os judeus/Um plano mau e sinistro” (VIANA, 2017, p. 5).

Para tanto, a Ester só foi possível agir, devido à sua condição de rainha, garantida por Assuero (adjuvante, já que a auxiliou a chegar a tal posição) quando este a escolheu como esposa: “Dentre as mulheres mais belas/Ester foi a escolhida/Para ser a nova Rainha/Pelo rei foi preferida” (VIANA, 2017, p. 3).

Segundo Diana Barros, esses actantes organizam-se, na narrativa, hierarquicamente, por meio de uma sequência canônica que obedece a um “modelo hipotético da estruturação geral da narrativa” (BARROS, 2002, p. 36). Esse padrão encontra-se estruturado em quatro fases, a saber: manipulação, competência, performance e sanção.

A manipulação corresponde à primeira fase do processo narrativo. Aqui, um personagem (destinador) age sobre outro (destinatário), conduzindo-o a um querer e/ou dever fazer. De acordo com Fiorin (2002), a manipulação pode ser exercida por



meio de pedido, sedução, tentação, provocação, ordem ou intimidação.

Em *História da rainha Ester*, Mardoqueu é o destinador que manipula Ester (destinatário) por meio do pedido: “– Querida Ester, disse ele/Venho triste lhe contar/Que o Primeiro Ministro/Jura por Marduk e Istar/Que o nosso povo judeu/Decidiu eliminar.” (VIANA, 2017, p. 6)

O texto bíblico, no entanto, revela que a manipulação exercida por Mardoqueu sobre Ester, ocorre sob a forma de intimidação, quando este diz:

Não imagineis, em teu ânimo, que escaparás na casa do rei, mais do que todos os outros judeus. Porque, se de todo te calares neste tempo, socorro e livramento de outra parte virá para os judeus, mas tu e a casa de teu pai perecereis; e quem sabe se para tal tempo como este chegaste a este reino? (LIVRO DE ESTER, 4: 13-14)

Assim, Ester passa de destinador a sujeito segundo o dever, e não ao querer fazer, tendo em vista que ela, inicialmente, nega-se a atender o pedido do tio: “– Meu tio, responde Ester/Eu nada posso evitar/Pois quem se apresenta ao rei/Sem ele próprio chamar/Por um decreto real/Manda na hora enforcar” (VIANA, 2017, p. 7).

A segunda fase do processo narrativo é a competência, que é a capacidade que o sujeito tem/recebe, para realizar a ação que lhe fora destinada, por meio de um poder e/ou saber fazer. No cordel em estudo, Assuero age como adjuvante, já que é ele quem “entrega” a Ester o “poder fazer”, por meio do casamento: “Disse o rei: – Minha querida/A lei não é para ti/Não temas, pois não pretendo/Fazer qualquer mal a si/Diga-me logo o que queres/Por que tu vieste aqui?” (VIANA, 2017, p. 12). Dessa forma, entendemos que Ester é poupada do castigo por entrar na presença do rei sem ser convidada, devido à sua condição de esposa.

A fase seguinte é a performance, na qual as modificações do estado inicial acontecem devido à ação do sujeito, ou seja, quando



a situação passa de um estado a outro. Inicialmente, Ester e todo o povo judeu estavam em disjunção com o objeto Vida, tendo em vista que o decreto já havia sido sancionado: “- Esse decreto já foi/pelo rei sancionado” (VIANA, 2017, p. 7); e, após o jantar oferecido ao rei, ela e seus irmão passaram à conjunção com o almejado objeto: o cancelamento do decreto que condenava sua nação à morte.

Enfim, temos a fase da sanção, na qual se constata que a performance foi devidamente realizada. Em *História da rainha Ester*, a sanção se dá por meio dos desmascaramentos da origem de Ester: “- Majestade eu tenho a honra/De ser a tua consorte/Porém a mão do destino/Quer turvar a minha sorte/porque o meu próprio povo/Está condenado à morte!” (VIANA, 2017, p. 14); e dos planos de Aman: “Pois este homem se julga/Acima do próprio Deus/Quer que todos se ajoelhem/E cumpram os desígnios seus/Por isso ele planeja/Exterminar os judeus” (VIANA, 2017, p. 14).

A sanção passa a ser completa com a aplicação das penas e das recompensas aos agentes envolvidos: a origem de Ester é aceita pelo Assuero: “Diz o rei: – Quem concebeu/Este plano tão malvado?/Por que motivo o teu povo/À morte foi condenado?” (VIANA, 2017, p. 14); e Aman recebe enfim, o castigo por sua inveja e crueldade: “No outro dia Aman/À morte foi condenado/Na forca que ele havia/Pra Mardoqueu preparado/por um capricho da sorte/Foi nela próprio enforcado” (VIANA, 2017, p. 15).

Por último, identificamos o nível discursivo da narrativa. Aqui, são analisadas as relações entre enunciador e o enunciatário. Para tanto, recorreremos a Greimas e Courtes (1989), que esclarecem que, por enunciação, compreende-se “instância de mediação que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua”. Ainda sob a perspectiva desses autores, é na enunciação que encontramos as figuras do enunciador, “o destinador implícito da enunciação” e do enunciatário, que



“corresponderá ao destinatário implícito da enunciação” (GREIMAS; COURTRES, 1989, p. 146).

No texto de Arievaldo Viana Lima, o processo de enunciação é constituído por um enunciador não nomeado, que não se revela, podendo ser então chamado de “voz popular”; e por um enunciatário que identificamos como o público geral (leitor). Percebe-se também a variação do tempo verbal, que oscila entre o presente e o pretérito perfeito do indicativo: “Falo da vida de Ester”; “Mandou baixar um edito”. Por fim, é presente ainda o uso do recurso metalinguístico nos momentos em que o enunciador se dirige ao enunciatário, como se percebe no excerto que segue: “O leitor deve lembrar/Que Ester, a bela rainha/Já sabia do decreto/E qual a sorte mesquinha/Destinada a seu povo/Porém o medo a detinha” (VIANA, 2017, p. 11).

Considerações finais

A temática convencional da literatura de cordel está permeada de histórias tradicionais, narrativas de época que foram se conservando e se perpetuando por meio da memória popular (BATISTA, 1977); como as novelas de cavalaria, narrativas de amor e de guerra, conquistas marítimas e histórias religiosas.

Sua origem está para além da literatura escrita: oralmente, essas narrativas se conservaram na memória popular e só posteriormente passaram a ser escritas. Após o advento da imprensa, os textos populares passaram a ser mais difundidos e, conseqüentemente, alcançaram um maior número de leitores. Eram escritos, em sua quase totalidade, registrados em verso; de forma a facilitar a memorização para aqueles não escolarizados, que ouviam suas leituras (Cf. LIMA, 2010).

Da tradição oral, foram aproveitados muitos mitos, lendas, contos e provérbios populares que, transmitidos a cada geração, incorporaram-se às narrativas de cordel. Normalmente, os verdadeiros autores desse tipo de literatura não são conhecidos, fato que, associado às características “fluidas” da oralidade,



contribuiu com a modificação das histórias originais: “Como se trata de uma literatura do povo, o texto do Cordel é, de fato, coletivo, plural, produzido pelo concurso de inúmeras ‘Vozes’, vozes do passado, do presente e do futuro, ou melhor, da grande voz do tempo único, do tempo do povo” (TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 11-12).

Devido à essa diversidade de vozes, muitas são as temáticas que perpassam os textos da literatura de cordel. Dentre os mais comuns, elencados por Manuel Diégues Júnior (1977), destacamos, neste artigo, a temática religiosa.

É o que faz o cordelista Arievaldo Viana Lima, que parte do texto bíblico para a construção do cordel *História da Rainha Ester*. Neste cordel, o poeta desenvolve o seu texto a partir do conceito que Taveres Júnior nomeia de “o mito da inocência perseguida”. De acordo com o estudioso, esse mito é marcado pelo “bem’ que passa por um estágio de provação, de descrédito, de perseguição, numa fase alienante, para, afinal, ressurgir triunfante, vitorioso, reconhecido, numa fase de reintegração (Cf. TAVARES JÚNIOR, 1980, p. 16).

Partido da semiótica greimasiana, elaboramos o percurso gerativo de sentido – responsável por conduzir o leitor à compreensão global do texto – dividindo nossa análise da obra *História da rainha Ester* em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

No nível fundamental, pudemos identificar as oposições sobre as quais o texto do cordel é construído: Humildade *versus* Orgulho (Soberba) e Fidelidade *versus* Falsidade. Além disso, percebe-se ainda, a ocorrência de conceitos como Beleza, Vida e Revelação (elementos eufóricos, associados à Mardoqueu e Ester) e Inveja, Soberba, Morte e Ocultação (elementos disfóricos, relacionados à Aman).

No nível narrativo, constatamos os elementos responsáveis pelo contrato narrativo, a saber:



ACTANTES	ATORES
Destinador	Mardoqueu
Objeto	Vida
Destinatário	Ester
Sujeito	Ester
Adjuvante	Assuero
Oponente	Aman

Esses actantes/atores agem sobre um esquema narrativo estruturado em quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção. A manipulação é marcada por Mardoqueu, destinador que manipula Ester (destinatário) por meio de um pedido (ir à presença do rei e revelar os planos malignos de Aman); a competência nos apresenta Assuero como adjuvante, pois é ele quem “entrega” a Ester o “poder fazer” (ir à presença do rei sem ser convocada), por meio do casamento; a performance acontece quando a situação do povo judeu é alterada, por meio da ação de Ester (sujeito) e, finalmente, a sanção que, na obra em estudo, ocorre por meio dos desmascaramentos, da origem de Ester e dos planos de Aman.

Enfim, no nível discursivo da narrativa de Arievaldo Viana Lima, a enunciação é constituída por um enunciador não nomeado, “voz popular”, e por um enunciatário que pode ser identificado como o público geral (leitor).

Assim, concluímos que *História da rainha Ester*, apesar de ser um texto contemporâneo, fundamenta sua temática na tradição religiosa do cordel. Nossa leitura, alicerçada na semiótica greimasiana nos permitiu realizar a análise do percurso gerativo do sentido pautada por uma perspectiva comparatista entre o texto popular e o livro bíblico do Antigo Testamento.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.



BATISTA, Sebastião Nunes. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Manimbu, 1977.

DIEGUES JR., Manuel. *Literatura de cordel*. In: BATISTA, S.N. *Antologia da literatura de cordel*. Natal: Fundação José Augusto, 1977. p. I-XXVI.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. In: *Revista D.E.L.T.A.*, vol.15, nº 1, 1999, p.177-207.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel: leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Trad. Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1973.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1989.

LIMA, Sâmea da Silva. *Cordel: a palavra encantada*. 2010. Trabalho de conclusão do Curso de Letras. UNIFAN. Aparecida de Goiânia. Disponível em: <http://www.unifan.edu.br/files/pesquisa/CORDEL%20%20S%C3%82MEA%20DA%20SILVA.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2018.

LIVRO DE ESTER. In: *BÍBLIA SAGRADA*. Ed. rev. Atual. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília, DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969, p. 523-530.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.

TAVARES, Bráulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil*. São Paulo: 34, 2005.

VIANA, Arievaldo. *Autobiografia*. On-line, 2014. Disponível em: <http://www.flogao.com.br/arievaldo_cordel/71441038>. Acesso em: 24 nov. 2018.

_____. *História da Rainha Ester*. 4. ed. Fortaleza: Do Autor, 2017.



Capítulo 6

O Cachorro dos mortos, de Leandro Gomes de Barros: uma obra escrita nas areias do tempo **Mikeias Cardoso dos Santos**

Introdução

A riqueza e a força do imaginário do povo se expressam das mais variadas formas, incluindo as histórias de Trancoso, as cantigas de roda, o teatro de mamulengos, os repentos e as narrativas em cordel. No tocante ao último, esse gênero poético antiquíssimo, que guarda parentesco com a poesia bárdica grega, até hoje continua contribuindo com sua função social, ações de divulgação, informação, entretenimento e crítica, por meio dos versos rimados que se adaptaram muito bem à região Nordeste do Brasil.

Muitos acontecimentos se tornaram o ponto de partida para a criação dos poetas cordelistas, servindo como inspiração para a produção dos folhetos. Nessa perspectiva, constitui o *corpus* de análise desta pesquisa uma das mais célebres dessas obras populares – *O cachorro dos mortos*, de autoria de Leandro Gomes de Barros (1865-1918), “pai do cordel brasileiro”.

O folheto em análise foi escrito em sextilhas, com exceção da última estrofe, que contém sete versos e que é um acróstico, formando na vertical o nome do autor. Na edição que analisamos, publicada em 2019 pela editora Tupynanquim, de Fortaleza, o folheto apresenta trinta e duas páginas.



Do ponto de vista de sua estrutura narrativa e de sua temática, trata-se de um romance policiaisco, haja visto que a narrativa se desenvolve em torno do assassinato de três irmãos, tendo como única testemunha o cachorro chamado Calar, o qual terá papel decisivo para que viesse a ser desvendado esse “crime misterioso” que trouxe revolta e um questionamento para a população do lugarejo na Província da Bahia, em 1806.

Na elaboração do artigo, a metodologia aplicada é de caráter teórico, analítico, bibliográfico, tendo como objetivo a análise do folheto de cordel em questão. Como suporte teórico, mostraram-se particularmente importantes as obras de Cascudo (2005); Curran (2011); Haurélio (2013) e Luyten (1992), entre outros que autores que estudam e divulgam a poesia de cordel.

Estudos sobre a literatura de cordel

A literatura de cordel é uma expressão genuinamente brasileira, embora tenha aportado em nosso país a bordo das caravelas dos primeiros europeus que aqui chegaram. Segundo estudiosos e pesquisadores, o cordel surge em Portugal no século XVII. No Brasil, em decorrência da tardia implantação da imprensa (1888), só veio a florescer em meados do século XIX. Mas, embora se tenha recebido essa arte de Portugal e Espanha, Lopes (1982) defende que a poesia em cordel já se desenvolvia na Alemanha nos séculos XV e XVI. Quando vem para o Brasil essa modalidade de poesia popular, a região Nordeste foi o local que melhor propiciou sua divulgação para o restante do Brasil. Nesse processo, transportaram-se para o cordel brasileiro vários elementos característicos da sociedade nordestina:

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 instrumento do pensamento coletivo, das manifestações da memória popular. (DIEGUES JÚNIOR, 1977, p. 6)

A grande popularidade e a variedade temática do cordel nordestino podem ser explicadas de várias formas, a começar pela cultura marcadamente oral que o analfabetismo sedimentou na região. Criar e ouvir histórias, assim, servia tanto como entretenimento como forma de informação. Desenvolvem-se aí os poetas cantadores que iam divulgando seus versos cantados ou improvisados pelos lugarejos, vilas, no campo, o que veio a favorecer não só a formação de um público, como ajudou no aparecimento de autores que, embora não cantasse, passaram a produzir obras igualmente ricas e oriundas da mesma fonte: o fértil imaginário do nosso povo.

O gênero textual cordel, segundo alguns autores, aparece primeiramente na forma oral, recebendo influência direta do repente. Logo, no entanto, os textos ganharam forma escrita: manuscritos inicialmente e, com o surgimento das tipografias, impressos depois. Dessa forma, surge o poeta de bancada, que escreve e idealiza os chamados folhetos de cordel ou romances. Nos folhetos de cordel, uma arte milenar chamada xilogravura também contribuiu no sentido de anunciar, através da ilustração, o conteúdo a ser abordado. O visual da capa auxiliava na comercialização dos folhetos de cordel, que se dava nos locais de grande aglomeração de pessoas, como romarias, festejos, praças, feiras, bancada de jornal e dentre outros locais.

Entre os pioneiros do cordel no Brasil, incluem-se João Sant'Anna de Maria (o "Santaninha"), Silvino Pirauá de Lima e Leandro Gomes de Barros. Todavia, existiram muitos outros, cujas identidades, infelizmente, desaparecerem com o passar dos séculos. Nesse contexto, não é demais lembrar que o primeiro cordel brasileiro com data conhecida (1865) foi obra de autor anônimo (Cf. LUNA E SILVA, 2010).



João Sant'Anna de Maria, nasceu em 1827, natural da Vila de Touros-RN, autor de pelo menos 10 folhetos de cordel publicados entre 1873 e 1883. Conhecido popularmente como Santaninha, não se sabe o ano de seu falecimento. Da produção poética de Santaninha, pode-se citar os títulos: *Guerra do Paraguai*; *Imposto do Vintém*; *O Célebre Chapéu de Sol de Sua Majestade o Imperador*; *A Seca do Ceará*; *O Pai da Criança*; *O Russinho*; *As Moças Chorando pelo Fim do Carnaval*, dentre outras.

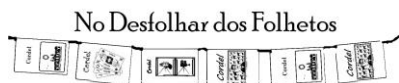
Em estudo sobre o poeta Santaninha, Arievaldo Viana e Stélio Torquato Lima defendem o seguinte:

Certamente não faltarão pesquisadores, diletantes, acadêmicos e puristas a apontar defeitos de métrica e rima na obra impressa do “pequeno poeta” João Sant'Anna de Maria. Ora, o Santaninha era um poeta semianalfabeto, aventurando-se por mares nunca dantes navegados, apoiando no braço de sua rabeca, confiando unicamente no poder encantatório de sua voz e na sua condição de bom improvisador. (VIANA; LIMA, 2017, p. 22)

Percebe-se, pelo ponto de vista dos autores que o poeta Santaninha foi um lutador da poesia de cordel, diante dos poucos conhecimentos das letras não deixou de lado o desejo de fazer e divulgar esta arte pelos quatro cantos do país, vivendo em um período que não existiam as normas na criação dos folhetos de cordel, como a metrificação de versos. Um semianalfabeto que escrevia seus folhetos sem padronização e conseguiu criar obras importantes para nossa história e ser mensageiro das notícias para uma população que o entendia.

Silvino Pirauá de Lima nasceu em 1848, em Patos/PB, e veio a falecer em Bezerros-PE, em 1913, considerado um gênio na poesia de cordel, foi cantador e poeta popular. Alguns folhetos escritos por Silvino Pirauá: *O Capitão de Navio*, *As três moças que queriam casar com um moço só*, *A vingança de sultão*, *Descrição da Paraíba*, *Descrição do Amazonas*, *História da Princesa Rosa*, e dentre outros folhetos cheios de aventuras e romances.

Segundo alguns autores, Silvino foi um inovador na cantoria nordestina, nesta incluindo a sextilha (estrofe com seis versos).



Sobre ele, Câmara Cascudo declara que:

Foi o “discípulo amado” de Francisco Romano, o Romano da Mãe d’água. O filho deste, Josué Romano, durante anos seguiu Pirauá Lima nas peregrinações, cantando pelas feiras, festas e convites. Em 1898, durante a seca, emigrou para Recife onde ficou. Aí encontrou José Duda, Antônio Batista Guedes e outros cantadores e com eles reanimou a cantoria em todas as regiões de fácil acesso. (CASCUDO, 2005, p. 339)

Silvino Pirauá foi importante personagem na criação e divulgação da literatura de cordel, um conhecedor de *mãos cheias* tanto da cantoria como nos romances de príncipes e princesas. O poeta era um viajante e recebia convites para tocar nas feiras e festas, seu talento nato lhe rendeu muito sucesso e participações com outros renomados cantores de sua época, como José Duda e Antônio Batista.

Leandro Gomes de Barros nasceu no sítio Melancia, município de Pombal-PB, em 19 de novembro de 1865 e veio a falecer dia 04 de março de 1918. Foi cognominado em seu tempo de *O primeiro sem segundo*, ou seja, aquele que era inigualável. E foi pela excelência de sua obra, servindo de referência para todos os que se seguiram a ele, que ganhou o merecido título de “pai do cordel brasileiro”. Da sua obra, avaliada em torno de seiscentos folhetos produzidos, muitos dos quais trazendo mais de um poema, destacam-se os seguintes títulos: *A confissão de Antônio Silvino*, *A peleja de Leandro Gomes de Barros com uma velha de Sergipe*, *História de Roberto do Diabo*, *História e Juvenal e o dragão*, *Os sofrimentos de Alzira*, *Peleja de Manoel Riachão com o Diabo*, *A donzela Teodora*, *A princesa da pedra fina* e *O cachorro dos mortos*.

A respeito da fisionomia de Leandro, Câmara Cascudo o descreve da seguinte forma:

Conheci-o na capital paraibana. Baixo, grosso, de olhos claros, o bigodão espesso, cabeça redonda, meio corcovado, risonho contador de anedotas, tendo a fala cantada e lenta do nortista, parecia mais um fazendeiro que poeta, pleno de alegria, de graça e oportunidade. (CASCUDO, 2005 p. 347)



Cascudo descreve a vida pacata do poeta e até o compara como um fazendeiro em vez de poeta, essa comparação não desmerece o valor da poesia popular, mas mostra que o poeta era completo e fazia jus ao seu ofício.

Leandro era conhecedor das letras e regras da literatura de cordel, um poeta que versejava variados temas e assuntos com muita sapiência, e o mais interessante de tudo que escrevia como homem do povo para agradar o povo. Um poeta de gosto rural, gostava de recitar e cantar seus folhetos no sítio, para o homem do campo.

O cachorro dos mortos, a vingança de Calar pela morte dos três filhos de seu dono

Entre as obras mais famosas na literatura de cordel, está o folheto *O cachorro dos mortos*, de Leandro Gomes de Barros, uma história que relata um crime com a morte de três filhos da mesma família. No desenrolar da história o cachorro chamado Calar é a única testemunha e ajudará a desvendar esse mistério, segundo o “pai do cordel brasileiro”, esse fato aconteceu na Província da Bahia, em 1806. A seguir algumas estrofes narrando o acontecido:

Os nossos antepassados
Eram muito prevenidos,
Diziam: – Mato tem olhos,
E paredes têm ouvidos,
Os crimes são descobertos
Por mais que sejam escondidos.

Em oitocentos e seis,
Na província da Bahia,
Distante da Capital
Três léguas ou menos seria,
Sebastião de Oliveira
Ali num canto vivia (BARROS, 2019, p. 1)



Leandro inicia seu folheto anunciando que qualquer que sejam os crimes um dia serão desvendados “por mais que sejam escondidos”. O povo é provido de uma sabedoria nata, vinda dos ancestrais que eram prevenidos. Em seguida apresenta o patriarca da família que sofrera com o acontecimento criminoso, o seu Sebastião de Oliveira, um senhor que era ferreiro por ofício e, além disso, trabalhava na plantação e criação de animais, tinha uma mulher, duas filhas moças encantadores e um rapaz já homem feito que estudava direito. Logo adiante a família do criminoso:

Havia um vizinho dele,
Eliziário Amorim,
Esse tinha um filho único
Da espécie de Caim,
Enquanto o espanhol velho
Até não era ruim.

(...)

Ele lhe disse: – Não sabes
Que meu pai possui dinheiro?
Em terras e criações
É o maior fazendeiro?
Ela disse: – O meu é pobre,
Planta, cria e é ferreiro (BARROS, 2019, p. 2)

A família de Eliziário Amorim tinha somente um filho, porém o moço não era de boa índole, eles residiam próximos a família de Sebastião de Oliveira. Certo dia, Valdivino, filho de Eliziário, tenta seduzir as filhas de seu Sebastião, afirmando possuir mais posses que a família das jovens, porém seus planos não tiveram êxitos, porque Angelita, uma das filhas dizia que sua família era pobre, mas era trabalhadora, pois cada um tinha seus afazeres, e isso que importava. Valdivino não se conteve com o não da moça, pois a queria a qualquer custo, e para isso tramou tirar a vida do filho da família Oliveira. Leandro Gomes trata em seus folhetos essa temática da família rica e da pobre quase como



um ensinamento sobre o amor que vence ou que mata. Quase sempre há uma tragédia. Segue-se o cordel:

Passava ali Floriano.
A fera logo o enfrentou,
Disparou o bacamarte,
Sem vida em terra o lançou.
Calar partiu ao sicário,
O assassino o amarrou.

(...)

Chegaram, acharam o irmão
Morto no meio da estrada.
Ele, de dentro do mato,
Atirou em Esmeralda,
E enfrentou Angelita,
Dizendo: – Não diga nada. (BARROS, 2019, p. 5-6)

Valdivino planejou uma cilada para pegar Floriano, disparando um tiro que fora certo para a morte, o cachorro Calar, que estava em companhia de Floriano, foi amarrado pelo assassino. As irmãs de Floriano ficaram preocupadas com o barulho do tiro, pois dava sinais que o som vinha da direção que o irmão saiu de casa. As irmãs resolveram averiguar o fato de perto, chegando próximo encontraram o irmão morto, o assassino aproveitando a desatenção das irmãs atira em Esmeralda. E continua o cordel:

Pondo a mão na punhalada
Disse: monstro desgraçado
Aquele velho cachorro
Que está ali amarrado
Descobrirá estes crimes
E tu serás enforcado.

Olhou para um gameleiro
Que tinha junto à estrada,
Dizendo: – E tu, gameleiro,
Que viste a cena passada,



És uma das testemunhas
Quando a hora for chegada.

(...)

Olhou para o cão e disse:
– Olha, meu velho Calar,
Tu dirás tudo ao juiz
Sem ele te perguntar.
Este velho gameleiro
Fica para te ajudar. (BARROS, 2019, p. 6-8)

Ficando somente Angelita indefesa e traumatizada com as mortes de seus irmãos, o homicida tenta beijá-la à força, mas a moça o morde, e insatisfeito com a reação crava um punhal no peito da jovem, que agonizando, na hora da morte, afirma ao seu assassino que o cachorro seria uma das testemunhas que resolveria o tal crime, e olhando para uma gameleira que era a outra testemunha “quando a hora for chegada”, deixa claro a Valdivino que nada ficará impune, porém, ele a chama de louca, pois não tem uma testemunha que presenciou o ocorrido. Angelita diz para o cão Calar falar tudo ao juiz e a velha gameleira “fica pra te ajudar”.

Segundo Manuel Diégues Júnior, as obras em cordel podem ser assim classificadas de acordo com seus temas:

1. Temas tradicionais: a) Romances e novelas; b) Contos maravilhosos; c) Estórias de animais; d) Anti-heróis, peripécias e diabruras; e) Tradição religiosa. 2. Fatos circunstanciais ou acontecidos: a) De natureza física: enchentes, cheias secas, terremotos etc.; b) De repercussão social: festas, novelas, astronautas etc.; c) Cidades e vida urbana; d) Crítica e sátira; e) Elemento humano: figuras atuais ou atualizados (Getúlio; ciclo do cangaceirismo). 3. Cantorias e pelejas. (Apud HAURÉLIO, 2013, p. 58)

Muitos pesquisadores tentam classificar a literatura de cordel, porém, não é uma tarefa fácil, pois são variados os temas abordados. Para tanto, alguns estudiosos buscam uma certa classificação para melhor estudar, a exemplo de Diégues Júnior



que classifica o gênero cordel em 3 classificações. Essa classificação contribui para melhor entendimento acerca dos temas que os poetas populares escrevem seus folhetos.

O cordel em análise é classificado nos Temas tradicionais e no subitem romances e novelas, o enredo trata de uma trama amorosa, envolvendo duas famílias de condições social e financeira diferentes, tragados pelo egoísmo, a má índole de um jovem dominado pelo poder do dinheiro. Também narra a vida de um cachorro que busca vingança pela morte dos filhos de seu proprietário. Em alguns casos os animais possuíam características humanas como, por exemplo, o olhar, a atenção para com os donos e expressões humanas. No enredo o cachorro Calar não fala, mas possui sentimentos demonstrados pelos seres humanos, como assim está descrito no romance. Continuando a trama:

– As três vidas que roubaste
Pagarás com tua vida,
Tu hás de te arrepender
Depois da causa perdida,
Uma lágrima de dor
Será por teu pai vertida. (BARROS, 2019, p. 7)

Também:

Valdivino tinha à noite
Escrito numa carteira:
“Eu hoje hei de matar
Floriano de Oliveira,
Se não matá-lo, me mato
Será minha derradeira.

Datou, assinou o nome,
Pegou na arma e saiu,
Se encostou no gameleiro,
A carteira escapuliu.
Havia um oco da árvore;
Nele, a carteira caiu. (BARROS, 2019, p. 9)



Angelita na ânsia da morte diz que as vidas ceifadas serão pagas com a vida do assassino e pedindo a Calar, caso se salvasse, para consolar a mãe pela perda dos filhos, e morre a jovem, mas antes perdoou o seu assassino. O rapaz presenciava ao observar o cadáver da jovem “os desenhos de duas rosas pintadas” e em Esmeralda uma morte “como uma criança brincando”. Valdivino tinha um escrito e com a assinatura de seu nome no bilhete que comprovava a autoria do crime com Floriano de Oliveira, estava guardada na carteira, por felicidade do destino a “carteira escapuliu” sem o dono perceber para um oco de uma árvore próximo ao crime, não se lembrando que a “testemunha gameleira” estava com a prova cabal do autor do crime. Calar que presenciava os mortos “soltava uivos fortes/que muito longe se ouvia” consegue fugir das garras do assassino, e indo de encontro à fazenda:

Calar chegou na fazenda
Uivando desesperado.
Dona Maria da Glória
Já tinha se levantado.
Quando ouviu o cão uivando,
Logo cresceu-lhe o cuidado.

(...)

Sebastião de Oliveira
Foi por onde a mulher veio,
Achou a poça de sangue
Os filhos mortos no meio.
Olhou para o céu e disse:
– Oh, meu Deus, que quadro feio!

(...)

Dona Maria da Glória
Dois dias depois morreu.
Sebastião de Oliveira,
Em três dias, enlouqueceu.
Dentro de duas semanas,
Tudo desapareceu (BARROS, 2019, p. 10-12)



Calar chega à fazenda com desesperados uivos, quando “dona Maria da Glória” avistou aquele alvoroço desconfiou que algo muito grave estava acontecendo, acompanhou o cachorro ao local do crime e se deparou com a triste imagem de seus filhos mortos, “Calar sabia de tudo, mas não podia falar”, voltando dona Maria para casa e seu Sebastião pai dos três filhos mortos foi saber o que tinha acontecido e quando se aproximou avistou uma situação penosa. Passados dois dias do crime, a mãe morre; com três dias, Sebastião enlouquece, e, nas duas semanas, “tudo desaparece”. Agora a justiça trabalha sem provas para desvendar um crime, os pais que poderiam repassar alguma informação morrem.

A respeito de dois clássicos da literatura de cordel escrito por Leandro Gomes de Barros que, ainda, hoje são comercializados pelas editoras e tipografias do país, na fala de Joseph Luyten (1992, p. 88) “Algumas de suas obras como ‘O cachorro dos mortos’ e ‘O boi misterioso’, já venderam mais de um milhão de exemplares e continuam sendo vendidas até hoje como obras prediletas, principalmente dos nordestinos migrados”. Isso comprova que ambos os cordéis são importantes na divulgação para as novas gerações de leitores. O certo é que o poema consegue emocionar o público leitor sempre. Segue-se o cordel:

A justiça da Bahia
 não deixou de procurar
 espalhou por toda parte
 segretos a indagar
 não havia uma pessoa
 que dissesse: eu vi matar.

(...)
 Em oitocentos e nove
 estava a festa a terminar
 um velho que ali caçava
 passou naquele lugar
 atrás desse caçador
 vinha o cachorro Calar.
 (...)



Estava ali um general
o bispo e o presidente
com o chefe da polícia
homem muito experiente
todos ficaram daquilo
impressionadamente. (BARROS, p.14-17)

De tão absurdo que fora o fim de uma família, a justiça não media esforços para solucionar esse crime misterioso, pois a quem era questionado sobre o crime não obtinha um retorno positivo. Passaram-se os tempos “Em oitocentos e nove” terminava uma festa de final de ano, e um indivíduo a caçar passava por ali e o cão Calar o acompanhou, o cachorro foi de encontro às cruzes dos três jovens mortos, no local soltava cada gemido que causava dó. Os uivos eram presenciados por um bispo e algumas autoridades de segurança, como general, polícia e presidente e ficaram intrigados com a situação, de um crime não resolvido. Mediante as discussões das quatro autoridades públicas, o caso volta a ser investigado com mais ênfase. Calar fica feliz com os novos rumos da investigação. Segue-se o cordel.

Disse o bispo: – Este cachorro
É testemunha ocular.
Ele viu quem fez as mortes
Só falta é ele contar.
Se ele visse o criminoso,
Podia o denunciar.

(...)

Assim que o cachorro viu
Valdivino se apear,
Rosnou e partiu a ele
Querendo o estraçalhar.
Só não rasgou-lhe a garganta
Devido o velho o pegar.

(...)



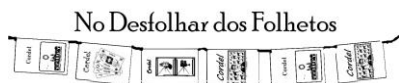
O monstro viu o perigo,
 Fez tudo para negar.
 O bispo disse: – Meu filho,
 Não há mentira em olhar.
 Os olhos são verdadeiros;
 Não podem nada ocultar. (BARROS, 2019, p. 16-17)

A resolução dos fatos estava nas mãos de um cão, pois a fidelidade ao seu dono o preparou para tal. O bispo observando o jeito do cão diz que o animal viu o autor do crime e “é testemunha ocular,” somente faltando contar e denunciar para as autoridades o ocorrido. Era rotineiro as visitas de Calara os túmulos da família, uivando como uma pessoa clamando vingança pela morte dos entes queridos. Mediante presença de pessoas, o cão uivando de dor, chega Valdivino, o animal reage de forma violenta, ao reconhecer o assassino. Valdivino tenta negar o crime, porém as evidências o denunciam, o bispo pede para não mentir, mais contar a verdade, pois “os olhos são verdadeiros”.

Na obra *Retrato do Brasil em cordel*, Mark Curran explana um pouco sobre *O herói animal adaptado ao Nordeste*:

Mais uma vez, era posta em ação a maravilhosa criatividade dos versejadores cordelianos, quando o poeta adaptava a antiga história animal a seu próprio meio. Graças ao destino e às circunstâncias, uma dessas histórias figurou entre as melhores de toda a literatura de cordel. (CURRAN, 2011, p. 119)

No sertão do Nordeste do Brasil, eram comuns as histórias serem recontadas pelos contadores, na maioria das vezes não tinham instruções das letras, entretanto, detinham um conhecimento popular, sua memória armazenava historietas das localidades e era repassado ao público que residia na localidade. As histórias contendo animais de estimação eram comuns, pois agradava ao público, dentre essas histórias podemos citar clássicos do cordel, os romances *História do Boi Misterioso*, *História do Boi Mandigueiro* e *Cavalo Misterioso*, os três folhetos



são de autoria de Leandro Gomes de Barros. Essas histórias têm muito a ver com o romance em análise, por causa do valor literário e cultural, e por serem narrativas que o tempo não apagou, mas estão imortalizadas na memória cultural do país.

Continuando o cordel:

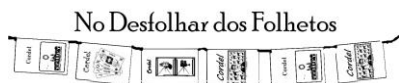
Naquilo duas crianças
Que estavam em brincadeira,
Uma delas se trepou
Num galho de gameleira,
Tirando um ninho de rato,
Achou nele uma carteira.

O leitor deve lembrar-se
De um verso que atrás leu.
Veja na véspera do crime
O que foi que ele escreveu,
Depois de matar os três,
A carteira que perdeu.

(...)

Saiu preso Valdivino
Calar o acompanhou.
O velho Pedro o chamava,
Mas ele nem o escutou.
Voltou quando Valdivino
Preso em ferros o deixou. (BARROS, 2019, p. 18-19)

Valdivino nega as evidências que o incriminavam, mas a verdade sempre aparece. Leandro é um justiceiro, pois em seus romances defende essa ideia. Duas crianças estavam brincando e felizmente “num galho de gameleira” acabam descobrindo a carteira do assassino. Na estrofe seguinte o poeta faz a retomada de uma estrofe já lida anteriormente que descreve como o criminoso perdera sua carteira, e assim a “testemunha gameleira” tem sua participação na elucidação do crime. Com a descoberta da carteira que continha a carta, a prova que faltava para ser decretada a prisão do rapaz. O general ao prender o meliante,



solicitou que o cozinheiro desse “um bom lombo de carneiro” para o cachorro Calar em consideração aos esforços para solucionar o crime. Mas nem tudo terminou bem, pois quando a mulher de Eliziário soube o que aconteceu “deu-lhe um ataque tão forte” que ocasionou sua morte.

Juvenal, um espanhol,
Amigo de Elisiário,
Chegando lá disse ao velho:
– Você é milionário,
Compre quatro ou cinco médicos
Que provem que ele está vário. (BARROS, 2019, p.19)

Também:

Era meia-noite em ponto,
Valdivino ainda corria,
O cavalo já cansado
Que nada mais resistia
E o cachorro Calar
De vez em quando latia. (BARROS, 2019, p.24)

E ainda:

Quatro dias decorriam,
E o assassino escondido.
Debaixo de umas madeiras,
Estava ele metido.
O pai dele na cadeia
Já ia ser concluído. (BARROS, 2019, p. 26)

Leandro Gomes, neste romance, trata de assunto muito recorrente no sertão sem lei, onde quem manda é quem tem dinheiro. Denuncia a corrupção, a fragilidade da justiça. Ao mesmo tempo que recorre a Deus pela justiça divina. Quem diria um cachorro se empenhar numa causa como se fosse um ser humano, por amor e fidelidade ao seu dono. O pai de Valdivino na tentativa de enganar as autoridades contrata quatro médicos para forjarem um atestado de loucura para seu filho. Mas o plano



não deu certo, “O bispo e o presidente” falaram com general que autorizou a vinda de médicos de Portugal de “uma junta especial” para examinar o rapaz. Já estava tudo pronto para o enforcamento de Valdivino, porém seu pai tramou sua fuga em um cavalo, o homicida conseguiu fugir, porém o pai ficou preso. A população estava indignada com o acontecido. Calar e “quarenta e três praças foram” procurar o assassino. “Era meia noite em ponto” o cavalo levando o assassino corria e o cão Calar latindo não o conseguiu capturar. Valdivino aproveita a situação e foge para casa de um amigo e passa dias escondidos. Segue o cordel:

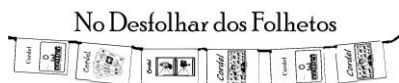
O cachorro levantou-se
Como quem estava caçando,
Foi à casa de Roberto
Na porta ficou uivando.
Olhava para Roberto
Partia a ele rosnando.

(...)

Contou tudo que se deu
Antes de ser enforcado,
Os vultos que viu na cruz
A quem tinha assassinado,
O segredo do cachorro
E o carro do magistrado.

Às cinco horas da tarde
A justiça o enforcou.
O pai dele estava preso
Assim que o sino dobrou.
Ele soltando um gemido
Não falou mais, expirou. (BARROS, 2019, p. 27-33)

Passados os dias à procura do assassino, Calar “foi à casa de Roberto” e uivando sinalizava que ali estava realmente o fugitivo, o general por sua vez ficou intrigado e avisou ao governador, cercaram toda a casa e o proprietário Roberto



entregou o bandido que estava debaixo “dumas madeiras”. Valdivino confessou tudo e testemunhou até “o segredo do cachorro” e depois foi enforcado. Segue o cordel:

Deitando-se entre as três cruzes,
Sua vida terminou,
Nas condições do guerreiro
Que da batalha chegou,
Trazendo os louros da guerra
À sepultura baixou.

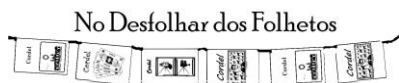
(...)

Os praças foram ao lugar
Onde o crime tinha havido,
Onde a família Oliveira
Tinha toda sucumbido
Bem no pé de uma das cruzes
Tinha o velho cão morrido. (BARROS, p.28-29)

Também:

Leitor, não levante falso.
Escrevi o que se deu.
Aquele grande sucesso
Na Bahia aconteceu,
Da forma que o velho cão
Rolou morto sobre o chão
Onde o seu senhor morreu. (BARROS, 2019, p. 32)

Calar depois de ter presenciado o enforcamento do assassino das três cruzes descansou “nas condições dum guerreiro” que volta de uma batalha vitorioso, o cão estava há três dias sumido, o general pediu que os praças fossem a procura do animal e chegando lá “tinha o velho cão morrido” bem próximo de uma das cruzes se encontrava o cão que lutou bravamente para vingar a morte dos filhos de seu dono. Leandro termina a última estrofe afirmando que esse crime realmente aconteceu e o poeta com o seu conhecimento transpôs o ocorrido para a literatura de cordel,



com um acróstico dando autoria ao romance.

Segundo Mark Curran (2011, p. 119) fala um pouco sobre o folheto analisado:

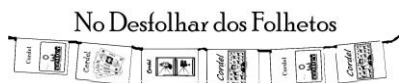
O Cachorro dos Mortos, do mesmo Leandro, iria tornar-se um clássico do cordel, com vendas avaliadas num milhão de exemplares! Nesta última história, a valentia, a inteligência, a fidelidade e a bondade são apenas algumas das características do “melhor amigo” do homem.

O cachorro Calar conseguiu vingar-se pelas três mortes cruéis, mostrou sua coragem ao enfrentar o assassino, lutou com todas as forças para demonstrar a sua lealdade para com os seus donos, os uivos era a linguagem da dor, uma forma de demonstrar sua indignação pela morosidade da solução para o crime. No decorrer do enredo é perceptível que a família de seu Sebastião de Oliveira detinha pelo animal um maior apreço, cuidando como se fosse um parente da família. Calar provou em memória daquela família ser “o melhor amigo” do homem.

Considerações finais

A literatura de cordel é um item da cultura popular que agrada o público leitor, encantando desde o cidadão mais simples ao leitor mais culto. Ainda hoje, a poesia de cordel agrada um público diversificado, que vai desde as massas às elites intelectuais. Os folhetos de cordel são, literalmente, a “voz do povo”, uma vez que apresentam variados assuntos versejados pelos poetas repentistas e poetas de bancadas, como os acontecimentos do sertão, do campo, da cidade, dos subúrbios, povoados, a política, histórias de animais, histórias de príncipes e princesas, a luta da classe proletária e dentre outros temas que interessam a sociedade, de uma forma bem humorada e, às vezes, crítica, e com uma linguagem acessível que somente o poeta consegue transmitir por meio de versos e estrofes rimados, acontecidos do imaginário popular aos seus leitores e ouvintes.

O romance de cordel *O cachorro dos Mortos*, de Leandro



Gomes de Barros é valioso em detalhes, à medida que, são apresentadas as informações que prendem a atenção do leitor. Calar era quem poderia desvendar o crime às autoridades policiais, porém, como animal não fala, ficava o caso sem solução. Como forma de atrair a atenção das pessoas, as notícias foram impactando o leitor a cada estrofe expressa. Tem forma de folhetim, pelo suspense. O cachorro uivava e se aproximava de quem podia resolver a situação. A esperteza do animal supera a maldade do homem, esse fato é recorrente nas histórias do poeta. A persistência e a coragem somaram-se aos uivos de Calar causando a atenção das autoridades policiais para buscarem o autor do crime.

Quando Calar consegue desvendar o crime as autoridades policiais o reconhecem como um herói que lutou bravamente com toda sua força e esperteza para resolver um crime que não tinha testemunhas humanas. O cachorro não queria viver mais, apenas ver a solução para o crime e descansar em paz juntamente com a sua família. O fato foi bem comunicado, acompanhado pelo público e segundo o poeta Leandro aconteceu na Província da Bahia em 1860 e merecia ser registrado nos anais da literatura de cordel, em decorrência de seu valor literário, pois essa narrativa serviu para alimentar o imaginário dos mais variados públicos de leitores e amantes da poesia popular. E, por essa razão, mais do que escrever em um papel rústico, sujeito à ação devastadora da passagem das horas, o cordel em foco foi escrito nas areias do tempo, estando destinado a uma vida muito longa na memória e no coração dos leitores.

Referências

- BARROS, Leandro Gomes de. *O cachorro dos mortos*. Fortaleza: Tupynanquim, 2019.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia, SP: Ateliê,



2011.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. *Literatura de cordel*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1977.

HAURÉLIO, Marcos. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*. São Paulo: Paulus, 2013.

LOPES, Ribamar (Org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1982.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: *Revista Graphos*. vol. 12, n°. 2. João Pessoa, Dez./2010. p. 74-80.

LUYTEN, Joseph M. *A notícia na literatura de cordel*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

VIANA, Arievaldo; LIMA, Stélio Torquato. *Santaninha, um poeta popular na capital do Império*. Fortaleza: IMEP, 2017.



Capítulo 7

Entre a tradição e a contemporaneidade: marcas da poesia insubmissa no cordel de Patativa do Assaré

Mirlene Sampaio Pereira
Tallyson Tamberg Cavalcante Oliveira da Silva

Introdução

Denomina-se comumente a literatura de cordel como sendo a representação de uma arte popular em verso cujas raízes se encontram na cultura medieval, mais precisamente no período do Trovadorismo, entre os séculos XII e XIV na Europa Ocidental. O período em questão foi um momento na história da literatura em que se originaram as cantigas de gesta, as novelas de cavalaria, as hagiografias, as crônicas historiográficas e as cantigas trovadorescas. Estas últimas eram assim chamadas por serem composições poéticas destinadas ao canto, razão pela qual sempre contavam com um acompanhamento musical.

A tradição de versos populares com forte propensão à musicalidade não ficou, no entanto, restrita à Idade Média. O nordeste brasileiro foi e tem sido um palco de proliferação cultural da literatura popular em verso através dos cordéis. Esse gênero literário é assim denominado pela forma usual em que tais folhetos poéticos são comercializados: normalmente pendurados em barbantes, cordas ou cordéis e apresentados em feiras, bancas ou nos mercados.



Assim como toda e qualquer manifestação artística, a literatura de cordel busca representar, por meio de seus versos, os diversos matizes da mentalidade humana: pensamentos, reflexões, concepções de mundo, histórias e os mais variados tipos de sentimentos. Tem-se percebido que na contemporaneidade, muito em decorrência de diversos acontecimentos sócio-históricos (como as guerras e as ditaduras ocorridas no século XX), uma face especial da produção literária tem sido revisitada: a que gira em torno de um viés mais engajado, voltado à crítica social, às denúncias de mazelas, enfim, uma poesia de insubmissão.

No entanto, podemos dizer que a prática poética de fala insubmissa não é um traço tão somente da contemporaneidade, pois já na Grécia antiga, o poeta Arquíloco (705-640 a.C.), produzia versos em que se instaurava uma voz de caráter insubmisso, de denúncia e crítica social. Também na Idade Média estabeleceu-se uma poética tradicional no que diz respeito a essa faceta da literatura engajada: a produção trovadoresca em sirventês, um modo poético satírico utilizado pelos trovadores para fazer críticas e exprobrações a determinados assuntos e acontecimentos. Assim, esses trovadores denunciavam, pela força da poesia, as condutas humanas mesquinhas e reprováveis, as injustiças de uma sociedade aristocrática, as tiranias dos poderosos, a vida desregrada de certos religiosos, enfim, as mazelas de toda ordem.

Tendo em vista, também, as diversas mazelas e acontecimentos contrários aos direitos humanos mais elementares – como a liberdade, por exemplo –, muitos poetas e escritores da modernidade procuraram incutir em seu ofício artístico uma voz de denúncia e insurreição, dando continuidade à tradição literária insubmissa. Entre esses literatos, podemos citar Victor Hugo (1802-1885), Paul Éluard (1895-1952), Vladimir Maiakovski (1893-1930) e Pablo Neruda (1904-1973). Na literatura brasileira, tivemos também grandes nomes de voz insubmissa na poesia:



Gregório de Matos (1636-1696), Carlos Drummond de Andrade (1902- 1987), Ferreira Gullar (1930-2016), entre tantos outros.

Todavia, o nosso intuito no presente trabalho é o de apresentar não um extenso painel da tradição insubmissa na poesia brasileira – o que demandaria uma investigação de maior fôlego –, mas o de apontar e analisar as marcas dessa tradição literária na produção de um poeta popular contemporâneo: Patativa do Assaré (1909-2002). Assim, o nosso objetivo, aqui, é analisar os traços da mentalidade insubmissa na produção literária desse poeta cearense, buscando evidenciar, dessa maneira, o *modus operandi* pelo qual o cordelista efetivou a reapropriação de um substrato tradicional em sua produção poética. Para que fosse possível alcançar o objetivo apresentado, efetuamos uma operação com os conceitos apresentados no livro *Poesia insubmissa afrobrasilusa* (PONTES, 1999), escrito pelo poeta, crítico e ensaísta Roberto Pontes. A consulta à referida obra foi de fundamental relevância para a pesquisa empreendida, haja vista a escassez de material teórico destinado exclusivamente à essência da poesia insubmissa.

Por fim, ressaltamos que, dada a impossibilidade de garimparmos os modos pelo qual a feição insubmissa se fez presente em toda a tradição literária, concentramos nosso olhar na produção poética de caráter insubmisso do Trovadorismo. Essa escolha se deveu, principalmente, por ser o período trovadoresco aquele que nos legou toda uma tradição poética de viés insubmisso: as cantigas do gênero sirventês. Assim sendo, fica evidente que laboraremos, no presente trabalho, com os fundamentos da Literatura Comparada, haja vista o processo de cotejamento entre a produção poética medieval – o sirventês trovadoresco – e o cordel contemporâneo – o poema de viés insubmisso de Patativa do Assaré, intitulado “Inleição direta 84”.



Acerca de alguns pressupostos teóricos comparatistas.

Para situarmos os mínimos pressupostos teóricos indispensáveis ao cotejo das obras selecionadas, enfatizamos primeiramente que a análise operacional aqui empreendida tem como objetivo precípua a apreensão dos substratos mentais oferecidos pelos textos literários. Os poemas, nesse caso, servir-nos-ão como manifestações artísticas cujo conteúdo nos possibilita o acesso aos substratos de mentalidade. Portanto, a decodificação dos textos literários do passado nos permite compreender traços da atmosfera mental de uma época, afinal, como nos lembra Charles Peirce, “toda palavra é um símbolo. Toda frase é um símbolo. Todo livro é um símbolo. [...] O valor de um símbolo é servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro” (PEIRCE *apud* JAKOBSON, 1973, p. 117).

Assim sendo, ao procedermos com a decodificação, análise e interpretação do sirventês trovadoresco e de cordel de voz insubmissa, estaremos laborando no terreno da tradução de sentido que nos permite o texto literário, pois, como nos esclarece Antonio Candido (2006, p. 27), “num texto literário há essencialmente um aspecto que é tradução de sentido e outro que é tradução do seu conteúdo humano, da mensagem por meio da qual um escritor se exprime, exprimindo uma visão do mundo e do homem.”. Nesse sentido, o texto literário configura-se como uma espécie de documento social, no qual o pesquisador pode acessar a essência de sentido na expressão artística, o que equivale a dizer que consegue vislumbrar traços da mentalidade social a qual se insere o poeta, como nos assevera Carvalho, ao defender que

qualquer texto poético constitui um documento social na medida em que o assunto de que trata, os termos em que é redigido, a escolha dos vocábulos que utiliza, a sua ordenação formal, o seu ritmo ou falta dele, a sua intencionalidade, tudo são sinais definidores de uma sociedade determinada. (CARVALHO, 1995, p. VII)



São, portanto, esses “sinais definidores” que nos possibilitam a chave de acesso aos substratos do período literário a que se estuda. Esse *modus operandi* em relação aos textos literários é o que nos permite a decodificação dos substratos mentais manifestadas nos sinais, gestos, vocabulário e símbolos contidos nas manifestações artísticas. Frisamos que esses “substratos mentais” a qual nos referimos têm o mesmo sentido e acepção do conceito de “mentalidade” que temos empregado no decorrer desse trabalho, qual seja,

plano mais profundo da psicologia coletiva, no qual estão os anseios, esperanças, medos, angústias e desejos assimilados e transmitidos inconscientemente, e exteriorizados de forma automática e espontânea pela linguagem cultural de cada momento histórico em que se dá essa manifestação. (FRANCO JÚNIOR, 2006, p. 184)

Assim, são os traços da mentalidade insubmissa que buscaremos apontar e delimitar na produção cordelista de Patativa do Assaré, evidenciando o trabalho de reapropriação da tradição poética de insurreição. Por isso, torna-se imprescindível o mencionado procedimento relativo à tradução de sentido dos textos aqui analisados, pois é essa operação que possibilitará o cotejamento entre a produção satírica medieval e o cordel do poeta cearense. Após, então, a decodificação desses substratos mentais de caráter insubmisso, partiremos para o cotejamento com produção cordelista de Patativa, buscando salientar, em seus versos, as principais marcas de insubmissão.

Afirmamos, ainda, que esses procedimentos comparatistas objetivando a delimitação, apontamento e análise das reminiscências da marca insubmissa na produção poética de Patativa do Assaré se inserem naquilo que Elizabeth Dias Martins intitula de residualidade literária, pois que esse procedimento analítico

se caracteriza por aquilo que resta, que remanesce de um tempo em outro, podendo significar a presença de *atitudes mentais* arraigadas no passado próximo ou distante, e também diz respeito aos *resíduos*



indicadores de futuro. Este último é o caso de artistas que, independente da estética à qual pertençam, incluem em suas obras uma linguagem precursora, sendo por isso comumente considerados artistas “*avant la lettre*”. Mas a *residualidade* não se restringe ao fator tempo; abrange igualmente a categoria espaço, que nos possibilita identificar também a *hibridação cultural* no que toca a crenças e costumes. (MARTINS, 2003, p. 518)

Fica evidenciada, desse modo, a proposta de cotejamento aqui empreendida: em torno das marcas de insubmissão no cordel de Patativa do Assaré. Pensamos haver, assim, situado os mínimos pressupostos teóricos e operacionais indispensáveis à compreensão do trabalho aqui proposto. É, portanto, imbuídos desse método analítico que efetuaremos a operação referente à literatura de viés insubmisso do sirventês trovadoresco para, em seguida, apontar e analisar as marcas dessa mentalidade no cordel do poeta cearense.

Em torno da tradição insubmissa no sirventês medieval.

Conforme explicitado na introdução do presente trabalho, torna-se impossível tratar e analisar, num simples artigo, a tradição poética de viés insubmisso ao longo da história literária, razão pela qual optamos por concentrar nossa atenção na produção satírica do Trovadorismo, período literário em que tal tradição se faz de forma abundante por meio do gênero poético conhecido como *sirventês*. Denominamos essa modalidade poética de *poesia insubmissa* “porque se trata daquela que encerra em seus versos uma voz insurreta.” (PONTES, 1999, p. 21)

Acreditamos ser de grande relevância a investigação aqui empreendida devido serem vagas e até insipientes as fontes e os trabalhos escritos relativos ao sirventês; como também serem de forte importância e de evidente atualidade a leitura e a análise de poemas de voz insubmissa frente às transformações e às demandas sociais. Por esses motivos, a análise aqui materializada voltar-se-á para o cotejo entre a cantiga trovadoresca de crítica



social e a produção cordelista de teor insubmisso de Patativa do Assaré, evidenciando, assim, a sobrevivência residual dessa mentalidade poética cujas raízes se encontram já na Antiguidade clássica.

Tratando do sirventês trovadoresco, Manuel Rodrigues Lapa designa-o do seguinte modo:

A cantiga escarninha toma na Provença, de um modo geral, o nome de sirventês. Pelo que respeita à forma, o sirventês em nada difere da canção, e até o nome parece indicar que a sua estrutura seguia servilmente a melodia duma canção. O tema era, todavia, diferente, tinha carácter mais objetivo, refletia as opiniões e os sentimentos do trovador sobre os homens e a vida social. Daqui necessariamente o seu carácter moral e satírico. (LAPA, 1981, p. 174)

E quanto à sua classificação, Lapa admitia “três classes fundamentais, que representam outras tantas atitudes do trovador em face da vida: o sirventês moral ou religioso, o político e o pessoal” (*idem, ibidem*). Portanto, trata-se de uma cantiga trovadoresca na qual a temática principal centra-se em torno da crítica e sátira a algum comportamento, pessoa ou acontecimento político, pois, nessa modalidade poética, “os trovadores encarregaram-se de fazer a reportagem dos acontecimentos mais ou menos escandalosos da época” (LAPA, 1981, p. 179). É, assim, um tipo específico das composições poéticas medievais e se enquadra, pelos motivos explicitados, na tradição satírica do Trovadorismo.

Ilustremos essa modalidade poética com fragmentos de uma composição de meados do século XIII, de autoria de Airas Peres Vuitorm e publicada no Cancioneiro da Vaticana (CV, 1088). A cantiga gira em torno de uma crítica veemente contra os que forjaram a deposição do rei D. Sancho II de Portugal: por um lado temos os cavaleiros traidores que entregaram os castelos “como nom deviam”; por outro, a alta hierarquia eclesiástica que justificava, com fraseado latino, esses atos de traição ao nobre rei. A cantiga foi escrita no fim da guerra civil, em 1247 e é



considerada uma das sátiras mais poderosas e originais da literatura trovadoresca. Frisamos que o idioma em que foi vazada a cantiga é o galego-português, estágio linguístico anterior à formação da língua portuguesa (Cf. MAIA, 1986). Examinemos o poema:

*Esta cantiga é de mal dizer dos que derom
os castelos como nom deviam a 'l-rei Dom Afonso.
A lealdade do Bezerra pela Beira muito anda:
ben é que a nostra vendamos, pois que no-lo Papa manda.*

Non ten Sueiro Bezerra que tort'é en vender Monsanto,
ca diz que nunca Deus diss'a San Pedro máis de tanto:
«Quen tu legares en terra erit ligatum in celo»;
por én diz ca non é torto de vender hom'o castelo.
[...]

O que vendeu Leirea muito ten que fez dereito,
ca fez mandado do Papa e confirmou-lh'o Esleito:
«Super istud caput meum et super ista mea capa,
dade o castelo ao Conde, pois vo-lo manda o Papa».
[...]

O que ofereceu Sintra fez come bon cavaleiro,
e disso-lh'i o legado log'un vesso do Salteiro:
«Sagitte potentis acute -e foi i ben acordado-:
melhor é de seer traedor ca morrer escomungado. (VUITOROM,
CV, 1088)

Dada a longa extensão da cantiga, reproduzimos apenas alguns fragmentos, tal qual fez Rodrigues Lapa em sua obra supracitada (Ver LAPA, 1981, p. 182). Referindo-se ao conteúdo dessa composição, o estudioso português definiu-a como um “depoimento esmagador”, cuja “ironia, dura e amarga, flagela a corrupção do poder eclesiástico e da fidalguia militar, mancomunados naquela torpeza” (LAPA, 1981, p. 181, *passim*). A “torpeza” referida por Lapa diz respeito ao episódio da traição ao rei D. Sancho II pelos alcaides que, não só permitiram a sua deposição, quanto também entregaram os castelos ao conde de



Bolonha, futuro Afonso III, quebrando, assim, o juramento de lealdade para com seu legítimo senhor e rei; além desse episódio, a cantiga volta-se, também, aos altos dignatários da Igreja que imediatamente legitimavam a traição, quando não a incitavam.

Em termos classificatórios, pode-se dizer que tal composição se trata de uma cantiga de maldizer, tendo em vista que esta, ao contrário da cantiga de escárnio, apresenta críticas de forma direta, descoberta (Cf. MONGELLI, 2009, p. 185-186). Na composição em foco, observa-se a forma descoberta com que o trovador lança suas exprobrações e críticas, chegando, inclusive, a nomear aos alcaides traidores do episódio referenciado. Por essas características de violento manifesto contra os que permitiram a deposição do rei D. Sancho II, temos que tal composição guarda um viés de caráter insubmisso, proporcionando um veemente ataque e denúncia de um funesto acontecimento, sendo este um traço inerente à poesia de voz insubmissa, afinal “[...] a palavra e, portanto, a poesia, podem ser usadas como arma, empregado este termo tanto com o significado de recurso, meio, expediente, quanto de ataque e defesa” (PONTES, 1999, p. 39).

É, portanto, esse teor de denúncia, revolta, crítica ferrenha e exprobração a um episódio histórico que faz dessa cantiga uma composição de caráter insubmisso, cujos versos escancaram a revolta e o inconformismo por parte do eu-lírico da composição, gerando a denúncia e a crítica social, chegando, com isso, a um só resultado: “o uso da palavra empenhada e, por consequência, da poesia, enquanto instrumento ou arma” (PONTES, 1999, p. 42).

Essas características elencadas da trova de Airas Peres Vuitorom fazem-na uma composição poética típica da tradição insubmissa, que gira em torno de uma denúncia, de uma crítica social, de uma exprobração a algo ou alguém. Essa cantiga é, pois, a representação de um gênero trovadoresco bastante difundido no período medieval: o sirventês. Serão as marcas dessa mentalidade insubmissa encontradas nessa modalidade poética medieval que buscaremos apontar e delimitar no cordel de Patativa do Assaré e, para isso, selecionamos um poema em



especial, intitulado “Inleição direta 84”, cuja temática aborda a campanha pelas Diretas Já em 1984 contra a ditadura militar instaurada no Brasil.

As marcas da tradição insubmissa no cordel de Patativa do Assaré

Na Serra de Santana (a três léguas da cidade de Assaré), no dia 5 de março de 1909, nasceu Antônio Gonçalves da Silva – que mais tarde viria a ser conhecido como Patativa do Assaré –, filho dos agricultores Pedro Gonçalves da Silva e Maria Pereira da Silva. Desde muito cedo, o menino teve que trabalhar na roça, o que o impossibilitou de continuar na escola, ambiente que frequentou apenas por poucos meses. Mesmo assim, ele adquiriu hábitos de leitura e sentiu-se encantado pela poesia, começando a produzir seus primeiros versos.

Patativa do Assaré é considerado por muitos um grande poeta brasileiro, sendo um dos principais representantes da cultura popular nordestina, tendo diversas de suas obras traduzidas em outros idiomas. Sua produção poética se fazia numa linguagem simples, numa variação linguística regional. Os principais motes para a sua poesia era surgida de situações cotidianas, daquilo que via, ouvia e sonhava. Ficou conhecido nacionalmente no ano de 1964, quando o cantor e compositor Luiz Gonzaga utilizou um de seus poemas, intitulado “Triste Partida”, como letra pra uma composição musical.

Possuidor de um estilo expressivo, Patativa aborda em muito de sua poesia os valores socioculturais do povo nordestino. O poeta apresenta em sua produção literária uma realidade marcada por questões de inconformismo, manifestações sociais e culturais. Assim, o sujeito falante de seus poemas apresenta-se, no mais das vezes, como um porta-voz e não um mero espectador. Entre suas temáticas preferidas, é possível destacar situações de denúncia da realidade sertaneja, bem como questões de cunho político, êxodo rural e as diferenças entre campo e cidade. O cordel aqui a ser analisado foi publicado originalmente



em 1988, no livro *Ispinho e Fulô*, intitula-se “Inleição direta 84” e faz referência ao movimento civil ocorrido em 1984 que buscava reivindicar por eleições presidenciais diretas, afinal o país vivia sob o jugo de uma ditadura militar. Eis o poema:

Bom camponês e operaro
A vida tá de amargá
O nosso estado precaro
Não há quem possa aguentá
Neste espaço dos vinte ano
Que a gente entrou pelo cano
A confusão é compréta
Mode a coisa miorá
Nós vamo bradá e gritá
Pelas inleição indireta.

Camponês, meu bom irmão
E operaro da cidade,
Vamo uní as nossas mão
E gritá por liberdade
Levando na mesma pista
Os estudante, os artista
E meus colega poeta
Vamo todos reunido
Fazê o maió alarido
Pelas inleição direta.

Vamo cada companhêro
Com nosso potresto forte
Por este país intêro,
Leste, oeste, sul e norte
Com as inleição direta
Nós vamo por outra meta
De uma forma deferente,
Esta marcha tá puxada
E esta canga tá pesada
Não há cangote que aguento.

Senhora dona de casa
Lavadêra e cozinhêra,
É precisa manda brasa,



Ingrossá nosso filêra,
Vamo abalá toda massa
Dêrde o campo até a praça,
Agora ninguém se aqueta,
Vamo luta fortimente
E elegê um presidente
Com as inleição direta.

Se o povo veve sujeito
Sem tê a quem se quexá,
É preciso havê um jeito
Pois deste jeito não dá,
Cadê a democracia
Que o pudê tanto irradia
Nas terra nacioná?
Tudo isto é demagogia
Quem já viu democracia
Sem direito de votá?
[...]

Seu dotô, seu deputado,
Seu minstro e senado
Repare que o nosso estado
É mesmo um drama deorrô;
Se vossimicê baixasse
E uns dez ano aqui passase
Ferido da mesma seta,
Fazia assim como nós
Gritando na mesma voz
Queremo inleição direta! (ASSARÉ, 2004, p. 221-224)

Antes de partirmos à análise do cordel, uma explicação se faz necessária: dada a sua extensão (o texto é composto de nove estrofes), selecionamos apenas alguns blocos do poema em apreço, de modo a não gastarmos tantas páginas com a sua produção integral. Outro ponto a se considerar – e que o leitor poderá estranhar num primeiro momento – é a linguagem na qual foi vazado o poema: se trata de uma variação linguística representativa dos falares regionais relacionados à cultura matuta do homem do sertão nordestino (de onde Patativa é oriundo).



O poema, conforme já salientado, gira em torno de um acontecimento histórico brasileiro: a luta pela democracia, efetivada no que ficou conhecido como “diretas já”, uma reivindicação popular ocorrida em várias cidades brasileiras no ano 1984, exigindo o direito de eleições presidências com a participação do povo. Assim como na trova satírica medieval de Airas Peres Vuitorm – reproduzida e analisada no tópico precedente deste trabalho –, o eu-poético do cordel em apreço também infla sua voz contra as injustiças sociais de seu tempo. No caso da composição trovadoresca mencionada, o fator social mote da cantiga gira em torno da deposição do rei D. Sancho II de Portugal; já no poema de Patativa, a reivindicação por democracia e o apelo contra a tirania de um governo ditatorial são os motes utilizados pelo poeta para a construção de seu protesto em forma de versos. À semelhança da cantiga trovadoresca de Airas Peres Vuitorm, também aqui as marcas voz insubmissa se fazem presente.

Fica evidente, logo nos primeiros versos do poema, a convocação por parte do eu-lírico ao clamor popular, à reivindicação pela luta por liberdade, justiça e democracia. O sujeito poético convoca, em seus versos, o “operaro”, o “camponês”, a classe estudantil e artística, a “lavadêra”, a “cozinêra”, a “dona de casa”, em suma, a população mais sofrida e sedenta por justiça, igualdade e democracia. Tal reivindicação é uma característica proeminente da poesia insubmissa, pois esta “é a voz que lança claridade e distinção; denuncia e guia [...]”; sua voz está solidária com miseráveis, oprimidos, subjugados” (PONTES, 1999, p. 36). A convocatória por parte do eu-poético tem, portanto, como objetivo a erradicação e mudança de uma realidade pungente e atroz, uma luta pelo que seria o início de uma democracia popular, promulgada por meio do direito às eleições diretas aos cargos políticos. Essa atitude é, pois, outra característica inerente à poesia insubmissa, cujo intuito “visa a intervir na realidade social com o fito de erradicar a miséria e a dominação de um homem sobre outro, uma classe contra outra, uma nação em



detrimento de outra” (PONTES, 1999, p.37). Ao detectar as mazelas, a opressão e a injustiça em que vive a sociedade sob o jugo de um sistema ditatorial, o poeta se junta aos oprimidos e faz de sua arte uma arma de combate, faz de sua voz um grito de denúncia. Ao se referir ao “espaço dos vinte ano”, o eu-poético faz alusão às duas décadas em que, naquele momento, se vivia sob o regime da ditadura militar; ao incitar que “esta canga tá pesada/Não há cangote que aguento”, o poeta refere-se à cruel realidade de opressão e tirania vivida naquele momento, subjugados por um governo de exceção; quando diz “Agora ninguém se aqueta,/Vamo luta fortimente”, chama à luta, à indignação geral, a buscar melhorias por meio da reivindicação, pois “É preciso havê um jeito”. Esse “jeito” insinuado pelo sujeito poético se trata da democracia, da busca pela liberdade, do livramento da opressão e da tirania. Todos esses versos se ligam e se coadunam com a poesia de tradição insubmissa, haja vista o seu “[...] tom de luta e libertação. Em outros termos: enfrentamento e livramento da opressão detectada pelo poeta e acolhimento de sua poesia pela coletividade sedenta de verdade” (PONTES, 1999, p. 30).

Portanto as características gerais dos versos desse “inleição direta 84” fazem-no herdeiro de uma tradição literária secular: a poesia insubmissa. Assim como as trovas em sirventês da literatura mediéfica, a poesia popular de Patativa do Assaré também demonstra uma face voltada ao engajamento, à insubmissão. À semelhança da cantiga satírica de Airas Peres Vuitorm, o cordel de Patativa do Assaré aqui analisado também traz as mesmas características inerentes ao modo insubmisso. Trata-se, portanto, da reapropriação e atualização de um *topos* tradicional da literatura que, por se manter persistente e vivo, acabou sendo retomado e introduzido em nova roupagem, mas adequado às vibrações da contemporaneidade.



Considerações finais

Como sabemos, a literatura, assim como outras formas de arte, transcende o espaço temporal: das primeiras manifestações artísticas às novidades contemporâneas, a humanidade vive um diálogo constante entre passado, presente e o legado que será transmitido às gerações vindouras. Os resíduos culturais formam, portanto, a história da humanidade. O passado frutificou o presente; o hoje é o gérmen do futuro; o futuro é a incógnita consubstanciada no presente e no passado. O ser humano constitui sua formação cultural e existencial através desse dialogismo atemporal: o que se é hoje só é possível por ter similitude com o passado – e esse processo será substantivado no futuro. A esse mecanismo é que damos o nome de *endoculturação*, pois

quando nascemos encontramos um mundo pronto: uma natureza preexistente desde bilhões de anos; homens que vão desaparecer no espaço de um século e outros que já desapareceram deixando rastros ou sem deixá-los; uma cultura (material e imaterial) que data de pelo menos quarenta mil anos. Pois bem, quando nascemos não inventamos nada. Aprendemos tudo. E o fazemos através da endoculturação, que consiste em assimilarmos a cultura existente antes de nós, a fim de que possamos sobreviver e sonhar. A endoculturação é, portanto, o processo pelo qual assumimos o que os outros produziram culturalmente, daí não sermos originais na cultura nem na literatura e sermos sempre o que os outros formam. É assim que nos historicizamos e criamos as supremas obras do artifício humano. (PONTES, 2017, p. 17)

Portanto, conforme procuramos mostrar ao longo deste trabalho, a poesia de caráter insubmisso não é uma exclusividade da literatura moderna e contemporânea, mas uma tradição literária cujas raízes podem ser encontradas na Antiguidade clássica e, em especial, na Idade Média, através do sirventês trovadoresco. A literatura popular em verso, por meio da produção de cordel, não ficou de fora na expressão poética



insubmissa, ao contrário, também fez reapropriações desse *topos* literário.

Patativa do Assaré, poeta popular da cultura cearense, não foi um homem alheio aos acontecimentos históricos e políticos de seu país. Antenado às circunstâncias de seu momento histórico, procurou, por meio de seu ofício de cordelista, levantar a sua voz poética, numa atitude de denúncia e insubmissão contra as injustiças e as mazelas sociais, contra a tirania e o despotismo. Portanto, assim como os trovadores medievais compuseram cantigas em sirventês, promovendo uma mentalidade poética de caráter insubmisso e insurreto; Patativa também, a seu modo, valeu-se de sua produção poética para estabelecer uma nova roupagem a essa mentalidade insubmissa, fazendo de seu ofício arma de combate, denúncia e crítica social, promovendo, com isso, uma extensiva conscientização política, haja vista o imenso alcance da literatura popular de cordel, sobretudo no nordeste brasileiro.

Referências

- ASSARÉ, Patativa. Inleição direta 84. In: _____. *Patativa do Assaré: antologia poética*. Org. Gilmar de Carvalho. 5. ed. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2004, p. 221-224.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.
- CARVALHO, Rômulo de. *O texto poético como documento social*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- JAKOBSON, Roman. *Linguagem (ou Linguística?) e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- LAPA, M. Rodrigues. *Lições de Literatura Portuguesa: época medieval*. 10. ed. Coimbra: Limitada, 1981.
- MAIA, Clarinda de Azevedo. *História do galego-português: estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século*



XII ao século XVI. Coimbra: Instituto Nacional de Pesquisa, 1986.

MARTINS, Elizabeth Dias. O caráter afrobrasiluso, residual e medieval no *Auto da Compadecida*. In: LEÃO VAZ, Ângela; BITTENCOURT, Vanda de Oliveira. *Anais do IV Encontro de Estudos Medievais*. Belo Horizonte: ABREM/PUC-Minas, 2003. p. 517-522.

MONGELLI, Lênia Márcia. *Fremosos cantares*: antologia da lírica medieval galego-portuguesa. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da teoria da residualidade. In: _____ et al. (Orgs.). *Residualidade e intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.

_____. *Poesia insubmissa afrobrasilusa*. Fortaleza: EDUFC; Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.



Capítulo 8

A face mordaz do lúdico: uma análise em duas fábulas de Leandro Gomes de Barros

Francisco Paiva das Neves

Introdução

A literatura de cordel, em sua forma impressa, floresce e se desenvolve no Nordeste brasileiro a partir da segunda metade do século XIX. Essa poesia de cunho popular, oriunda da Península Ibérica, chegou ao Brasil através dos colonizadores, como defendem pesquisadores como Cascudo (1984), Haurélio (2010), Melo (1982), Maxado (2011), Alves Sobrinho (2003) e Vianna (2014). Por outro lado, Ana Maria de Oliveira Galvão argumenta que as origens da literatura de cordel são relacionadas ao hábito milenar de contar histórias que, aos poucos, começaram a ser escritas, sendo depois difundidas pela imprensa. (Cf. GALVÃO, 2005, p. 121)

Com a estrutura do cordel, cuja base é a tríade métrica, rima e oração, pode-se versar sobre os mais variados assuntos. A despeito disso, muitas vezes, a maioria leiga, já quiseram enquadrar, tematicamente, as narrativas cordelísticas, identificando-as como obras voltadas exclusivamente para temas sertanejos, incluindo questões como a saga de vaqueiros, o problema da seca e do cangaço, as romarias (em especial, ao Juazeiro do Padre Cícero), etc. Trata-se, no entanto, de um equívoco conceitual cujo desdobramento é a limitação do alcance da obra popular, a qual, não raramente, é alvo de toda ordem de



preconceitos, sendo tomada como expressão folclórica e como obra de baixo valor estético.

É certo que os poetas muito versejaram, e ainda versejam, em torno da temática da estiagem e do sofrimento do agricultor, abordando aspectos como a cultura do gado e o fenômeno social do cangaço. Todavia, desde os primórdios do cordel, os poetas populares não conheceram limites temáticos, como informa Julie Cavinac:

Um obstáculo subsiste, entretanto: como definir a literatura de cordel que, aparentemente, não conhece limites nos temas tratados? Esses contos edificantes em versos são tanto fábulas satíricas ou morais, quanto episódios épicos e poesias românticas elementos de mitos. Eles apresentam personagens lendárias em plena ação e desenham um quadro da sociedade nordestina. Enfim, refletem uma riqueza e uma história de uma cultura original. (CAVIGNAC, 2006, p. 74)

De fato, a temática da literatura popular é sem limites, como se pode observar através da análise dos catálogos de editoras contemporâneas especializadas em edição de folhetos tradicionais, como a Cordelaria Flor da Serra e a Tupynanquim, ambas de Fortaleza, a Queima-Bucha, de Mossoró, a Luzeiro, de São Paulo, e tantas outras. Essa diversidade é uma marca que vem do nascedouro do folheto impresso, resultante da capacidade criativa dos poetas pioneiros, os quais, desde os primeiros momentos do cordel impresso, também se voltaram para a discussão e representação de temas eminentemente urbanos, versando sobre fatos do cotidiano, além de terem criado obras em que predomina o maravilhoso (dragões, bruxas, duendes, etc.), feito versões de romances de cavalaria, desenvolvido adaptações de obras da chamada literatura erudita e revisitado contos tradicionais, fábulas, etc.

Este estudo se fixa exatamente na análise de uma desses gêneros narrativos vindos da Antiguidade e que serviram de inspiração para os cordelistas brasileiros: a fábula, assim denominadas as histórias que, em sua grande maioria, “têm como personagens animais ou criaturas imaginárias (...) [que]



representam, de forma alegórica, os traços de caráter (negativos ou positivos) dos seres humanos”, (BAGNO, 2002, p. 51). Nessa perspectiva, convém lembrar o seguinte comentário de Martim Lutero (Apud PORTELA, 1983, p. 126) sobre esse gênero: nas fábulas, leva-se “o homem para a verdade, enquanto vestimos a verdade intolerável com as peles dos animais”.

Vários autores comprovam essa influência sobre a literatura popular desse gênero literário milenar, de características estruturais bem definidas, e que conta entre seus grandes expoentes com nomes como Esopo (620 a.C. – 564 a.C.), Fedro (cerca de 15 a.C. – 50 d.C.), La Fontaine (1621 – 1695) e, para citar alguns autores brasileiros, também Monteiro Lobato (1882 – 1948), Millôr Fernandes (1923 – 2012) e Eno Teodoro Wanke (1929 – 2001). Não é demais lembrar que, como lembra Márcia Abreu (2004), o cordel se irmana com a fábula (e com o apólogo e a parábola) por ambas serem “obras exemplares”, ou seja, narrativas voltadas para o ensinamento, para indicar aquilo que deve e que não deve ser adotado como prática ou valor moral pelos homens.

É importante destacar que a predileção da literatura popular, especialmente o cordel, por histórias em que bichos se humanizam se confunde com o início da literatura popular em sua fase impressa. É o que demonstra a pesquisadora Vera Lúcia de Luna e Silva (Cf. LUNA E SILVA, 2010), que analisa aquele que pode ter sido o folheto impresso brasileiro mais antigo. Refiro-me ao cordel de autoria desconhecida “Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas, gaiatices, sagacidade, etc.”, o qual veio a ser impresso em 1865 na Tipografia de F. C. Lemos e Silva, Rua do Imperador, nº 45, em Recife. A referida obra, certamente, é tributária dos famosos “testamentos de bichos”, assim chamadas as narrativas protagonizadas por animais que eram importadas da Europa pela Livraria Garnier, em meados do século XIX. Por outro lado, tais “testamentos” indubitavelmente tiveram raízes nas fábulas que vinha desde a Antiguidade.



No caso do Brasil, pode-se ainda apontar como matrizes dessas histórias envolvendo bichos as lendas originárias de povos indígenas e africanos (ou afrodescendentes). Nesse pormenor, Câmara Cascudo, em *Contos Tradicionais do Brasil* (2004), apresenta quinze contos com animais. Já Sílvia Romero, em *Contos Populares do Brasil* (2013), registra trinta e sete histórias com animais: oito na seção “Contos de origem europeia”, vinte e uma na seção “Contos de origem indígena” e oito na seção “Contos de origem africana e mestiça”. Obviamente, com a miscigenação e a construção das identidades culturais de cada região, tais histórias passaram a ser adaptadas, ganhando versões próprias de cada comunidade.

Entre os exemplos de cordéis baseados em antigas fábulas, seja adaptando-as, seja apenas utilizando-se do esquema que aquelas velhas criações nos legaram, contam-se “A festa dos cachorros” e “A intriga do cachorro com o gato” (ambos de José Pacheco da Rocha) e “O casamento do bode com a raposa” (de Firmino Teixeira do Amaral). Mais recentemente, a editora IMEPH, de Fortaleza, lançou *Sete fábulas em cordel*, uma obra que reúne adaptações de algumas fábulas de Esopo feitas por sete cordelistas do Ceará.

A recorrência às fábulas como fonte de produção de cordéis, obviamente, não escapou ao olhar sempre atento de Leandro Gomes de Barros, que também publicou obras protagonizadas por animais com vistas a discutir sobre o comportamento humano. Partindo dessa premissa, este trabalho desenvolve-se com o objetivo de refletir sobre a importância que as fábulas tiveram no âmbito da criação literária de Leandro Gomes de Barros. Nesse processo, investigamos, a partir da análise dos cordéis “A noiva do gato” e “O casamento e o divórcio da lagartixa”, como o bardo soube valer-se da figura dos animais para melhor evidenciar sua crítica aguda da sociedade do seu tempo. Para tanto, como mostramos no corpo da pesquisa, Leandro re-contextualizava as histórias, seja introduzindo elementos regionais (a fauna local, por exemplo), seja



atualizando as questões que as velhas fábulas traziam, incorporando a matéria do entorno histórico-social e cultural nordestino.

Para alcançar este objetivo, o presente trabalho divide-se em três partes. Na primeira, discorremos sobre a amplitude temática observada na obra de Leandro. Em um segundo momento, a pesquisa acha-se centrada na análise dos cordéis: primeiramente, “A noiva do gato”; em um segundo momento, “O casamento e o divórcio da lagartixa”. Por fim, à guisa de Conclusão, procuramos as causas que explicariam a presença desse componente crítico não apenas nas duas fábulas de Leandro analisadas, mas também em outras obras semelhantes do autor.

A Diversidade Temática da Poesia de Leandro Gomes de Barros

Leandro Gomes de Barros é o maior cordelista brasileiro. Nascido na Fazenda Melancias, então pertencente ao município paraibano de Pombal, mudou-se, aos 15 anos, para Vitória de Santo Antão. Dali saíria para Jaboatão e depois para Recife. Na capital pernambucana, desenvolveu ativamente suas atividades poéticas, tendo feito parte, segundo Haurélio (2010), de um célebre quarteto de poetas nascidos na Paraíba que confluíram para ali, então um dos centros urbanos mais desenvolvidos do Nordeste.

Em Recife, onde já havia um vigoroso parque gráfico, com máquinas tipográficas à época de grande padrão tecnológico, Leandro e outros poetas do seu tempo deram início à produção de folhetos de cordel, com distribuição para as demais localidades do Nordeste e regiões do país. Desse grupo pioneiro, Leandro destacou-se desde o início, escrevendo, publicando e distribuindo sua produção literária. E, dada a qualidade sem igual de sua obra, veio a ser merecidamente considerado “O pai da literatura de cordel”. Nesse pormenor, importa destacar o quanto Leandro inovou a poesia popular, indo muito além dos gêneros e temas que esta herdou da cantoria:

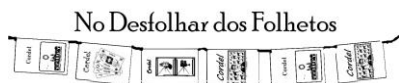


Leandro não se limitou a aproveitar os temas correntes, oriundos do romancelheiro medieval e dos ABCs, manuscritos compostos em quadra, que já circulavam aos montes pelo Nordeste narrando as gestas do boi e do cangaceiro. Ele foi mais longe. Criou um tipo de poesia 100% brasileira, versejou em diversas modalidades (sextilha, setilha e martelo), utilizando a redondilha menor (versos de cinco sílabas), a redondilha maior (sete sílabas) e o decassílabo. (VIANNA, 2014, p. 20)

A obra do poeta de Pombal realmente é vasta, muito embora o autor tenha vivido pouco, vindo a falecer no auge da fertilidade de sua produção literária, aos cinquenta e quatro anos. Entretanto, tanto em quantidade (aproximadamente mil poemas, distribuídos em cerca de seiscentos folhetos), como em qualidade, pode-se afirmar que é a maior produção individual de toda a história da literatura de folhetos. Ademais, trata-se de uma obra diversificada, contemplando diversas modalidades poéticas e um sem número de temas. Comprova a riqueza da produção de Leandro o acervo disponível na Fundação Casa Rui Barbosa, que apresenta tanto folhetos bem conhecidos, como obras raras do bardo pombalense. E mesmo com a usurpação de parte de sua obra pelo editor e cordelista Martins de Athayde, ocorrida após a morte de Leandro, este nunca deixou de ser reconhecido como uma referência pelas novas gerações.

Leandro escreveu em quadras, sextilhas, setilhas, décimas, martelos e diversas modalidades da cantoria, o que levou a ser erroneamente caracterizado por alguns biógrafos como repentista. A esse respeito, o poeta popular, cantor e pesquisador de literatura popular José Alves Sobrinho, na apresentação do seu livro *Cantadores, repentistas e poetas populares* (2003, p. 17), afirma o seguinte:

Dizem, por exemplo, que o glosador Bernardo Nogueira e os poetas Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas e João Martins de Athayde também foram cantadores quando, na verdade, foram apenas poetas populares e editores de literatura de cordel. Já foi dito também que Inácio da Catingueira teve uma peleja que durou oito dias com o



No Desfolhar dos Folhetos

mestre Romano da Mãe D'agua. Com a continuação da leitura desse livro o leitor entenderá a razão de nossas arguições ou contestações.

De fato, não há nenhum registro que comprove a atividade de Leandro Gomes de Barros como improvisador da arte poética do repente. Essa afirmativa, acredito, deve ter sido formulada a partir de alguma pesquisa apoiada em fontes duvidosas e que veio a ser reproduzida sem maiores cuidados. Outro fator que deve ter muito contribuído para esse fato é a versatilidade poética do bardo paraibano que, com habilidade e maestria, versejava de uma modalidade a outra e desenvolvia narrativas em temas diversos, sem maiores problemas. De toda forma, mesmo descontados os exageros a respeito do bardo paraibano, não há como contestar sua importância, seja pela expressividade da sua poética, seja pela graciosidade com que criou versos que, até hoje, são um modelo para as novas gerações de cordelistas.

Uma das marcas mais apreciadas por aqueles que têm um espelho na figura de Leandro é a sua capacidade de congregiar graciosidade com a crítica aguda dos costumes e das instituições de seu tempo. Essa última característica é destacada por Arievaldo Vianna, ao lembrar que Leandro, em “sua vasta produção, orçada em torno de mil poemas publicados em mais de seiscentos folhetos, destacou-se, sobretudo, pela qualidade de sua poesia e por sua sátira mordaz e instigante” (VIANNA, 2014, p. 20).

Realmente, Leandro foi um poeta pioneiro que soube se expressar magistralmente, refletindo, em poesia rimada, sobre as mazelas do seu (e do nosso!) tempo. Nesse processo, algumas de suas obras apresentam um componente didático, no sentido de haver a recompensa dos bons e o castigo dos maus, vindo a se direcionarem para uma “moral da história”, tal como as fábulas. E, como veremos a seguir, essa ligação com as fábulas também se reforça, no caso de Leandro, pela constante utilização, pelo autor, de bichos do cotidiano regional (gatos, cururus, ratos, lagartixas, etc.) em narrativas tão lúdicas quanto reveladoras dos desconcertos da sociedade da época.



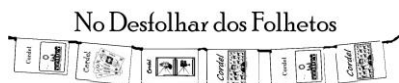
Nessas histórias, temas como o divórcio, crescimento do protestantismo (os “nova-seita”), corrupção e relação de poder são retratadas de forma graciosa e, ao mesmo tempo, extremamente críticas. Foi a partir desse modelo, que Leandro escreveu vários desses textos, histórias geralmente curtas, de até 50 sextilhas, em que animais vão vivenciar realidades políticas e culturais da época. Entre estas, destacam-se pela graciosidade “A noiva do gato” e “O casamento e o divórcio da lagartixa”, obras que passamos a analisar a seguir.

“A Noiva do Gato” e a Discussão da Justiça Social

A recorrência às fábulas evidencia-se em várias obras de Leandro Gomes de Barros, algumas delas ainda hoje alvo de polêmica quanto à autoria, haja vista que alguns pesquisadores atribuem alguns títulos a João Martins de Athayde. Entre as “fábulas” de Leandro, ou seja, as obras que dialogam com o legado de Esopo e outros fabulistas, podem ser citados os cordéis “A ausência dos bichos”, “Os bichos que falavam”, “O casamento do calango com a lagartixa”, “O galo misterioso, marido da galinha de dentes” e “A ressurreição dos bichos”. A essas obras, claro, se somam “A noiva do gato” e “O casamento e o divórcio da lagartixa”, alvo aqui de nossas análises.

Em “A noiva do gato”, Leandro Gomes de Barros faz uma crítica contundente do sistema de relações sociais de troca de valores, em que prevalece a ambição e o lucro. Nesse processo, o diálogo com as fábulas, já sugerido pelos protagonistas estampados no título da narrativa, se reforça pelo tempo em que se passa a narrativa: um tempo mítico, fora do tempo histórico, em que os animais tinham habilidades tipicamente humanas. Essa era mágica é indicada na segunda estrofe do poema, como vemos a seguir:

Os bichos daquele tempo
Não eram como hoje são,
Falavam, sabiam ler,



Tinham civilização
Sabiam se defender
Pois todos tinham instrução. (BARROS, 2007-a, p. 01)

Tendo apresentado o contexto cronológico da história, o narrador vai apresentando cada um dos personagens, vindo a arrolar não menos que 24 bichos, cada um desempenhando uma função na sociedade. Assim, já nos versos que se seguem à abertura da narrativa, são citados alguns animais e suas profissões:

O gato era tesoureiro
O rato tabelião
Percevejo era um rapaz
De grande habilitação
Advogava o país
Quando esse entrava em questão. (BARROS, 2007-a, p. 02)

Como se pode observar na estrofe apresentada, Leandro, fino gozador e crítico contundente, demonstrou grande habilidade e perícia ao fazer sua análise crítica da corrupção que corrói a sociedade. Assim, já no primeiro verso, a simples escolha do animal que assume a função de tesoureiro é emblemática: o gato, animal matreiro, é tido pelo senso comum como o bicho acostumado a roubar, o que explica a origem do termo “gatuno”. Dessa forma, em um único verso, usando um artigo, um sujeito, um verbo e um predicado ele descreve o mal que assola o país até hoje. Dito de outro modo: ao colocar o gato, animal que popularmente é tido como ladrão, para gerir as finanças, Leandro, de forma jocosa e sutil, indica para seus leitores a situação real vivenciada pela comunidade.

A mesma sutileza se estende para o segundo verso da estrofe citada, considerando que o rato é igualmente associado com características humanas nada abonadoras: além de um animal tido como sujo e transmissor de doenças, é também identificado com o roubo e a clandestinidade. A este, significativamente, Leandro atribui o cargo de tabelião, ou seja, aquele responsável



pelo registro de documentos, estando, assim, ligado ao cumprimento das leis. Fixa-se, assim, a ideia de uma lei ligada a algo sujo, clandestino, nocivo e tomador do alheio. Tal ideia, a propósito, reforça-se na estrofe logo a seguir com a representação do percevejo como advogado, uma profissão que, à época de Leandro, era própria dos filhos da elite: como um inseto que suga o sangue das pessoas, o percevejo passa a figurar a lei que se volta contra o povo, que lhe rouba o que tem, deixando-o fraco e impotente.

Além dessas questões, a crítica social se formula no referido texto através de uma visão nada positiva da obra em relação à justiça: esta é mostrada como uma rede de intrigas, na qual o direito cede lugar a questões pessoais. Veja-se, por exemplo, como o general Cururu, encarregado de resolver o assassinato da rata pelo gato, seu pretenso noivo, reage ao saber que teria que tratar com a cobra Sururucu:

Exclamou o general:
 – É uma desgraça imensa.
 Essa questão para mim
 Torna-se mal que vai pensa.
 A cobra é minha inimiga;
 Se ela me ver [sic], não dispensa. (BARROS, 2007-a, p. 10)

Há que se considerar, entretanto, um aspecto interessante da narrativa, que poderia ser apontado como uma visão progressista por parte do narrador: a mulher (no caso, a rata) é o personagem mais sensato do texto, estando muito à frente da mentalidade expressa pelo gato (seu “noivo”) e pelo cachorro (seu padrinho): enquanto o primeiro abraça um noivado que levaria à quase ruína da comunidade em que viviam, e o segundo tenta mostrar que não haveria perigo em ela se unir ao felino, predador natural dos roedores, a catita mostra-se como a única que percebe a inadequação daquele enlace amoroso:

A rata desconfiou,
 Entrou atrás de um caixão.



Disse o gato: Minha noiva,
Traga a sua certidão.
A catita disse: Vôtes!
Procure outra noiva; eu, não! (BARROS, 2007-a, p. 04)

Não obstante esse discernimento que a catita demonstra ter, ela acaba encontrando sua perdição por confiar em dois machos: no gato, que lhe jurava amor incondicional, e no cachorro, que se colocou como defensor da afilhada contra uma possível investida por parte do felino:

– Ó, de casa! – Disse a rata.
O gato disse: – Ó, de fora!
Disse o gato: – Oh! Minha noiva,
Pensei que tinha ido embora.
Entre, venha dar-me um beijo,
Que estou com saudade agora.

A rata puxou a carta,
Porém o gato não viu.
Beijou-a com tanto gosto
Que, no beijo, a engoliu.
O guabiru, vendo aquilo,
Rapidamente saiu. (BARROS, 2007-a, p. 07)

Para piorar o quadro, esse crime acaba ficando impune, pois o precário e truculento sistema de justiça que se apresenta na narrativa, no qual predomina a força, termina não julgando o gato. Assim, lido à luz da sociedade machista própria do período em que Leandro escreveu o cordel em foco, trata-se a morte da catita de mais um “crime passionnal” do qual o agressor masculino escapa ileso.

A Submissão da Mulher em “O Casamento e o Divórcio da Lagartixa”

Em “O casamento e divórcio da Lagartixa”, o objetivo do poeta é dialogar com os costumes e as mudanças sociais da época.



Nesse processo, o poeta traz à discussão no referido texto temas como a submissão da mulher, a traição, o divórcio, o machismo e os casamentos por encomenda e/ou interesse financeiro. Para desenvolver esse enredo, o poeta, usando de muita graça, satiriza a sociedade da época. Nesse movimento, acaba assentando sua fábula no ambiente nordestino, passando a descrever ambientes e situações temporais típicas da região. Ademais, elege os atores da narrativa na fauna local, incluindo na história o gato, o cachorro, o camaleão, o papa-vento, o besouro, o saguim, a seriema, o mosquito, o peixe e o cururu. E não é demais lembrar que o casal protagonista é formado pela lagartixa e pelo calango:

A lagartixa saiu,
Vendendo azeite às canadas.
Encontrou com o calango,
Uma alma dispersada
Que andava com a moléstia
Procurando namorada. (BARROS, 2007-b, p. 02. Grifos nossos)

Do ponto de vista da atualização do gênero fábula, ajustando-o Leandro ao contexto nordestino, é também significativo o uso da linguagem regional, como se vê na expressão “andar com a moléstia”. Nesse sentido, também é importante destacar os versos a seguir, que trazem termos regionais/populares como “rombudo”, “neguinho” (em lugar de “negrinho”) e “bestade” (em vez de “besteira”, “bobagem”):

Era um namoro rombudo...
Ela chamava: – Neguinho!
Calango focava a cauda,
Pedia a ela um beijinho...
A Lagartixa dizia:
– Espere aí, meu anjinho!

(...)

O velho às vezes dizia:
– Eu quero sinceridade.



A mãe dela então dizia:

– Meu velho, isso é bestade;

Rapaz brincar com uma moça

São coisas da mocidade. (BARROS, 2007-b, p. 03-04)

No tocante à crítica social presente na narrativa em foco, importa destacar que, após o casamento do casal protagonista, a vida aparece com sacrifícios, reflexos das contradições sociais: aparecem às responsabilidades financeiras, surgem os conflitos difíceis de resolver. No início da convivência, calango coloca uma vendinha na perspectiva da ascensão social, via comércio. No entanto, após o fracasso do negócio e frente ao desemprego, começam as desavenças do casal. Leandro, de forma magistral e jocosa descreve essa cena com a seguinte estrofe:

Então o Calango disse:

– Veja se bota o almoço...

Respondeu-lhe a lagartixa:

– Tenha paciência, moço;

À falta de dois vinténs,

Eu ontem comi ensosso.

(...)

– E se você voltou liso

Dana-se agora o negócio.

Pode arrumar a trouxa,

E vamos abrir o divórcio;

Caixeiro sem capital

Só nos lucros será sócio.

Marido sem nem um X

Não quero que não me acode.

Não tem que ficar zangado,

Nem que puxar o bigode.

Mulher hoje em dia é luxo,

E luxo só tem quem pode. (BARROS, 2007-b, p. 07-08)

Vê-se, assim, que, mesmo sem nunca ter abraçado o ideário comunista, Leandro intuitivamente reproduz ideias presentes em



obras de Marx, como *O manifesto comunista* e *O capital*, nas quais o pensador alemão demonstra que, no modo de produção capitalista, questões como amor, honra e honestidade estão sempre submetidas à lógica do lucro. Vejamos, a esse respeito, a seguinte passagem do folheto em análise:

Por favor, ouça mais essa,
Se não for verdade, diga,
Capricho familiar
Resulta sempre em intriga,
Honestidade não veste,
Honra não enche barriga. (BARROS, 2007-b, p. 10)

Por fim, ao consumir-se o fim do relacionamento, o calango, bastante deprimido com o sentimento de perda, interroga a lagartixa sobre a possibilidade da ex-companheira tê-lo substituído por outro amante. Ela então cita uma paquera com um primo, o Papa Vento. Calango vai então de encontro ao tal, vindo a ajustar com o rival um duelo, o que acaba não ocorrendo devido à chegada do gato e da seriema, predadores naturais de pequenos répteis. Então, frente a tamanho perigo, os contendores acabam pondo de lado as rivalidades com o fim de salvarem a própria pele. A lagartixa, no entanto, acaba levando a pior, como se vê na estrofe a seguir:

O Papa vento correu
E subiu por um cipó,
A Lagartixa, coitada,
Essa ficou que fez dó:
A Seriema comeu-a
Para não deixá-la só. (BARROS, 2007-b, p. 14)

Ao final da narrativa, o poeta, evidenciando a influência das histórias colhidas das memórias ancestrais, bem como sua condição de herdeiro dos gêneros orais, vale-se de uma das principais marcas que identificam a fábula, que é a moral. Dessa forma, o bardo repete a máxima de que os atos reprováveis pela



ética social são, de alguma forma, punidos, como fica bem claro no verso final:

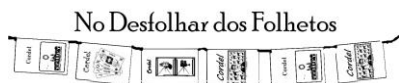
A seriema pegou
A lagartixa no meio.
Saboreou-a no bico
E ficou de papo cheio.
Isso resulta à pessoa
Que sorri do mal alheio. (BARROS, 2007-b, p. 14)

Como se vê, a exemplo de todas as fábulas, essa também tem uma moral. Nesse caso, Leandro Gomes de Barros não somente reafirma que a pessoa que desdenha da desgraça alheia deve ser punido por essa ação, mas também reproduz, ao dar um trágico fim para a lagartixa, o machismo da sociedade da época, o que fica explícito na fala do calango, na antepenúltima e última estrofes:

Papa vento olhou de cima,
Disse: – Couro velho espicha.
Eu ia me desgraçando
No namoro dessa bicha.
O diabo é quem quer mais
Namoro de Lagartixa.

O calango se acabou,
Eu quase que tenho fim.
Lagartixa, tão caipora,
Nunca tinha visto assim.
Mil diabos a carregue
Para bem longe de mim. (BARROS, 2007-b, p. 14-15)

No entanto, apesar desse fim trágico e diante da omissão do texto em relação a questões históricas em que a mulher é colocada em uma posição de submissão e opressão, percebe-se, na última estrofe, pela voz do calango, que o poeta vislumbra avanços e mudanças comportamentais na sociedade, quando



então a mulher poderá se colocar em uma situação de empoderamento:

De agora em diante, sei
Quanto custa namorada.
Logo a primeira que tive
Foi assim estuporada.
A segunda, com certeza,
Inda será mais danada. (BARROS, 2007-b, p. 15)

Nos dois últimos versos, portanto, vemos que o poeta, como homem que lia com os olhos da criticidade, enxergava as lutas sociais, a participação das mulheres nessas lutas e as consequentes transformações sociais e de comportamentos daí resultantes. Todavia, prevalece no texto uma ótica machista punitiva, que não perdoa o espírito libertino da lagartixa, que se comporta como os homens.

Considerações finais

A predileção de Leandro Gomes de Barros por temas satíricos pode ser explicada de diferentes formas. Por um lado, além de poeta, Leandro era editor e comerciante da própria obra, já que vivia exclusivamente de sua arte. Por essa razão, desenvolveu estratégias de distribuição, propaganda e procurava escrever sobre temas e estilos que fossem de grande aceitação do público. Entretanto, como a grande maioria da população era analfabeta, tanto os poetas como os editores procuravam produzir textos que atraíssem e prendessem a atenção de seus leitores. Nesse contexto, pode-se inferir que a preferência para edição fossem textos curtos e satíricos, tão do agrado do povo, que tanto buscava diversão aos seus dissabores, como ansiava, para empregar aqui uma expressão cunhada por Martine Kunz (Cf. KUNZ (2001), por uma “revanche poética” contra seus algozes (leia-se, a elite econômica e política).



A esse respeito, Ana Maria de Oliveira Galvão (2000) justifica o uso do termo “leitor/ouvinte” para se referir ao público consumidor de literatura de cordel, tendo em vista que, no período pesquisado por ela, o analfabetismo era altíssimo tanto na zona urbana como nas zonas rurais. Assim, os poucos alfabetizados liam ou recitavam para os demais. Dessa forma, ao adaptar uma fábula, o poeta haveria de necessariamente de temperá-la com pitadas de humor, de jocosidade, satirizando metaforicamente opressores locais ou trazendo exemplos de virtude para que essa leitura se tornasse lúdica para os leitores/ouvintes. Só assim haveria condições de se formar verdadeiras rodas de apreciação dos folhetos, algo que era comum nas fazendas e engenhos, como destaca a autora:

Uma vez adquiridos ou tomados de empréstimo, os folhetos podiam ser lidos em grupo – o que parecia ser o mais comum – ou individualmente. As reuniões para a leitura e audição de folhetos geralmente aconteciam na casa de vizinhos e familiares e congregavam grande número de pessoas. Além da leitura desse tipo de impresso, nesses encontros, algumas histórias, originárias de folhetos ou não, eram declamadas pelos que as sabiam de memória. Também nessas reuniões, os contadores de histórias divertiam a plateia ao narrar, com habilidade, contos da tradição oral, em especial as “histórias de Trancoso”. Em muitos casos, no mesmo espaço, ocorriam as cantorias. Assim, o tempo da leitura coletiva dos folhetos parecia ser, em grande medida, o tempo dedicado ao lazer. (GALVÃO, 2000, p. 419)

Portanto, justifica-se o gosto desse poeta pela descrição de cenas do cotidiano vivenciado por bichos, fator característico das fábulas, como observa Marcos Bagno:

A fábula é um gênero literário muito antigo que se encontra em praticamente todas as culturas humanas e em todos os períodos históricos. Este caráter universal da fábula se deve, sem dúvida, à sua ligação muito íntima com a sabedoria popular. De fato, a fábula é uma pequena narrativa que serve para ilustrar algum vício ou alguma virtude, e termina, invariavelmente, com uma lição de moral. Os gregos chamavam a fábula de apólogo, e esta palavra também costuma



ser usada para designar uma pequena narrativa que encerra uma lição de moral. A palavra latina fábula deriva do verbo “fabulare”, “conversar, narrar”, o que mostra que a fábula tem sua origem na tradição oral – aliás, é da palavra latina fábula que vem o substantivo português fala, e o verbo falar. (BAGNO, 2002, p. 51)

Pelo exposto, pode-se concluir que o cordel, ao aportar no Brasil, entrando pelo Nordeste, trouxe consigo toda essa tradição do falar, do dizer, do narrar histórias, do encantar e cantar os dramas e as contradições humanas. Muitos poetas improvisadores, com suas rabecas ou violas, andaram por essas terras transportando em suas vozes as narrativas vividas e ouvidas.

No final do século XIX, poetas como Leandro Gomes de Barros passaram a imprimir essas histórias e a percorrer as feiras com seus folhetos com dragões, princesas, cavaleiros, cangaceiros e bichos falando e vivendo a própria vida das pessoas ouvintes. Mesmo escrito no folheto o cordel não deixou de ser oral, não deixou de ser voz, de ser palavra. Os bichos, pela voz dos poetas, saíam nas fazendas e engenhos falando e levando o riso, colocando as pessoas em estado lúdico.

Dessa forma, pode-se aferir que o cordel, alcançando os mais distantes rincões do sertão e das periferias do Nordeste, teve papel fundamental no letramento e alfabetização dessas comunidades. E como o cordel e a fábula têm um pé na oralidade, ambas percorreram o mesmo caminho, serviram ao mesmo propósito. Nessa perspectiva, assim como os folhetos de cordel, “as fábulas devem ter sido usadas com objetivos claramente pedagógicos: a pequena narrativa exemplar serviria como instrumento de aprendizagem, fixação e memorização dos valores morais do grupo social” (BAGNO, 2002, p.51).

Como vimos aqui, Leandro Gomes de Barros, pioneiro da literatura de cordel, soube, como nenhum outro bardo, dar voz a animais, travestindo-os com defeitos e virtudes humanas, terminando sempre com uma “moral da história”, satirizando os costumes e os comportamentos da sociedade do seu tempo. E,



como modelo das gerações que o precederam, esmerou-se sempre em re-contextualizar os textos que visitava, adequando-os às peculiaridades da poesia popular e, logicamente, ao contexto de seu leitor. Assim, ao adaptar uma fábula, já que esta é uma narrativa curta e com poucos personagens, Leandro soube recriar a narrativa, incluindo outros personagens, espaço geográfico e linguagem própria de sua época.

Em “Casamento e divórcio da Lagartixa” e “A noiva do Gato”, textos analisados nesta pesquisa, percebe-se claramente que Leandro Gomes de Barros importou das fábulas principalmente a máscara representada pelos animais, bem como o viés didático, direcionando a narrativa para uma “moral”. Desse modo, nos referidos folhetos, Leandro promove uma educação através do lúdico, considerando que as atividades lúdicas, como explica Luckesi (2002), permitem ao ser humano se aproximar da realidade criando sua identidade:

Quando estamos definindo ludicidade como um estado de consciência, onde se dá uma experiência em estado de plenitude, não estamos falando, em si, das atividades objetivas que podem ser descritas sociológica e culturalmente como atividade lúdica, como jogos ou coisa semelhante. Estamos, sim, falando do estado interno do sujeito que vivencia a experiência lúdica. Mesmo quando o sujeito está vivenciando essa experiência com outros, a ludicidade é interna; a partilha e a convivência poderá oferecer-lhe, e certamente oferece, sensações do prazer da convivência, mas, ainda assim, essa sensação é interna de cada um, ainda que o grupo possa harmonizar-se nessa sensação comum; porem um grupo, como grupo, não sente, mas soma e engloba um sentimento que se torna comum; porém, em última instância quem sente é o sujeito. (LUCKESI, 2002, p. 06)

A atividade lúdica, portanto, cria no sujeito o princípio do prazer, o qual, por sua vez, o aproxima do princípio da realidade, há um equilíbrio entre esses dois princípios. Percebe-se, assim, que a atividade lúdica, ao gerar prazer, funciona como uma válvula de escape dos traumas, das decepções e das limitações que inibem os desejos. Seria, dessa forma, tanto na criança, como



também no adulto, gerado uma espécie de corrente de prazer que ao concretizar o sonho, o fantástico, libera energias que transitam no decorrer dessa atividade, entre a subjetividade e a realidade objetiva, influenciando na construção da identidade cultural do indivíduo.

Pelo exposto, conclui-se que, a exemplo dos dois folhetos de Leandro aqui analisados, as fábulas, as sátiras e várias narrativas em cordel têm como ponto de aproximação a moral da história, o emprego de bichos como personagens que vivenciam situações reais e comuns no cotidiano das comunidades e, por fim, a ludicidade, esta trabalhada no sentido de evidenciar o princípio da realidade aos leitores. Dessa forma, infere-se que esses elementos, por serem lúdicas e retratarem situações nas quais há identificação com o cotidiano, propiciam a aprendizagem dos leitores.

Referências

- ABREU, Márcia Azevedo de. Então se forma a história bonita: relações entre folhetos de cordel e literatura erudita. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 10, n. 22, jul./dez. 2004, p. 199-218.
- ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- BAGNO, Marcos. Fábulas fabulosas: varal de textos. In: CARVALHO, Maria Angélica Freire; MENDONÇA, Rosa Helena (Orgs.). *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: Ministério da Educação, 2002.
- BARROS, Leandro Gomes. *A Noiva do gato*. Mossoró: Queima-Bucha, 2007-a.
- _____. *Casamento e divórcio da lagartixa*. Mossoró: Queima-Bucha, 2007-b.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.



_____. *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1984.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Trad. Nelson Patriota. Natal: UFRN, 2006.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. A cultura popular como objeto de estudo: da “beleza do morto” à compreensão de sujeitos e práticas culturais. In: XAVIER, Libânia Nacif et al. (Orgs.). *Escola, culturas e saberes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005. p. 106-138.

_____. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930 – 1950)*. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Educação, 2000.

HAURÉLIO, Marcos. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.

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

LUCKESI, Cipriano. *Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna*. Salvador: GEPEL, Programa de Pós-Graduação em Educação, FAGED/UFBA, 2002. (Coletânea Educação e Ludicidade – Ensaios 02).

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: *Revista Graphos*. vol. 12, n°. 2. João Pessoa, Dez./2010. p. 74-80.

MAXADO, Franklin. *O que é cordel na literatura popular*. Mossoró: Queima-Bucha, 2011.

MELO, Veríssimo. Literatura de cordel: visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, Ribamar. (Org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982.

PORTELLA, Osvaldo. *A fábula*. Curitiba: UFPR, 1983.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.



VIANNA, Arievaldo. *Leandro Gomes de Barros: o mestre da literatura de cordel – vida e obra*. Fortaleza: SINTAF/Mossoró: Queima-Bucha, 2014.



Capítulo 9

Manuel Bandeira e Manuel Camilo dos Santos: dois poetas, dois arquitetos e duas cidades-irmãs para a fuga e o sonho

Simão Pedro dos Santos

Introdução

Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira afirmou que sua Pasárgada é um lugar “onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrasta não nos quis dar” (BANDEIRA, 1984, p. 98). Manuel Camilo dos Santos, em linguagem fina de cordel, nos deu *Viagem a São Saruê* e nos fez perceber quanto a vida dura, triste, de escassez material se transmutou, como em “Vou-me embora pra Pasárgada”, em empreendimento de fuga, porém, à busca por lugar e dias melhores.

Dois poetas. Duas experiências poéticas. Duas linguagens. Dois olhares para o mesmo tema com suas pertinentes variantes. Manuel Bandeira: pernambucano, poeta, acadêmico, erudito. Manuel Camilo dos Santos: paraibano, poeta, semialfabetizado, agricultor. Seus textos se assemelham por traços arquitetônicos a erguerem duas cidades imaginárias e urgentes. Necessárias: Pasárgada e São Saruê.

Curran (2011) traz importante nota sobre o texto de Manuel Camilo dos Santos:

Na verdade, *Viagem a São Saruê* é um poema escapista, ‘um retrato vivo da fuga, pelo sonho, de um povo que sofre’, nas palavras de Orígenes Lessa, em seu discurso na Academia Brasileira de Letras



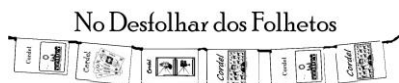
quando comparou este poema a ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, do modernista Manuel Bandeira. (CURRAN, 2011, p. 315)

Certamente, quando conhecemos o país de Manuel Camilo experimentamos a sensação de estar em Pasárgada e vice-versa. Não raro, ao longo de sua história, o homem cria espaços de fuga, o que denota quanto a humanidade cogita exílios (coletivos ou individuais), forçados ou não, decorrentes de vária circunstância, situações a que, voluntária ou involuntariamente, não se consegue dar conta.

Partindo dessas premissas, esta pesquisa apresenta um breve cotejo entre esses dois lugares fantásticos criados pela imaginação de Manuel Bandeira e de Manuel Camilo dos Santos, mostrando os pontos de contato entre a Pasárgada do poeta pernambucano e a São Saruê do cordelista paraibano. Para tanto, recorreremos aos seguintes teóricos: Mircea Eliade (1972), Hélder Pinheiro e Ana Marinho Lúcio (2001), Orígenes Lessa (1973), Lêda Tâmega Ribeiro (1986) e Tzvetan Todorov (1975) e Mark Curran (2011). Cabe destacar ainda que são frequentes as referências à Bíblia, mostrando como a Pasárgada bandeiriana e a São Saruê camiliana guardam muitas aproximações com lugares descritos no Texto Sagrado, como o Jardim do Éden e Canaã, por exemplo.

As cidades ideais de Bandeira e Camilo

Em Manuel Bandeira e Manuel Camilo, temos dois arquitetos de cidades ideais, com uma mítica que soa como “a história de um novo começo, réplica da criação do Mundo” (ELIADE, 1972, p. 28). Arquiteto do sertão, Camilo ergueu seu país com o igual reflexo na “vida madrasta” de que falou o poeta de *Libertinagem*. A seca, a fome, o descaso político, as injustiças sociais, o abandono fizeram brotar um *locus* de promessa: uma mosaica terra de São Saruê.



Ao explicitar a feitura de “Vou-me embora pra Pasárgada”, Manuel Bandeira nos deu a chave desse processo e do porquê dessa oficina:

Esse nome Pasárgada [...] suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias [...]. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo da doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada”. (BANDEIRA, 1984, p. 97)

Entende-se, desse modo, e mediante a fala do poeta, que um Eu profundamente lúcido, embora as dificuldades na e da vida, as necessidades, as ausências de tudo, deu início, – e concretizou – construção sólida, lugar de refúgio para aplacar tantas dores. A nosso ver um ideal de poder adquirido em Pasárgada se deu por três vertentes: o da proximidade com o próprio poder, – privilégio de poucos, que até soa irônico –, o da conquista do amor, na verdade, de amores – não concretizados na “vida madrastra” – e o de tantas possibilidades quanto necessárias:

Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei. (BANDEIRA, 1986, p. 117)

O sentido primordial de evasão se dá no primeiro verso da estrofe inicial: “Vou-me embora pra Pasárgada”, que se repete ainda na última linha desta mesma estância, com a firmeza de quem toma decisão (5.º verso); na segunda, (1.º verso); na terceira, (12.º verso) e na quinta, (8.º verso), todos a se repetirem com o caráter mesmo de fuga, mas também da disposição à aventura a um mundo novo que se descortina. Percebe-se que as repetições destes versos se dão enfaticamente, com o propósito de marcar a afirmação do Eu diante do qual, possibilidades se abrirão. O sentido, talvez mais completo de contentamento, pela mudança de lugar: ser amigo do rei, ter a mulher de seu querer e



a cama de sua escolha, ocorre em contraposição a um princípio contundente de insatisfação com o mundo real, centro do poema, que se configura nos dois primeiros versos da segunda estrofe: “Vou-me embora pra Pasárgada/Aqui eu não sou feliz”. Há de se observar que o fulcro do poema tem como ponto de partida estes dois versos, a partir de que um universo de realizações se aclara. O advérbio de lugar *Aqui*, contido no segundo verso da segunda estrofe, tem como contraste outro advérbio, também de lugar, *Lá*, que já se faz presente como resposta positiva na segunda linha, ao verso da primeira estrofe: “*Lá sou amigo do rei*”. Porém, no verso “*Aqui eu não sou feliz*”, (segunda linha, da segunda estrofe), o único do poema a dar pistas de que se está no mundo sensível, (advérbio *Aqui*), e resposta negativa ao “*Vou-me embora pra Pasárgada*” (primeira linha da segunda estrofe) e a que o *Lá* contraria ao mesmo tempo em que nos leva a cogitar do caráter de crença no porvir do eu lírico: “*Lá a existência é uma aventura*” (terceira linha da segunda estrofe). De todo modo, é a partir do verso negativo “*Aqui eu não sou feliz*” que tudo se desdobra em *esperançar* um eu lírico que anseia outras terras.

Este “desabafo da vida besta”, como afirma Bandeira, leva o eu poético à busca do desconhecido, a fugir para o “país de delícias” na tentativa de concretizar os sonhos mais banais não realizados no plano do real, do concreto. O deslocamento até Pasárgada revela a perspectiva de o Eu do poema aniquilar o homem incompleto do plano terreno. Transpor o limiar de Pasárgada é chegar ao paraíso: frustrações por não viver aventuras as mais bestas, porém, tão vivas, do mundo - tanto do adulto quanto da criança do “*aqui*” - mundo material -, serão superadas neste *acolá* de outras terras:

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banho de mar! (BANDEIRA, 1986, p. 117)



Na cidade erguida por Manuel Bandeira, pode-se voltar a um estágio de infância tal, que é proibido não ser feliz. As preocupações não existem, porque para isto não há espaço. Neste país idealizado é permitido ao homem girar na roda da meninice:

E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar. (BANDEIRA, 1986, p. 117)

Nesta terceira estrofe, chama a atenção o porquê de o eu lírico convidar a mãe-d'água e não Rosa para lhe contar as histórias dos tempos de meninice: em “Profundamente”, igualmente, de *Libertinagem*, a exemplo de “Vou-embora pra Pasárgada”, no terceiro movimento, o eu lírico deixa transparecer a morte, literal, de entes queridos:

Hoje não ouço mais as vozes daquele tempo
Minha avó
Meu avô
Totônio Rodrigues
Tomásia
Rosa
Onde estão todos eles?
– Estão todos dormindo
Estão todos deitados
Dormindo
Profundamente. (BANDEIRA, 1986, p. 112)

Aquela que contaria as histórias vivera a condição humana, e agora dorme (profundamente), isto é, Rosa, a esta altura do tempo, jazia morta. Neste caso, só um ser sobrenatural, mágico, da mitologia da infância, poderia se fazer realidade no universo de Pasárgada: a mãe-d'água. Os papéis se invertem numa sagaz lógica poética.



A Pasárgada de Manuel Camilo dos Santos são as terras de São Saruê, possessões onde a poesia jorra como o leite e o mel. Terra farta em contraposição ao *habitat* real em que vivia o poeta: secas cíclicas, solo inculto, fome, escassez. O poeta, ao perceber as dores coletivas de certa porção do Nordeste arquiteta São Saruê como um apelo à promessa.

Acerca do olhar de Camilo para os homens e a realidade à sua volta, – embora a assertiva possa abranger não apenas o aspecto local, mas aquele de ocorrência em qualquer grupo humano –, opina Orígenes Lessa:

Um poeta verdadeiramente nacional terá que falar também aos pequeninos, resignados ou revoltados, sofredores sempre, sonhando sempre com um mundo melhor, onde nem a seca nem a carestia nem as fraudes eleitorais nem os exploradores suguem o sangue do povo. É por todas estas agonias que a literatura dos humildes é quase sempre uma literatura de evasão, como na *Viagem a São Saruê*, de Manuel Camilo dos Santos. (LESSA, 1955, p. 83)

Orígenes, especificamente, e no tocante ao cordel do poeta paraibano, assevera entre convicto e encantado em artigo, após transcrever quase na íntegra o poema camiliano:

Aí fica uma versão sertaneja do ‘Vou-me embora pra Pasárgada’, de Manuel Bandeira. Eu, que sempre amei o poema de Bandeira, desde que li o folhetinho do outro Manuel, o Camilo dos Santos, comecei a sonhar com São Saruê. Vamos embora pra São Saruê? (LESSA, 1955, p. 87)

É com este sentimento de evasão, decorrente de injustiças, principalmente, que o poeta projeta, ergue o justo, igualitário, profético país de São Saruê. O poeta segue as ordens deste sonho/pensamento e sua construção começa a tomar forma. O pensamento, ligado ao imaginário, mestre e guia, nesta condição, ordena e poeta inicia sua viagem:

Doutor, mestre pensamento
Me disse um dia: – você,



Camilo, vá visitar
O país São Saruê.
Pois é o melhor lugar
Que neste mundo se vê. (SANTOS, 2008, p. 311)

Na história das civilizações sempre houve a ainda há a memória da eterna promessa de lugares melhores do que o mundo material. Biblicamente, ou por outra, de um ponto de vista judaico-cristão, cogita-se do ideal do paraíso restabelecido. Pelo viés político, inclusive, e no plano material, portanto, há este espaço para um imaginário paradisíaco, isto é, aquele em que o proletariado pode vir a gozar seus direitos mais sagrados: a terra, o pão, a liberdade. Como apontado por Eliade (1972, p. 158), “Marx retomou um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrâneo: o papel redentor do Justo (hoje, proletariado), cujos sofrimentos são invocados para modificar o status ontológico do mundo.”. Este é o sentido possível de se perceber tanto em Pasárgada quanto em São Saruê: o da tentativa de compreensão da essência mais absoluta do ser ou dos seres à busca de mudança. É como se os poetas apontassem a memória de um paraíso a ser retomado.

A temática desta infância perdida da humanidade se delineia para duas vertentes: a da restauração, propriamente, deste lugar de delícias biblicamente prometido e a da fuga para um recinto em que as dores do mundo sofram esperança de melhores dias. “Viagem a São Saruê” se inicia pela busca do lugar da memória (reminiscência tanto coletiva quanto do Eu que escreve):

Eu que desde pequenino
Sempre ouvia falar
Neste tal São Saruê
Destine-me a viajar
Com ordem do pensamento
Fui conhecer o lugar. (SANTOS, 2008, p. 311)

A viagem começa a tomar forma mediante elementos locais de ordem da natureza, com belas imagens poéticas. Há a busca



por recursos poéticos para, na medida do afastamento do mundo, ser apresentada a panorâmica de uma viagem verdadeiramente, do pensamento, do sonho. Os campos semânticos são trazidos por conjuntos de vocábulos que dão a dimensão ideal de uma viagem em que fenômenos do real como o tempo: “às duas da madrugada”, “quebrar da barra”, “aragem matutina” e a bela imagem “Já que o sol espargindo/No além do horizonte” se somam aos de natureza do fantástico, já que é imperioso que este “obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (TODOROV, 1975, p. 39). No cordel em estudo, ideais da razão e da lógica se aglutinam aos não racionais e não lógicos: “carro da brisa” (com que há um passar pela alvorada), “aurora abismada”, “irmã da linda aurora”. O Eu que escreve anuncia, entre o racional e o irracional:

Iniciei a viagem
 Às duas da madrugada,
 Tomei o carro da brisa
 Passei pela alvorada,
 Junto do quebrar da barra
 Eu vi a aurora abismada. (SANTOS, 2008, p. 311)

Segue o poeta:

Pela aragem matutina
 Eu avistei bem defronte
 A irmã da linda aurora
 Que se banhava na fonte
 Já que o sol vinha espargindo
 No além do horizonte. (SANTOS, 2008, p. 311)

Quanto aos retalhos de narrativa fantástica percebidos nestes versos, é importante lembrar ainda Todorov (1975, p. 179), para quem “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”. Isto é o que



se dá nas 33 estrofes, (trinta e uma sextilhas e duas décimas), de *Viagem a São Saruê*, ao depararmos com as oscilações entre o natural, a que podemos chamar de sensibilidade do real e os rudimentos de sobrenaturalidade, tão comuns ao universo do fantástico-imaginário.

Em “Viagem a São Saruê” tudo leva a um espaço ideal e, num crescer, se segue paulatinamente, caminho do terreno a ser conquistado: “Deixei o mormaço e passei/Pro carro da neve fria/Vi os mistérios da noite/Esperando pelo dia”. Outro aspecto importante do texto: a viagem não se inicia na noite nem no transcurrir do dia, propriamente, mas na madrugada “às duas da madrugada”, o que denota interregno, intermédio entre a noite, naturalmente, e o dia que vai chegar. É uma viagem de transição, como o é passar de um mundo a outro. Se tivesse início na noite, puramente, o ideal que o texto propõe sofreria prejuízo. Ao viajante não seria dado entrever, quando chegada a hora, a cidade-alvo de sua visita. O mistério, este fenômeno que enche a vista do personagem, se dá, de certo modo, entre a penumbra e alguma nitidez: “Pela aragem matutina/Eu avistei bem defronte/A irmã da linda aurora”. Por outro lado, a mesma viagem não poderia ocorrer durante o dia, para o qual se pressupõe claridade completa, e, neste caso, não havia o que desvelar. O velado, portanto, é o que leva à busca, à procura e à possível descoberta. O desconhecido exige a transição:

Passei do carro da brisa
Para o carro do mormaço
O qual, veloz, penetrou
No além do grande espaço
Nos confins dos horizontes
Senti do dia o cansaço. (SANTOS, 2008, p. 311)

E continua:

Enquanto a tarde caía
Entre mistérios e segredo
A viração docilmente



Afagava os arvoredos,
Os últimos raios de sol
Bordavam os altos penedos. (SANTOS, 2008, p. 311)

Como visto acima, a viagem não se inicia na noite, no entanto, no percurso, ela se faz para que se tenha, ao alvorecer, a bela visão do paraíso desejado, da cidade prometida. A noite assume “sua chefia” para que sejam vividos os mistérios e os anseios da descoberta:

Morreu a tarde, e a noite
Assumiu sua chefia
Deixei o mormaço e tomei
O carro da neve fria,
Vi os mistérios da noite
Esperando pelo dia.

Ao surgir a nova aurora
Senti o carro pairar,
Olhei e vi uma praia
Sublime de encantar
O mar revolto banhando
As dunas da beira-mar. (SANTOS, 2008, p. 311)

A visão deste paraíso bíblico se mostra mais intensa quando da chegada aos portais de São Saruê: o ouro, o cristal, a não existência de pobreza configuram a grande conquista. A cidade avistada se desenha em imponência, solidariedade e senso de justiça, como já antes mencionado. São Saruê, como qualquer utopia, vive a prodigalidade calcada na justa medida, já que todos se beneficiam com equidade.

Depois de todo o trajeto, a cidade é, finalmente, apresentada:

Avistei uma cidade
Como nunca vi igual
Toda coberta de ouro
E forrada de cristal
Ali não existia pobre
É tudo rico, afinal. (SANTOS, 2008, p. 311)



E mais:

Uma barra de ouro puro
Servindo de placa eu vi
Com as letras de brilhante
Chegando bem perto, eu li
Dizia: São Saruê
É este lugar aqui. (SANTOS, 2008, p. 311)

Em “Vou-me embora pra Pasárgada” há uma concepção de povo com grau apreciável de educação, uma gente civilizada: “Em Pasárgada tem de tudo/É outra civilização”. Os ideais do homem civilizado, perfeito, mental e fisicamente, perpassam os espaços do imaginário como superação de falhas vividas pelo atribulado homem, este ser do mundo real.

Contra a dor presente, o lenitivo do sonho

Nas terras de São Saruê, como em Pasárgada, há uma clara evolução de seus habitantes. Nesta ilha imaginária se configuram processos de restauração do homem em nova sociedade:

Quando eu avistei o povo
Fiquei de tudo abismado
Uma gente alegre e forte
Um povo civilizado
Bom, tratável e benfazejo
Por todos fui abraçado. (SANTOS, 2008, p. 311)

A descrição da cidade traz decalco claramente influenciado pela leitura da Bíblia (Cf. APOCALIPSE, 21:19-20), com o ideal de paraíso restaurado:

Lá os tijolos das casas
São de cristal e marfim
As portas: barras de prata
Fechaduras de rubim
As telhas, folhas de ouro
E o piso de cetim. (SANTOS, 2008, p. 311)



Na paradisíaca terra de Manuel Camilo não há a dor da fome, da miséria, da escassez de quaisquer alimentos. Há suprimentos *ad aeternum* na ilha tão sonhada. As hipérboles garantem o ideal de abundância. A fome é elemento definitivamente proscrito. Nos sítios de São Saruê não há limite para a fartura:

Lá eu vi rios de leite
Barreiras de carne assada
Lagoas de mel de abelha
Atoleiros de coalhada
Açudes de vinho do Porto
Montes de carne guisada. (SANTOS, 2008, p. 311)

E ainda:

As pedras de São Saruê
São de queijo e rapadura
As cacimbas são de café
Já coado e com quentura
De tudo, assim, por diante
Existe grande fartura. (SANTOS, 2008, p. 311)

Evidentemente, ninguém sofre nem morre mais à fome. A fartura é como a dos que conquistam a Nova Canaã. (Cf. NÚMEROS, 13:27). A glória desta dádiva é a de alcançar o território dos justos, onde a colheita dos frutos da terra agora se dá sem suor nem dor. O trabalho pesado, injusto, dá lugar à certeza do fruto bom. Sofrimentos são substituídos por uma vida sem preocupações:

Feijão lá nasce no mato
Maduro e já cozinhado
O arroz nasce nas várzeas
Já prontinho e despulpado
Peru nasce de escova
Sem comer vive cevado.

Galinha põe todo dia
Invés de ovos é capão



O trigo, invés de semente
Bota cachadas de pão
Manteiga lá cai das nuvens
Fazendo ruma no chão.

Os peixes lá são tão mansos
Com o povo acostumados
Saem do mar vem pras casas
São grandes, gordos e cevados
É só pegar e comer
Pois todos vivem guisados. (SANTOS, 2008, p. 311-312)

Nesta Terra Prometida não há especulação financeira, porque não há interesse em enriquecimentos. Há de tudo e para todos. Não se cogita de ambições, pois no paraíso de São Saruê não há esta necessidade. Há saúde, porque não há fome. Há alegria, porque não há dores. Não se vive do trabalho duro, pesado, de exploração pelo capital. Ter as coisas fáceis em São Saruê não é privilégio. É compensação da fome, da miséria, da injustiça, da desigualdade social vividas em território da realidade. Dos homens injustos. Não há mais castigos para os homens, pelo trabalho, porque já passou o tempo da punição divina à desobediência do homem edênico (Cf. GÊNESIS, 3: 17-19):

Tudo lá é bom e fácil
Não precisa se comprar
Não há fome e nem doença
O povo vive a gozar
Tem tudo e não falta nada
Sem precisar trabalhar. (SANTOS, 2008, p. 312)

Em São Saruê nem as crianças dão “trabalho”. Do nascimento à vida em comunidade, tudo em torno delas corre em bonança, harmonia, entretenimento. Ademais, o saber, o conhecimento constituem também realidade. “Ler, escrever e contar” representa a realização a que muitas crianças do mundo



real de onde parte o texto, não alcançam. Em São Saruê, eis a diferença:

Lá quando nasce um menino
Não dá trabalho a criar
Já é falando e já sabe
Ler, escrever e contar
Salta, corre, canta e faz
Tudo quanto se mandar. (SANTOS, 2008, p. 312)

Na Pasárgada de Bandeira igualmente, tem de tudo, inclusive, liberdade para não se conceber.

Em Pasárgada tem de tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção. (BANDEIRA, 1986, p. 117)

No entanto, se pode até cogitar da liberdade de se conceber. Se em “Testamento” um Eu confessa: (Não tive um filho de meu./Um filho!... Não foi de jeito.../Mas trago dentro do peito/Meu filho que não nasceu.) e se em Pasárgada há “outra civilização” pode haver escolhas e este filho pode até se tornar realidade.

Na utópica ilha bandeiriana mulheres se fazem presentes, porém, libertas para o amor, – sem a censura dos “puros” –, livres para o amor dos homens, para os “pecados” dos homens, para os “pecados” de e com todos. Na ilha do autor de *Belo belo* essas mulheres “são todas filhas de Deus”, pois que Pasárgada

É outra civilização
[...]
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar. (BANDEIRA, 1986, p. 117-118)

Na camiliana São Saruê a presença feminina é uma realidade, porém, diferentemente do que se dá em Pasárgada, o Eu opta pelo ideal estético, (“Lá não há mulher feia/E toda moça



é formosa”), por uma visão, infelizmente, deturpada, patriarcal, machista mesmo, da mulher, (única “falha” do texto), entretanto, compreensível, em certo aspecto, se se levar em conta a cultura, o comportamento da sociedade, a educação do olhar para o feminino em determinada época (“Bem educada e decente/Bem tratada [cuidada] e amistosa”). Há uma quebra, de algum modo, com o quê de humanização, de civilidade, (que se espera em São Saruê), no sentido mesmo da tolerância, do respeito, do trato no que concerne à mulher. A prostituta bonita que habita Pasárgada não teria lugar em São Saruê:

Lá não se ver mulher feia
E toda moça é formosa
Bem educada e decente
Bem tratada e amistosa
É qual um jardim de fadas
Repleto de cravo e rosa. (SANTOS, 2008, p. 312)

Isto apontado, havemos de notar ainda, que o paraíso bíblico da cultura judaico-cristã-edênico/adâmico se perdeu e desde então o homem luta por restaurar. A Terra Prometida de Moisés talvez seja um primeiro exemplo da recuperação, do resgate tão sonhado pelo homem. A terra da paz, onde corre o leite e o mel, parece representar um ciclo que se repete e se desdobra em tantas Canaã quanto possíveis. Como essa sua coirmã, eis, São Saruê:

Lá existe tudo quanto é de beleza
Tudo quanto é bom, belo e bonito,
Parece um lugar santo e bendito
Ou um jardim da divina natureza:
Imita muito bem, pela grandeza
A terra da antiga promessa
Para onde Moisés e Aarão
Conduziram o povo de Israel
Onde dizem que corria leite e mel
E caía manjar do céu no chão. (SANTOS, 2008, p. 312)



No desfecho do poema, o Eu que fala, descreve a terra e revela sua magnitude, a bondade de seus habitantes e o prazer da estadia por lá. (E por ser estadia, o Eu lá não permanece). De sua sublimidade dia o poeta:

Tudo lá é festa e harmonia
 Amor, paz, benquerer, felicidade
 Descanso, sossego e amizade
 Prazer, tranquilidade e alegria.
 Na véspera de eu sair naquele dia
 Um discurso poético lá eu fiz,
 Me deram, a mandado de um juiz
 Um anel de brilhante e de rubim
 No qual, um letreiro diz assim:
 – É feliz quem visita este país. (SANTOS, 2008, p. 312)

Faz jus lembrar que em Manuel Bandeira o Eu que ergue Pasárgada a quer apenas com o desejo de realizar necessidades pessoais, individuais não alcançadas na “vida inteira que podia ter sido e que não foi”: o amor, a mulher, a cama, o fazer ginástica, o andar de bicicleta, o montar em burro brabo, o subir no pau de sebo, o tomar banhos de mar, entre tantos sonhos. Em Manuel Camilo há uma necessidade individual/coletiva por justiça social, por saciar a fome de comida: (“Maniva lá não se planta/Nasce e invés de mandioca/Bota cachos de beiju/E palmas de tapioca/Milho, a espiga é pamonha/E o pendão é pipoca”); de saber: (“Lá quando nasce um menino/Não dá trabalho a criar/Já é falando e já sabe/Ler, escrever e contar”); de dignidade cidadã: (“Lá os pés de Casimira/Brim, Borracha e tropical/De Naycron, Belga e Linho/E o famoso Diagonal/Já bota as roupas prontas/Própria para o pessoal”). Em “Viagem a São Saruê” se percebe que “a fantasia poética, motivada possivelmente pela vivência e conhecimento de uma realidade de carência e sofrimento, impulsiona o poeta a criar um mundo ideal que em tudo se contrapõe ao real” (PINHEIRO; LÚCIO, 2001, p. 46). De Pasárgada há um Eu que certifica: – Lá sou amigo



do rei –/Terei a mulher que eu quero/Na cama que escolherei”. De São Saruê, um Eu assevera: “– É feliz quem visita este país”.

Canaã, a anônima Cocanha, Pasárgada, São Saruê e tantas outras terras da promessa são desejos de restauração a que o homem nunca alcança. Moisés e seu irmão Aarão não alcançaram a sua Canaã (Cf. DEUTERONÔMIO, 34:4-5 e NÚMEROS, 20:24, respectivamente). Parece que nós também nunca alçaremos nem conquistaremos a terra ideal. Estaremos a buscá-la, é certo, porém, sua realização se dará sempre no projeto utópico. O não lugar pertence aos homens de todos os tempos, de todas as culturas, de todas as classes, porque é um desejo, uma aventura à busca do mito primordial, do homem puro, da eterna infância. Talvez do “retorno às origens”, de Mircea Eliade, para quem:

A revolta contra a irreversibilidade do Tempo ajuda o homem a ‘construir a realidade’ e, por outro lado, liberta-o do peso do Tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomençar sua vida e recriar o seu mundo. (ELIADE, 1972, p. 124)

Moisés, Tomas Morus, Manuel Bandeira, Manuel Camilo dos Santos, os cidadãos da Cocanha, e tantos mais, arquitetaram o lugar pleno, o *locus amoenus*, o *habitat* de paz, porque é necessário, mas não alcançável. Nunca alcançável, por ser sempre o *locus* de um não tempo: nem passado. Nem futuro. Nunca um tempo presente.

Considerações finais

A Pasárgada bandeiriana e a São Saruê camiliana são lugares mágicos que, em termos poéticos, engendraram-se e refazem o caminho do e ao paraíso bíblico, reinventando-o, restaurando-o. Ademais, buscando a medieval Cocanha ou a utópica comunidade de Tomas Morus, tornando redivivos estes espaços. E, como vimos aqui, tanto em Pasárgada quanto em São Saruê isto se faz presente.



Dito de outro modo: Bandeira e Camilo reivindicam a Idade de Ouro em seus textos, a seu modo, cada um, como um direito a que humanidade tem de recorrer sempre para recompor sua infância perdida. Como assevera Lêda Tâmega Ribeiro (1986, p. 103), “A velha tradição literária do mito da idade de ouro, nascida com o canto dos primeiros poetas gregos, ecoou através dos séculos nos versos dos poetas populares e eruditos”, e isto se evidencia em ambos os textos.

Este não lugar e este não tempo são a fuga. O alicerce e a construção dos angustiados: nós, homens em eterna aflição, em solene dilema. A decepção do homem não só consigo, mas com o outro é o motivo e a via para esse lugar imaginário, que se justifica tão-somente pelo medo de não saber o que há, o que virá, se e quando virá. E isto o faz apressar os passos para a descoberta da cidade inexistente.

Só os poetas arquitetam, constroem e nos oferecem estes lugares. Estas cidades fantásticas. Poetas são necessários.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília, DF: INL, 1984.
- _____. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil/Imprensa Batista Regular do Brasil, 1983.
- CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia, SP: Ateliê, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- LESSA, Orígenes. *Literatura popular em versos*. Anhembi. São Paulo, v. XXI. n. 61. p. 83-87, dez. 1955.
- PINHEIRO, Hélder; LÚCIO, Ana C. Marinho. *O cordel na sala de aula*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.



RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1986.

SANTOS, Manuel Camilo dos. *Viagem a São Saruê*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

Parte II





Capítulo 10

Reverendo criticamente a tradição: uma leitura de cordéis de Jarid Arraes

Ariadine Maria Lima Nogueira

Introdução

1865 representa um marco para a literatura de cordel brasileira por dois motivos: é nesse ano que nasce Leandro Gomes de Barros (1865-1918), poeta cuja excelência da obra levou-o merecidamente a ser reconhecido como o pai do cordel. Do mesmo ano é também a publicação daquele que é tido como o primeiro cordel com data de publicação conhecida: *Testamento que faz um macaco especificando suas gentilezas, gaitices, sagacidade, etc.*, de autor desconhecido. (Cf. LUNA E SILVA, 2010). Dessa forma, o cordel nordestino já contabiliza mais de 150 anos de existência.

A antiguidade do cordel, situando-se sua origem em uma sociedade eminentemente patriarcal e conservadora, ajuda a explicar como o preconceito contra as minorias constituiu um traço dos cordéis publicados até pelo menos a década de 60 do século passado. O negro, o homossexual, a mulher, o protestante são algumas das figuras que sofreram, ainda que geralmente sob a capa do gracejo, com representações desdenhosas por parte de alguns poetas populares.

No caso da misoginia, um fato emblemático é que somente em 1938, quando o cordel já contava com mais de 70 anos de existência, uma mulher ousou publicar um cordel. Mesmo assim,



a autora, Maria das Neves Batista Pimentel, embora fosse filha de um cordelista e esposa de um cantador, não se sentiu à vontade para assinar sua obra com o próprio nome, preferindo usar um pseudônimo que combinava o nome e o lugar de nascimento do marido: Altino Alagoano.

Todavia, a despeito dos muitos obstáculos, as mulheres não cederam ao preconceito fixado no âmbito cordelístico, deixando aos poucos de ser apenas objeto de representação para também assumirem a condição de autoras. No caso do Ceará, por exemplo, já se registram várias cordelistas mulheres, sejam nascidas ou radicadas no estado, cabendo acentuar aos nomes de Anilda Figueiredo, Arlene Holanda, Bastinha Job, Bia Lopes, Dalinha Catunda, Fanka, Ivonete Moraes, Josenir Lacerda, Josy Maria, Julie Oliveira Maria (a cangaceira), Maria Luciene, Mariana Lima (Jovelina do Ceará), Paola Tôrres, Salete Maria e Vânia Freitas.

Algumas dessa autoras, cabe destacar, já produzem há mais de 20 anos, como é o caso de Bastinha Job, cujo primeiro folheto data de 1991. Na esteira dessas cordelistas de mais longa estrada, novos talentos femininos têm surgido, todos incorporando a nota de desagravo para com os resquícios de misoginia que, mesmo em declínio, ainda se observam no cordel contemporâneo. Entre esses novos talentos, destaca-se o nome de Jarid Arraes.

Nascida em Juazeiro do Norte, na região do Cariri cearense, Jarid Arraes aparece como herdeira de uma tradição no cordel: é neta de Abraão Batista e filha de Hamurabi Batista, ambos cordelistas e xilogravadores.

A jovem autora tem se destacado não só como cordelista, publicando seus versos em formato de folheto, mas também como autora de obras pertencentes a outros gêneros literários, a saber: *Redemoinho em dia quente* (2019, contos), *Um buraco com meu nome* (2018, poesia) e *As lendas de Dandara* (2016, romance). Entre suas obras em cordel, ganha relevo a série *As heroínas brasileiras em 15 cordéis* (2017), uma coletânea publicada originalmente em folhetos.



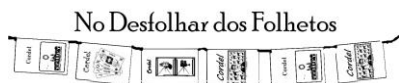
Como mostraremos nesta pesquisa, sendo este seu objetivo central, tanto na referida coletânea como em outros cordéis, predomina na poética de Jarid Arraes uma crítica aguda contra o preconceito ainda presente na sociedade brasileira, com ênfase na misoginia e no racismo. Nesse processo, o resgate de mulheres negras “esquecidas” pela História oficial vem se somar a outras discussões contundentes, como a questão da homossexualidade, o louvor da beleza negra e o direito da mulher de optar por ter ou não ter filhos.

O corpo trabalho se divide em duas partes, segundo uma divisão do *corpus* de análise: primeiramente, o foco do trabalho recai na série Heroínas negras, composta por vinte títulos que têm como protagonistas mulheres afro-brasileiras que se destacaram por suas ações libertárias. Em segundo lugar, mostramos como a autora dá continuidade ao seu projeto em outros cordéis em que discute a condição da mulher brasileira, principalmente a negra.

Para levarmos a termo o objetivo que nos serviu como horizonte de trabalho, recorremos a algumas teóricas de referência no âmbito dos estudos feministas, a saber: Joice Berth (2018), Angela Davis (2016), bell hooks [sic] (2017), Djamila Ribeiro (2018), Letícia Sousa (2019), Nelly Stromquist (2002), e Marcia Tiburi (2018).

As heroínas negras de Jarid Arraes

A relação de Jarid Arraes com a imbricação de cordel, feminismo e mídias digitais aparece no próprio percurso de sua vida: começou a publicar em diversos espaços virtuais, como os blogs: *Mulher Dialética*, *Blogueiras Feministas*, *Blogueiras Negras* e *Questão de Gênero* (da Revista Fórum). Além disso, participou de coletivos como o Pretas Simoa (Grupo de Mulheres Negras do Cariri) e o FEMICA (Feministas do Cariri), fundado por ela. Tal vivência refletiu-se em seu próprio trabalho literário, especialmente através da publicação de cordéis publicados de



modo artesanal e independente, no qual passou a discutir temáticas importantes à sua experiência enquanto mulher negra disposta a quebrar amarras. Nessa perspectiva, seu trabalho mostra-se por demais importante na medida em que

No Brasil, mulheres, principalmente as negras, nem sempre puderam falar, escrever e quanto mais publicar sobre si mesmas. Tampouco tiveram suas vozes plenamente respeitadas por aqueles que delas falaram, escreveram e publicaram; na maioria, homens brancos.

De forma geral, neste país estruturalmente racista e machista, o protagonismo negro para se expressar, sem intermediários, foi invisibilizado, senão questionado e punido. Até mesmo o nosso maior escritor, Machado de Assis, teve sua identidade como homem negro silenciada ou negada — censuras da máquina colonial que se alimentou da escravidão e ainda ruma nas mentes e corações deste povo. (JESUS, 2017, p. 9)

Desse modo é que se afiguram como extremamente relevantes as iniciativas de vozes que venham a reescrever essa história colonial pautada em fundamentos patriarcais e escravocratas.

Consciente disso é que Jarid Arraes escreveu uma série constituída de vinte cordéis sobre mulheres negras que se destacaram na História do Brasil: Acotirene, Anastácia, Antonieta de Barros, Aqualtune, Carolina Maria de Jesus, Dandara dos Palmares, Esperança Garcia, Eva Maria do Bonsucesso, Laudelina de Campos, Luisa Mahin, Maria Aranha, Maria Firmina dos Reis, Mariana Crioula, Na Agontimé, Tereza de Benguela, Tia Ciata, Tia Simoa, Zacimba Gaba e Zeferina. Em 2017, quinze desses cordéis foram reunidos e publicados em formato de livro, com o nome de *Heroínas negras em 15 cordéis*, somente não sendo incluídos os folhetos relativos a Acotirene, Anastácia, Tia Ciata e Tia Simoa.

Analisando as personagens e as histórias representadas na referida série de folhetos, observamos a preocupação de Arraes em estabelecer um contradiscurso em relação àquele socialmente



imposto, o qual preconiza algumas questões que influenciam inexoravelmente o modo como as mulheres negras se veem.

A esse respeito, a pesquisadora americana bell hooks [sic] tem um posicionamento interessante. No seu artigo *O olhar oposicional: espectadoras negras* (2017), publicado pela primeira vez em 1992, a autora trata da forma como as mulheres olham para os outros e para si próprias, e como esse olhar foi e continua sendo normatizado pelas condições sócio-históricas em que estão inseridas. Para a pensadora, é importante que mulheres negras olhem para as formas de representações (ou mesmo a não representação) femininas valorizadas — a mulher branca e dócil — com a visão crítica de quem é consciente das opressões e deseja subverter as estruturas impostas. Desse modo, a desconstrução precisa se perfazer em vários níveis, sendo um deles o do saber historiográfico tradicional — essencialmente branco e patriarcal.

Desconstruir para reconstruir uma sociedade com condições mais equânimes entre os gêneros: essa é a tônica da coletânea de folhetos sobre as heroínas negras de Jarid Arraes, assim como sua coleção de cordéis *Lendas da África* e outros textos escritos em uma perspectiva interseccional. Apresentar mulheres que são consideradas heroínas subverte o estabelecido, e isso é importante tendo em vista que

contradiscursos e contranarrativas não são importantes somente num sentido epistemológico, mas também no de reivindicação de existência. A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que ela não tenha seus problemas nomeados. E não se pensa em saídas emancipatórias para problemas que nem sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. (RIBEIRO, 2018, p. 124)

A indignação do eu-lírico dos referidos cordéis de Jarid quanto à invisibilização dessas heroínas na historiografia oficial perpassa os textos de vários de seus cordéis. Isso é perceptível nas estrofes finais da narrativa de Aqualtune:



Eu só acho um absurdo/ Porque nunca ouvi falar/ Na escola ou na tevê/ Nunca vi ninguém contar/ Sobre a garra de Aqualtune/ E o que pôde conquistar.

Uma história como a dela/ Deveria ser contada/ Em todo livro escolar/ Deveria ser lembrada/ No teatro e no cinema/ Que ela fosse retratada.

Mas eu tive que sozinha/ As informações buscar/ Foi porque ouvi seu nome/ Uma amiga mencionar/ E por curiosidade/ Fui on-line pesquisar. (ARRAES, 2017, p. 31-32)

Destaca-se, também nos versos, a importância da tecnologia como modo de subversão aos meios oficiais, visto que, como meio de livre acesso a todos, é possível encontrar informações não dispostas em livros. Sobre Carolina de Jesus, ficam os versos observando esse mesmo apagamento, motivado pelo racismo e elitismo:

Por racismo e elitismo/ Pouco dela hoje se fala/ Mas tamanho preconceito/ Seu legado jamais cala/ É por isso que eu lembro/ E meu grito não entala. (ARRAES, 2017, p. 42)

Na história de Maria Felipa, isso também pode ser verificado:

Esquecidas da História/ As mulheres inda estão/ Sendo negras, só piora/ Esse quadro de exclusão/ Sobre elas não se grava/ Nem se faz uma menção. (ARRAES, 2017, p. 97)

Isso ocorre também nas narrativas de Maria Firmina dos Reis e Tereza de Benguela, em versos que estabelecem ligação direta com o estabelecimento do contradiscurso já antes mencionado aqui.

Porque graças a Firmina/ Hoje temos esse espelho/ Da mulher negra escritora/ E que publicou primeiro/ Um livro abolicionista/ Como mais belo centelho.

No entanto, me revolta/ O nojento esquecimento/ Pois nem mesmo na escola/ Nem sequer por um momento/ Eu ouvi falar seu nome/ Para o reconhecimento.

No Desfolhar dos Folhetos



Como pode algo assim?/ Se a história ela marcou/ Por que não falamos dela/ Nem do que ela conquistou?/ É terrível a injustiça/ Que a escola maculou.

É por isso que eu faço/ No cordel a correção/ Que conheça a Firmina/ Um orgulho pra nação/ E que espalhem sua obra/ Que desperta o coração. (ARRAES, 2017, p. 111-112. Grifo nosso)

A última estrofe do texto acima aponta justamente para o papel de reparação histórica que o cordel é capaz de realizar contra a invisibilização das figuras femininas, em especial de mulheres negras. Ao tratar sobre Tereza de Benguela, o tom propondo um contradiscurso aparece ainda mais incisivo:

Na história do Brasil/ Nas escolas ensinada/ Aprendemos a mentira/ Que nos é sempre contada/ Sobre o povo negro e índio/ Sobre a gente escravizada.

Nos contaram que escravos/ Não lutavam nem tentavam/ Conquistar a liberdade/ Que eles tanto almejavam/ E por isso que passivos/ Os escravos se encontravam.

Ô mentira catimboza/ Me dá nojo de pensar/ Pois o povo negro tinha/ Muita força pra juntar/ E com grande inteligência/ Se uniam pra lutar. (ARRAES, 2017, p. 137)

Esses textos funcionam também como ferramenta para o resgate e até mesmo o estabelecimento de uma memória, que aqui aparece em uma dimensão coletiva, tarefa importantíssima quando se observa que não há dados suficientes para recuperar a de modo efetivo a história do povo negro. Sobre mulheres negras, então, a situação ainda é mais dramática. Ainda se conhece algo sobre Zumbi dos Palmares, por exemplo, mas a história de Dandara é invisibilizada. Como se identificar com o que não está à mostra? Onde estão os referenciais para proporcionar essa identificação?

Destarte, como lembrar de quem somos, se a nossa memória coletiva foi distorcida, vilipendiada?... E dado que continua sendo? Ela é um elemento-chave para nossa consciência negra, que por vezes se resume a um herói ou outro: senão Zumbi dos Palmares, João Cândido. Os heróis são a projeção do melhor de nós, como seres humanos, do que



todos deveríamos buscar como gente. Mas os nossos heróis e heroínas, quando negros, têm sido odiosamente relegados ao esquecimento. (JESUS, 2017, p. 10)

Assim é que percebemos a relevância do trabalho de Jarid Arraes ao resgatar/estabelecer essa memória, uma tarefa que pode ser percebida intrinsecamente no próprio propósito de seu trabalho. Essa intenção é inerente ao projeto desses cordéis. Em alguns trechos das narrativas, a importância do legado a ser deixado por essas heroínas fica bastante evidente, assim como a importância do uso do cordel para estabelecer esse resgate. Isso pode ser visto na história de Antonieta de Barros:

As palavras que usou/ Espalhou pela nação/ E com tudo semeou/ A melhor revolução/ Pelo espaço feminino/ Pela sua Negra Ação.
É por isso que eu digo:/ Antonieta é exemplar/ E além de inspiradora/
Pode muito desbravar/ Foi abrindo os caminhos/ Pra gente também passar.

Pras mulheres brasileiras/ Ela é grande liderança/ Deve ser muito lembrada/ De adulto até criança/ Pela sua honestidade/ Por sua perseverança.

Nas escolas não ouvimos/ Essa história impressionante/ Mas eu uso o meu cordel/ Que também é importante/ Para que você conheça/ E não fique ignorante. (ARRAES, 2017, p. 21-22)

Esse silenciamento é denunciado também na narrativa sobre Luisa Mahin, quando ressalta o poder da memória como forma de “mexer na estrutura” estabelecida:

Apesar de tudo isso/ E de tudo que lutou/ Essa mulher imponente/
Muito se silenciou/ Pois ainda não se conta/ Tudo que realizou.

Mas apenas sua memória/ É forte o suficiente/ Pra mexer na estrutura/ Dessa gente incoerente/ Que não fala a verdade/ Sobre o negro insurgente.

Gostaria que Luísa/ Fosse muito mais lembrada/ Nas escolas brasileiras/ Fosse sempre ali citada/ É por isso que lutamos/ Pra que seja memorada.



E para as mulheres negras/ Mahin é uma referência/ Um espelho poderoso/ Dessa forte resistência/ É coragem feminina/ E também resiliência. (ARRAES, 2017, p. 91-92)

Sobre Dandara dos Palmares, isso afigura-se de um modo especial, dado o fato de que a personagem também protagonizou o romance escrito por Arraes em 2015 (e publicado novamente em 2016) *As lendas de Dandara*. Na introdução dessa obra, Arraes explica sua ligação com Dandara, mostrando que há controvérsias sobre sua real existência:

Pensei — e ainda penso — que, se Dandara não está devidamente registrada na historiografia brasileira, o machismo e o racismo tão impregnados na nossa cultura certamente tiveram papéis importantes nesse enredo. Decidi então a encarar a ideia das lendas como uma provocação e uma oportunidade. Pensei comigo mesma: se Dandara é uma lenda, alguém precisa escrever suas lendas. (ARRAES, 2016, p. 15)

Esse pensamento é reproduzido nos versos do cordel sobre Dandara:

Se existiu como se conta/ Ou se lenda representa/ Para mim tudo resume/ Essa luta que apresenta/ Baluarte feminina/ A guerreira palmarina/ Na memória se sustenta. (ARRAES, 2017, p. 52)

Essa reescrita da história e o posterior avivamento da memória ocupam lugar também em outros folhetos da autora, como os da coleção *Lendas da África*, nos quais são resgatadas histórias que constroem um passado ancestral com o qual pessoas negras podem fazer relações, estabelecendo a construção de uma identidade antes negada pela ausência de referenciais. É realizado um processo que hooks (2017) descreve como fundamentado na experiência de a mulher negra passar a ver “a história como a contra-memória, utilizando-a como forma de conhecer o presente e inventar o futuro.” (HOOKS, 2017, p. 508)

As heroínas de Jarid Arraes desafiam a ordem patriarcal, exercendo um papel de liderança com atributos que redefinem o

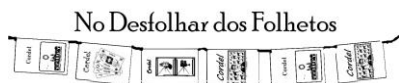


que é “ser mulher”. A feminilidade negra é, portanto, ressignificada nas ações dessas personagens em oposição à hipersexualização da mulher negra, bastante comum em nossa sociedade. Segundo a própria autora, em artigo publicado originalmente na Revista Fórum,

A mulher negra é cercada de dicotomias quando o assunto é seu corpo: por um lado, há um misto de invisibilidade e indesejabilidade quando o corpo feminino é negro, pois no mercado erótico, nas revistas masculinas e na representação midiática prevalecem as mulheres brancas e loiras como mulheres desejáveis. Mamilos, axilas e genitais negros, por exemplo, são considerados asquerosos, havendo uma infinidade de produtos com o fim de clarear essas partes. As qualidades sexualmente desejáveis são sempre aquelas associadas ao corpo da mulher branca e mesmo as características consideradas ruins, como o cabelo crespo ou nariz largo, são muito mais toleradas em uma mulher de pele clara.

Nas raras ocasiões em que a sociedade expressa algum desejo por mulheres negras, é quase sempre pela ideia de que a mulher negra é um “sabor diferente” e “mais apimentado” de mulher. O corpo feminino negro é hipersexualizado, considerado exótico e pecaminoso. Quem nunca ouviu falar que a mulher negra tem a “cor do pecado”? Essa é a brecha que sobrou para que o racismo continue a ser imposto às mulheres negras: a dicotomia do gostoso, exótico e diferente, mas que ao mesmo tempo é proibido, impensável, pecaminoso e não serve para o matrimônio ou monogamia. (ARRAES, *on-line*, 2014)

Sendo assim, os predicados atribuídos às personagens de Arraes na coletânea sobre as heroínas negras são opostos aos que normalmente aparecem dedicados a mulheres na esfera do cordel tradicional. Não são mulheres dóceis, maleáveis, puras. Também não são as lascivas, sedutoras, “putas”. A dimensão que vemos aqui é outra. Nas características de Antonieta de Barros e Maria Felipa, a inteligência como elemento revolucionário aparece em destaque:



No Desfolhar dos Folhetos

Conto aqui neste cordel/ Uma história inspiradora/ De uma preta muito forte/ Que foi tão batalhadora/ E com sua inteligência/ Se mostrou norteadora. (ARRAES, 2017, p. 17)

Também:

Mas o causo aqui contado/ Não é o único ou final/ Já que Maria Felipa/ Era líder sem igual/ E com muita inteligência/ Fez de si fenomenal. (ARRAES, 2017, p. 99)

Em Luisa Mahin, esse atributo recebe ainda maior relevância:

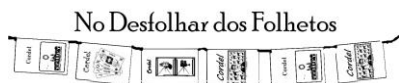
Se fosse vitoriosa/ A revolta organizada/ Luísa Mahin seria/ De Rainha coroada/ No Estado da Bahia/ Ela seria aclamada.
Mas Luísa se envolveu/ Na revolta Sabinada/ Muito foi auxiliar/ Com mensagem repassada/ Pela sua inteligência/ Ela deve ser lembrada. (ARRAES, 2017, p. 88)

Outros atributos se destacam nas heroínas, como coragem, força, resiliência, liderança... em suma, todo o construto que perfazem o heroísmo, como podemos perceber na descrição de Maria Felipa:

Mulher negra corajosa/ E também trabalhadora/ Era muito bem querida/ Pela gente sofredora/ Um exemplo irreparável/ De mulher pelejadora. (ARRAES, 2017, p. 98)

Isso aparece de modo ainda mais destacado na apresentação de Dandara dos Palmares:

Mas Dandara não queria/ Um papel limitador/ Ser a mãe que cozinhava/ Tendo um perfil cuidador/ As batalhas lhe chamavam/ E seus olhos despertavam/ Pelo desafiador.
Guerrear pelo seu povo/ Era o que lhe motivava/ O sonho de liberdade/ Para todos cultivava/ Sendo muito decidida/ Era até envaidecida/ Pela força que ostentava. (ARRAES, 2017, p. 48-49)



Após a demonstração de um perfil totalmente oposto ao tradicionalmente reservado à descrição das mulheres, temos a apresentação das habilidades da mulher guerreira, não só com as armas, mas em relação a capacidades estratégicas:

Liderava os palmarinos/ Lado a lado com Zumbi/ Entre espadas e outras armas/ Escutava-se o zunir/ Dos seus golpes tão certos/ Que aplicava bem ligeiros/ Pra ferir ou confundir.

Certa vez, numa viagem/ Sugeriu a invasão/ Da cidade de Recife/ No meio de um supetão/ E Zumbi ficou chocado/ Até mesmo impressionado/ Por tamanha ambição. (ARRAES, 2017, p. 50)

Sua morte é narrada nos versos do cordel como exemplo de resistência e heroísmo, pois a personagem prefere perder a vida a cair em escravidão:

Até mesmo a sua morte/ De heroísmo foi repleta/ E a mensagem que anuncia/ Entendemos bem completa:/ Rejeitar a rendição/ É a nossa condição/ Como um grito de alerta. (ARRAES, 2017, p. 51)

Esse vigor crítico e libertário de Jarid Arraes manifesto em *Heroína negras*, como veremos a seguir, não se trata de um aspecto que caracteriza apenas a referida série. Na verdade, é apenas uma confirmação de um projeto escritural da autora, que fez da crítica ao sistema marginalizador da sociedade brasileira uma marca não apenas como escritora, mas como militante social.

Empoderamento feminino e luta contra o preconceito

Como explica Joice Berth (2018), o termo “empoderamento” foi cunhado a partir de uma adaptação da palavra em inglês “empowerment”, criada pelo sociólogo estadunidense Julian Rappaport em 1977. Em tradução livre, a expressão significa “dar poder” ou “capacitar”. Nessa perspectiva,



Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento, sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca, e, ainda, de suas habilidades e características próprias, criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade. Essa é a síntese do poder a ser desenvolvido no processo de empoderamento ressignificado pelas diversas teorias do Feminismo Negro e Interseccional. (BERTH, 2018, p. 14)

Para a professora feminista Nelly Stromquist (2002, p. 232), o empoderamento feminino consiste de quatro dimensões: a dimensão cognitiva, que pressupõe a necessidade de uma visão crítica da realidade; a dimensão psicológica, que contempla o sentimento de autoestima dos sujeitos; a dimensão política, em que se observa a consciência das desigualdades de poder e a capacidade de se organizar e se mobilizar das mulheres; e, por fim, a dimensão econômica, implicando a capacidade de gerar renda de forma independente.

Seguindo essa linha de provocar a autoafirmação, a autovalorização, a autoaceitação, o autoconhecimento e o autorreconhecimento é que os cordéis de Jarid Arraes continuam a trilha já mapeada aqui em relação às *Heroínas negras*. São 60 títulos disponíveis sobre os mais variados temas, mas que percorrem a mesma direção rumo ao empoderamento feminino. Apresentaremos alguns desses títulos, iniciando com a continuidade do tratamento sobre a temática negra. Em *Não me chama de mulata*, a autora apresenta um debate sobre colorismo e identidade.



Tomarei como um exemplo/ A palavra “mulata”/ Revelada a sua origem/ Que me fez estupefata/ Pois compara com jumento/ Com racista entendimento/ A gente miscigenada. (ARRAES, s.d.-o6, p. 1)

A palavra “mulata”, possui origem espanhola e deriva de “mula”, ou seja, algo híbrido, que vem do cruzamento de espécies. As mulas são o resultado do cruzamento de cavalos com jumentas, ou de jumentos com éguas: de animais considerados nobres com outros em que recai uma visão de inferioridade. Ribeiro (2018, p. 99) considera essa adjetivação uma memória triste dos séculos de escravidão negra no Brasil, acrescentando que “trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria.”. Segundo a autora, o termo, que era usado para designar negros de pele mais clara, frutos de estupros de escravas pelos senhores de engenho (conforme podemos ver nos versos a seguir) caracteriza-se como uma nomenclatura machista e racista a qual ainda continua vergonhosamente impregnada na sociedade brasileira.

Nunca foi caso de amor/ Como se pode alegar/ Era caso de estupro/
Que à negra ia abusar/ O senhor da Casa Grande/ Mui cruel e dominante/ Pronto pra violentar.

E além desta faceta/ Existiu branqueamento/ Como oficial medida/
Para um tal clareamento/ Com o fim de exterminar/ De pra sempre eliminar/ O negro do pensamento. (ARRAES, s.d.-o6, p. 2)

Nas três estrofes a seguir, vemos um debate que se relaciona com o conceito de colorismo, criado na década de 1980 pela escritora e ativista Alice Walker para discutir os privilégios que uma pessoa negra de pele mais clara obtém em relação a um negro retinto. O tema é bastante polêmico se levarmos em consideração a realidade brasileira, pautada na mestiçagem (mesmo esta não tendo sido um “caso de amor”)

Quando digo que sou negra/ Corre um monte pra falar/ Que não sou suficiente/ Para me identificar/ Se não fosse irritante/ Ia ser hilariante/ Mas é de se preocupar. (ARRAES, s.d.-o6, p. 6)



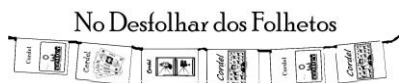
A reafirmação da identidade negra aparece como um grito de resistência. Ao se denominar como *negra* — e não como *mulata* ou *morena* (um termo que pressupõe uma suposta afetividade, mas que, de modo geral, serve ainda mais para provocar uma diluição da afirmação de negritude), é demarcado um território que permite a verdadeira exposição do empoderamento, pautando-se na definição de que, para atingi-lo, é necessário existir inicialmente o autoconhecimento e a autoaceitação:

Não me chame de mulata/ Eu sou negra e orgulhosa/ Não me chame de morena/ Eu sou preta e vigorosa/ Tenho garra pra lutar/ Para a todos ensinar/ Sempre bem esperançosa.

Essa minha identidade/ Possui força exemplar/ É firmada na coragem/ De unir e conquistar/ Resgatei a minha raiz/ E agora eu sou feliz/ Pelo que posso contar. (ARRAES, s.d.-o6, p. 8)

Observa-se que essa questão é especialmente delicada no Brasil, onde foram realizadas políticas de embranquecimento e onde pessoas de pele mais clara não se reconhecem como negras, assim como a sociedade em geral também procura subterfúgios para não as reconhecer assim. Como foi apresentado nos versos, ao se apresentar como negra, é inevitável que uma pessoa de pele mais clara sofra reprimendas ou ressalvas, como se ela estivesse se desvalorizando, o que não é o caso. É preciso reconhecer-se para ser mais forte dentro do espaço da coletividade, afinal. Uma pessoa negra que acha que assim não é, pela proximidade de convivência nos espaços das brancas, costuma não se engajar na luta por melhores condições para seu grupo, dado o fato de que, sem a identificação, o estabelecimento da empatia costuma ser bastante reduzido.

Destaca-se, nessa questão, o fato de que essa problemática atinge mais as mulheres. No folheto *Corpo escuro*, Jarid Arraes narra a futurista história da personagem Jana, que, cansada de se ver alvo de preconceito, depois de muito trabalhar, consegue juntar dinheiro para fazer um procedimento que havia chegado ao Cariri “lá pelo ano de 3000”. Esse tratamento fazia um



embranquecimento nas pessoas através de um raio colorido aplicado nas pessoas o qual mudava o tom da pele, a cor e a textura do cabelo de quem o recebesse.

Depois de ter feito o procedimento, ela passou a ser tratada pelas pessoas “como uma princesa”, porém o tempo a faz sentir falta daquilo que perfazia sua identidade e sua sensação de pertencimento com sua cultura e família: o arrependimento chegou. Chorando lágrimas sofridas, sentindo uma dor profunda, desmaiou. Acordou novamente com seus traços originais, sem acreditar: seu sofrimento havia sido tão profundo que provocara reações num elemento que garantia o embranquecimento em seu corpo. Ficou a lição sobre sua identidade:

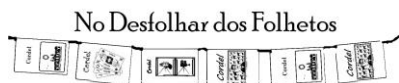
Jana por fim decidiu: / Nunca mais se enganaria/ Nem no ano de 8000/ Algo assim repetiria/ Nem com raio e holograma/ Nem com pílula e programa/ Na cilada cairia.

No Cariri e no mundo/ É escura essa lição/ Com palavras em negrito/ E sem padronização/ Toda Jana tem beleza/ Tem a força de Tereza/ E também tem perfeição.

Ao invés de branquear/ E mudar a pele escura/ Que se crie um tratamento/ Pra mudar a estrutura/ Da mente robotizada/ Pro racismo programada/ Afundada na loucura. (ARRAES, s.d.-03, p. 8)

O texto faz uma crítica às pressões estéticas que as mulheres sofrem na busca pela beleza, levando em consideração que uma pele clara é considerada, em nossa sociedade, também sinônimo de prestígio. Para Sousa (2018), as mulheres vivem essa experiência de modo mais aprofundado por serem tanto alvo de mais pressão no campo estético quanto de uma maior vigilância em relação à sua sexualidade:

A mulher negra em especial é a que mais vive esta experiência. Ela é a mulata, a morena de exportação. É vista como bela por apresentar traços que nos remetem a mulher branca mas a sua pele mais escura a condena para sempre: *exótica*, este é o seu adjetivo final e determinante. Sensual pela parcela de negritude mas aceitável pela parcela branca que age como seu cartão de visita. E chamá-la de morena só torna isso mais e mais real. (SOUSA, *on-line*, 2018)



Desse modo, é comum observarmos tentativas das mulheres de aproximar-se de um padrão mais embranquecido, realizando, desde cedo, procedimentos como alisamentos de cabelos, numa rotina que busca fugir do julgamento da sociedade, que aponta, como padrão estético aceitável, aquele o mais próximo possível da branquitude. No folheto *Quem tem crespo é rainha*, Arraes apresenta didaticamente, na primeira estrofe, o porquê de o cabelo ser um elemento importante para a afirmação da identidade negra:

Para quem não compreende/ Me disponho a explicar/ O problema do racismo/ Que a tudo quer mudar/ O cabelo é o primeiro/ E também o derradeiro/ Que o racismo quer barrar. (ARRAES, s.d.-09, p. 1)

A autora passa a reforçar, então, o quanto as meninas, desde muito cedo — é comum que crianças sejam levadas ao salão de beleza já a partir de oito anos de idade, em média — são pressionadas pelo entorno para que se adequem ao padrão de cabelos lisos, sendo ensinadas, através de todos os estímulos ao seu redor, que sua própria aparência é inadequada:

As meninas vão crescendo/ Aprendendo o que não presta/ Vão achando dos cabelos/ Uma ideia desonesta/ Na torpe separação/ Nessa branca enquadração/ Asquerosa da mulesta
Bem pequena a menininha/ Já aprende a se odiar/ Na tristeza, bem novinha/ Seu cabelo quer alisar/ Pois a vil sociedade/ Só repete o disparate/ Para o crespo machucar.
Esse tipo de veneno/ É um mal muito profundo/ Pois mutila a autoestima/ Torna o ódio mais fecundo/ E a menina a se odiar/ Tudo nela quer mudar/ Para se encaixar no mundo. (ARRAES, s.d.-09, p. 2)

A reafirmação da última estrofe, de que quem tem crespo é rainha, e de que é bonito ter o cabelo do jeito que ele é, configura-se como algo importantíssimo para fazer com que a autoestima das meninas negras seja fortalecida, para que elas não tenham vontade de mudar e não cresçam como adultas que rejeitam sua própria identidade.



Não há nada de errado/ Em ter o cabelo crespo/ Pode ser bem enrolado/ Ou um *black* de respeito/ Pois em terra de chapinha/ Quem tem crespo é rainha/ Com exuberante jeito. (ARRAES, s.d.-09, p. 8)

Essa valorização, óbvio, não passa apenas pelo discurso, ela precisa também de exemplos. Se as meninas crescem achando que a forma como são está errada, algo no seu entorno reforça isso de modo inexorável. São as imagens da televisão, nas revistas e mídias sociais, assim como até os brinquedos com que brincam. Em *A boneca preta de Juju*, Arraes aborda essa questão, ao tratar da história da menina Julia, que, aos onze anos, percebe que só possuía bonecas brancas: mesmo tendo os mais diversos tipos de brinquedos, não havia nenhuma que parecesse com ela, na verdade, todas eram bem iguais e equivalentes a um mesmo padrão:

O olhão bem azulado/ O cabelo escorridinho/ A bochecha cor de rosa/ E o nariz empinadinho/ Todas eram muito iguais/ Até mesmo o vestidinho. (ARRAES, s.d.-02, p. 1)

Julia, então, pede a sua mãe uma boneca que lhe representasse, que pudesse fingir que era sua filha, com o cabelo enroladinho. Sua mãe sai para procurar o artefato, mas não consegue encontrá-lo: em todas as lojas, o mesmo padrão se repete. É então que ela encontra uma pessoa anunciando serviços de costura e pede para que lhe façam uma bonequinha preta. Sua ideia funciona e ela leva o presente à filha, que fica encantada, provando que uma simples boneca pode servir como elemento simbólico extremamente relevante à construção da identidade de uma criança negra.

Finalmente uma boneca/ Que com ela parecia/ Era muito da bonita/ E muito se envaidecia/ Tinha cara de boneca/ Isso se transparecia. (ARRAES, s.d.-02, p. 7)

Seguindo essa mesma linha de resvalar no universo infantil, temos um dos folhetos mais encantadores de Jarid Arraes. Trata-



se de *Os cachinhos encantados da princesa*, uma história infantil com múltiplas leituras, possível de ser apresentado a crianças em idade bem tenra, assim como de extrema valia para pessoas mais velhas.

O texto subverte a ideia tradicional dos contos de fada quando estes apresentam princesas brancas e submissas em busca de um príncipe que as salve. Nesse conto de fadas ressignificado, aparece a princesa Mel, que tinha cabelo “cor de chocolate” e com “aroma de abacate”, e morava em um bosque encantado junto a vários bichinhos. O que ninguém sabia era que Mel possuía uma magia responsável por toda a calmaria do bosque:

Seu cabelo tão brilhoso/ Por amor foi enrolado/ Pois cada vultinha dele/ Tinha um toque abençoado/ O feitiço ali presente/ Tava no fio cacheado. (ARRAES, s.d.-07, p. 2)

Destaca-se a criatividade da autora ao apresentar que a magia do lugar estava toda depositada nos fios cacheados da menina: a cada volta deles, é atribuída uma bênção. O ponto de tensão da narrativa, entretanto, gira em torno disso: um monstro revoltado e com inveja, um dia, aproximou-se dos cabelos de Mel e percebeu o encanto que eles possuíam. Sequestrou a princesa e passou uma lama pegajosa nos cabelos da menina, fazendo com que eles se transformassem em algo liso:

Com o plano concluído/ Cheio de satisfação/ Desapareceu o monstro/ No meio da confusão/ Carregando o tal cabelo/ Bem seguro em sua mão. (ARRAES, s.d.-07, p. 4)

O bosque então escureceu e a felicidade desapareceu do local, até que uma senhora teve a ideia de cortar os cabelos lisos da menina, para que, em seu lugar, nascessem novamente cabelos enroladinhos como os que ela tinha antes, os quais traziam toda a magia para o bosque. Assim foi feito, e, com o tempo, os cabelos foram crescendo com a forma que possuíam previamente, com



todo o encantamento que tinham. A alegria reinou novamente no encantado espaço.

O texto serve de metáfora para a ideia de que está nos cabelos cacheados a força da mulher negra, e que, se houver um dia, a necessidade de cortá-los para que eles voltem à sua forma original, não há nenhum problema, pelo contrário. Inclusive essa é a temática de outro folheto da autora: o cordel *Filha de preta, pretinha* é, que conta a história de Carla, que rejeitava seus cabelos e seus traços faciais por representarem a imagem de uma pessoa negra.

Preocupada com a rejeição interna e externa que a filha sofria, sua mãe, Dona Cilene a chamou para uma conversa franca, momento em que lhe mostrou uma foto antiga, com os cabelos alisados e expressão triste, alvo de racismo dia e noite. Fez-lhe a proposta de ambas assumirem seu cabelo crespo, dando fim ao alisamento que carregavam, fazendo o que ficou conhecido como o processo de transição capilar. O processo ajudou-as a descobrir muito sobre identidade negra e deixou-as mais politizadas:

Foram juntas dia a dia/ Muita coisa descobrindo/ Sobre identidade negra/ Tudo novo ia surgindo/ Desde a África antiga/ Ao moderno convergindo.

Muito mais politizadas/ Com imensa consciência/ Se orgulhavam do cabelo/ E de toda a aparência/ Que era pura negritude/ E linda resiliência.

Na escola elitizada/ Carla enfim se empoderou/ Não ficava mais calada/ Nunca mais ela aceitou/ O deboche das colegas/ Que em tudo superou. (ARRAES, s.d.-05, p. 6)

A mesma temática é apresentada no folheto *Vanda e a escova regressiva*, o qual conta a história de Vanda, uma adolescente que estudava em uma escola cara, onde as pessoas seguiam a mesma padronização em relação à aparência, e isso significava pele clara e cabelos lisos. Apesar de ser bem rica, o seu cabelo armado fazia com que fosse alvo das mais diversas zombarias, por isso, depois de muito aguentar, resolveu encontrar uma solução, chamada de



“escova progressiva”, um produto “ardido” e “fedorento”, que demorava horas para fazer efeito e provocava uma coceira profunda na cabeça de quem o aplicava. O procedimento funcionou, mas, mesmo assim, a menina continuava a sofrer com os comentários racistas de quem dizia que agora sim seu cabelo estava bonito, mas que antes era horrível, acrescentados da advertência de que ela não voltasse mais à realidade que tinha antes.

Um dia, tendo se cansado desse tratamento e percebido que ele era fruto de um profundo racismo, Vanda vai ao salão e corta todo seu cabelo agora liso. Chegando à escola, discursa aos alunos estupefatos:

Isso o que vocês fizeram/ É chamado de racismo/ Não aceito mais mentiras/ Desse mundo de cinismo/ E essa escova regressiva/ É também charlatanismo.

Pois não há nenhum progresso/ Em matar meu encrespado/ Meu cabelo é sim bem crespo/ Muito lindo, é inspirado/ Essa é minha natureza/ Que fique aqui registrado. (ARRAES, s.d.-10, p. 7)

A autora termina o folheto com a reflexão de que aquele comportamento era uma vitória para as mulheres de cabelos crespos: conseguir se libertar da opressão imposta por padrões racistas. O autoconhecimento e autoafirmação de fato poderiam gerar o empoderamento, e isso fica latente nos versos a seguir:

Menos uma foi vencida/ Vanda disso se orgulhava/ E pra quem lhe perguntasse/ Com firmeza ela ensinava/ Que o racismo regressivo/ Seu cabelo não tocava. (ARRAES, s.d.-10, p. 8)

Se mulher negra, especialmente a de pele mais clara, costuma ser hipersexualizada e estimulada a passar por um processo de “embranquecimento” nas características físicas e costumes, é comum que a de pele mais retinta seja relegada pelas forças da sociedade tradicional brasileira ao lugar daquela que serve. Assim é que aparece o folheto *Empregada doméstica não é escrava* como uma forma de denúncia a essa realidade. A autora



começa seu texto falando da exploração a que as escravas eram submetidas no Brasil de antigamente, porém logo traça um paralelo com a realidade que vivemos hoje:

Quando inda não existem/ Empregadas são chamadas/ E que até dormem na casa/ Onde vivem limitadas/ Sem ganhar os seus direitos/ Aguentando ali caladas?

(...)

Tem patrão que é nojento/ Faz do assédio uma rotina/ Com olhares e palavras/ Tem uma ação repentina/ De apalpar e abusar/ A empregada na surdina.

Diga se não é demais/ E também bem parecido/ Com o senhor da Casa Grande/ Com dinheiro bem vestido/ Que estuprava a tal escrava/ Por ser vil e perverso? (ARRAES, s.d.-04, p. 3 e 6)

Ao tratar sobre a situação das mulheres negras entre o fim do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos, Angela Davis, em seu *Mulher, Raça e Classe* (2016), obra publicada originalmente em 1981, relata que poucas conseguiram escapar, mesmo bastante tempo após o término da escravidão, do trabalho doméstico, sendo alvo de ainda toda sorte de humilhações e maus-tratos, como assédio por parte de seus patrões e outros abusos por parte de suas patroas (brancas):

As mulheres brancas — incluindo as feministas — demonstraram uma relutância histórica em reconhecer a luta das trabalhadoras domésticas. Elas raramente se envolveram no trabalho de Sísifo que consistia em melhorar as condições do serviço doméstico. Nos programas das feministas de “classe média” do passado e do presente, a conveniente omissão dos problemas dessas trabalhadoras em geral se mostrava uma justificativa velada — ao menos por parte das mulheres mais abastadas — para a exploração de suas próprias empregadas. (DAVIS, 2016, p. 104)

Desse modo é que, apesar de as últimas estrofes alertarem que a contemporaneidade já trouxe alguma melhoria para esse público, ainda é preciso ficar alerta e vigilante para o fato de que os direitos dessas pessoas, tradicionalmente formado por um



público em sua maioria de mulheres e negras, existem e devem ser respeitados:

Mas ainda bem que hoje/ Um pouquinho já mudou/ Já melhores os direitos/ Algo, sim, se transformou/ E com as condições certas/ Mais mudanças provocou.

Pois a empregada doméstica/ De escrava não tem nada/ É também trabalhadora/ Com direito de jornada/ Justa com os seus direitos/ E que vai ser respeitada. (ARRAES, s.d.-04, p. 7-8)

Apesar de, até agora, termos apresentados folhetos em que Jarid Arraes prioriza questões identitárias bem próprias às mulheres negras, seus cordéis alcançam um espectro maior, atingindo também o público das mulheres em geral, tendo em vista que muitas questões apresentadas e discutidas são inerentes à experiência de todas. Uma delas é a pressão social que impõe um padrão estético comum a todas. Em *Photoshop é a mulesta*, o programa de computador que ficou conhecido como o responsável por realizar alterações nos corpos de mulheres de modo a torná-las sem “defeitos”, é duramente criticado, pois serviria apenas para enganar as mulheres, que passam então a se verem aprisionadas no desejo de se encaixarem em um padrão que, na realidade, nem mesmo é possível de ser alcançado, visto ser apenas uma ilusão.

Photoshop nesses casos/ Serve só para enganar/ Muda o corpo por completo/ Que é prassim ludibriar/ A mulher comum que vê/ Tal mentira a desejar

É um danado dum estica/ Puxa aqui, puxa acolá/ Tira isso e tira aquilo/ E esse vamo é clarear/ Diminui, só emagrece/ No padrão faz encaixar. (ARRAES, s.d.-08, p. 2)

Essa pressão social acaba, portanto, alimentando uma indústria que ganha muito dinheiro com as insatisfações femininas, sendo perceptível que o problema é motivado por forças mais articuladas do que poderia se supor a princípio,



gerando dificuldades que atingem em cheio o público das mulheres.

A mulher que não tem fama/ Mas não é também modelo/ Se despreza ainda mais/ Vive o cruel pesadelo/ De não ser capa de nada/ E não ter nenhum desvelo.

Gasta um dinheiro do cão/ Na indústria da beleza/ Que já sendo muito esperta/ Bem oculta a safadeza:/ Crie uma suposta falha:/ E oferece a “gentileza”. (ARRAES, s.d.-o8, p. 3)

O texto termina com o chamado do eu-lírico ao empoderamento feminino, afinal, mulher que se gosta e se aceita passa a acreditar menos no que a mídia impõe como sendo o padrão aceitável de beleza:

Pra começo de conversa/ Deixe de se acreditar/ Que a beleza só existe/ Como a mídia apresentar/ Pense na diversidade/ E comece a se aceitar.

É por isso que afirmo/ Que a beleza desonesta/ É tal praga catimboza/ Nada nessa peste presta/ Quem tem ouvido que ouça:/ Photoshop é a mulesta! (ARRAES, s.d.-o8, p. 7-8)

Seguindo a mesma linha de tratar sobre a imposição de padrões estéticos, Arraes apresenta o folheto *A bailarina gorda*, que retrata uma realidade bastante comum e que aprisiona especialmente as mulheres: a gordofobia, um conceito que se refere ao fato de se assumir que alguém teria determinadas características de (como desleixo, preguiça) baseando-se apenas em sua condição de obesidade. Tal atitude remonta ao entendimento judaico-cristão clássico de que a gula é um dos sete pecados capitais, e portando deveria ser combatida; assim como se refere aos estímulos sociais a respeito do corpo considerado “ideal”, o que gera reprovação a quem não deseja ou não consegue se encaixar em tal modelo.

O folheto conta a história da menina Aninha, de nove anos, que sonhava em ser uma bailarina. Infelizmente, a mãe já havia procurado um lugar onde ela pudesse ter aulas, porém sem



sucesso, pois a garota sofria preconceito por parte das professoras, que viam defeito no fato de ela ser gorda. Um dia, porém, Josimar, a mãe de Aninha, encontrou uma senhorinha que se dispôs a ensinar sua filha, mas o resultado não foi feliz logo de início:

Mas as suas coleguinhas/ Se mostraram bem maldosas/ “Gorda, feia e fedorenta” / Xingavam desrespeitosas/ E Aninha chorou muito/ Se sentindo horrorosa. (ARRAES, s.d.-01, p. 4)

Tendo em vista o ocorrido, a velhinha professora chamou a garotinha para conversar e lhe disse que acreditava no seu potencial: não importava se fosse gorda, ela poderia dançar. Haveria um concurso importante, e Aninha passou a treinar de forma disciplinada, acreditando que era capaz. O resultado foi o sucesso absoluto. Aplaudida por todas, ficou a lição:

Ser uma menina gorda/ Não é feio nem errado/ Não se faz impedimento/ Nem deve ser criticado/ Todos os tipos de corpo/ Devem ser comemorados.

Pois assim como Aninha/ As gordinhas podem ser/ Bailarinas, dançarinas/ De pequenas a crescer/ Esportistas e ativas/ Pinotando e a correr.

Se você é bem gordinha/ Não precisa se esconder/ Faça tudo o que quiser/ Queira se desenvolver/ Pois seu corpo é bonito/ E capaz de aprender. (ARRAES, s.d.-01, p. 7-8)

Essa temática apontada por Arraes inevitavelmente aponta para a direção de que a mulher deve tomar consciência tanto de suas inseguranças como daquilo que a faz forte, para assim tomar as rédeas de seu próprio destino. Sendo assim, a autora nos traz também alguns cordéis que se referem ao direito de escolha da mulher a respeito de algumas questões sobre as quais antes não tinha qualquer tipo de ingerência, sendo ponto pacífico na sociedade que seu destino quanto a tais matérias já se encontrava traçado.



Considerações Finais

O preconceito contra a mulher mostrou-se ainda mais terrível em relação à mulher negra, como explica Francinete Fernandes de Sousa (2009, p. 18): “Nos folhetos sobre as personagens negras, [...] a mulher-personagem nem é levada a sério nem carrega uma identidade feminina. Ela configura-se mais como ‘uma coisa’ ou objeto, que representa e sintetiza um complexo de estereótipos e preconceitos”.

Considerando esse fato, podemos perceber como o cordel de Jarid Arraes se mostra bastante relevante pois apresenta o texto literário feito com esmero, de modo a proporcionar a fruição estética inerente a este, mas também o conjuga a uma postura de busca do resgate/estabelecimento de uma memória coletiva especialmente cara a mulheres negras, na busca do estabelecimento de uma nova identidade, que, como exposto por Tiburi, “precisa ser pensada dialeticamente, vista no que ela tem de verdade e de falsidade. Se ela é uma verdade histórica, foi inventada no tempo e pode ser repensada.” (TIBURI, 2018, p. 80-81).

Os folhetos de Jarid Arraes, convém reiterar, expõem uma gama ainda mais variada de temáticas. Para fins de apresentação nesta tese, optamos pela apresentação dos títulos aqui analisados, que representam, de modo geral, a vertente interseccional que se afigura em destaque na contemporaneidade, contemplando diversos recortes na apresentação de mulheres os quais, por fim, procuram apresentá-las em sua totalidade, não deixando nenhuma individualidade de fora.

Assim, percebemos seus textos como parte também de ações afirmativas para todas as mulheres e — por que não dizer — para todos os homens também, considerando-se que uma sociedade precisa estar em constante processo dialógico. É muito mais fácil caminhar junto. Dar à mulher um novo lugar no cordel, assim como reconhecer a importância desse tipo de texto, é um passo



importante rumo a uma sociedade que pode ser muito mais equânime.

Referências

- ARRAES, Jarid. *A bailarina gorda*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 01.
- _____. *A boneca preta de Juju*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 02.
- _____. *A objetificação e hipersexualização da mulher negra*. On-line, 2014. Disponível em: <<https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2014/09/a-objetificacao-e-hipersexualizacao-da-mulhernegra-por-jarid-arraes/>>. Acesso em 18 ago. 2019.
- _____. *Corpo escuro*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 03.
- _____. *Empregada doméstica não é escrava*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 04.
- _____. *Filha de preta, pretinha é*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 05.
- _____. *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017.
- _____. Introdução. In: _____. *As lendas de Dandara*. São Paulo: Cultura, 2016. p. 13-16
- _____. *Não me chame de mulata*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 06.
- _____. *Os cachinhos encantados da princesa*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 07.
- _____. *Photoshop é a mulesta*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 08.
- _____. *Quem tem crespo é rainha*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 09.
- _____. *Vanda e a escova regressiva*. São Paulo: Da Autora, s.d.- 10.
- BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- HOOKE, Bell. O olhar oposicional: espectadoras negras. Trad. Raquel D'Elboux Couto Nunes. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL, 2017. p. 510-518.



JESUS, Jaqueline Gomes de. Resgatar nossa memória. In: ARRAES, Jarid. *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*. São Paulo: Pólen, 2017. p. 8-12.

LUNA E SILVA, Vera Lúcia de. Primórdios da literatura de cordel no Brasil: um folheto de 1865. In: *Graphos*. João Pessoa, Vol. 12, n.º 2, dez./2010, p. 74-80.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOUSA, Francinete Fernandes de. *A mulher negra mapeada: trajeto do imaginário popular nos folhetos de cordel*. Tese de Doutorado em Literatura e Cultura. João Pessoa: UFPB Programa de Pós-graduação em Letras, 2009.

SOUSA, Letícia Castor Moura de. *Sobre colorismo, privilégios e identidade racial*. On-line, 2018. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/sobre-colorismo-privilegios-e-identidade-racial/>>. Acesso em: 11 ago. 2019.

STROMQUIST, Nelly P. Education as a means for empowering women. In: PARPART, J.; RAI, S.; STAUDT, K. (Eds). *Rethinking empowerment: gender and development in a global/local world*. London: Routledge, 2002, p.22-38.

TIBURI, Marcia. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.



Capítulo 11

A metamorfose residual em *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião,* de Pedro Bandeira¹

**Cássia Alves da Silva
Elizabeth Dias Martins**

Introdução

No cordel *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião*, de Pedro Bandeira, a personagem feminina é transformada em serpente por haver zombado de Frei Damião e por assumir conduta não condizente com o que dela se esperava. Nessa perspectiva, mostramos neste artigo que o acontecido alegórico pode ser visto como resultado de um processo residual ocorrido a partir do cruzamento de épocas e culturas distintas.

Para melhor enquadramento da questão, recorreremos primeiro a Beaugrande e Dressler (1981), proponentes de sete propriedades para a efetivação da textualidade, sete critérios para que o escrito seja de fato um texto: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, intertextualidade e situacionalidade. O que interessa a este artigo é o da informatividade, por dizer respeito ao teor de novidade de cada

¹ Este artigo, com algumas reformulações, é parte da tese de doutorado intitulada *O imaginário acerca do feminino no cordel de metamorfose*, de Cássia Alves da Silva. Foi orientada pela Profa. Dr Elizabeth Dias Martins, defendida e aprovada em 2018 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.



texto, ou o que em determinada obra aparece como fato inesperado. Sabe-se ser a composição literária sempre composta por elementos previsíveis, os quais se relacionam com o resíduo (o que remanesce de uma época para outra), mas também traz consigo a novidade, isto é, a cristalização, colaborando com o surgimento de um novo imaginário. Quanto aos dois últimos conceitos, estes fazem parte do *corpus* da Teoria da Residualidade. (Cf. PONTES, 2017; 2020)

O processo residual é exatamente o da narrativa do cordel *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião*. O texto traz uma história com espaço ficcional no Maranhão. Certa mulher casada traiu o esposo e “passou a viver jogada”. Costumava proferir palavras ofensivas a pessoas do meio religioso, inclusive a Frei Damião. Por causa de atitudes assim, acabou transformada em áspide. O contexto gerador da metamorfose feminina nesse cordel gira primeiro em torno da ofensa a uma personalidade religiosa ou à Igreja de modo geral. Segundo o cordel:

Tentada por Satanás

(...)

Passou a dizer aos pais
que não ia mais a Missa
de Cristo fez zombaria
sem saber que ainda um dia
essa sua hipocrisia

ia findar-se em carniça

(...)

Um dia foi a uma festa
já se sentindo intranquila
era uma Santa Missão
Pregada por Frei Damião
nos brejos do Maranhão
numa igrejinha sem vila.

(...)

partiu no rumo da igreja
perdeu-se na multidão

(...)

e começou a dizer piada
com o Santo Frei Damião. (BANDEIRA, s.d., p. 1-2)



Verifica-se aqui que religiosos consagrados, como os dos séculos medievais, por exemplo,—ocupam lugar de destaque na sociedade, além de serem merecedores de elevado respeito e veneração. Portanto, estar no templo para orar consistia numa forma de homenagear os participantes do grupo de autoridades da Igreja, bem como de cultivar a Deus, que deveria ser objeto primeiro de adoração.

É oportuno aventar o conceito teológico de corpo místico, integrante da bem urdida lógica cristã católica. O corpo místico de Cristo, como se sabe, foi a imagem usada por São Paulo a fim de indicar a união de Cristo com os cristãos, considerados assim os dignitários da Igreja, desde os mais elevados aos simples diáconos, além de todos os fiéis sem exceção. Assim, a ideia é que os cristãos reunidos na Igreja formam um só corpo com Cristo, e a ofensa a qualquer parte do todo vem a ser injúria assestada contra todos os seus membros. Essa concepção pode ser lida em Rom. 12, 4s; I Cor. 12, 12, 27; Ef. 5, 29s e em muitas outras passagens do Livro Sagrado dos cristãos. (Cf. BÍBLIA SAGRADA, 2006)

A infração que resulta na metamorfose é o fato de a mulher ter ido ao templo blasfemar contra o frade, os fiéis, e um dos entes da Trindade, ou mesmo o ato de se negar a participar da santa missa.

Atitudes como essas potencializam o elemento residual em torno da metamorfose, pois, além do acontecimento metamórfico ser negativo e seu funcionamento enquanto castigo ser um resíduo, os motivos conducentes ao castigo narrado também são residuais. A blasfêmia ou afronta contra um deus era motivo de penalidade na Antiguidade, como se observa no caso de Medusa².

² Por sua beleza, acentuada por longos cabelos e uma pele sedosa, Medusa foi escolhida sacerdotisa para manter o templo edificado e consagrado à deusa Atena, na cidade Grega de Hélade. Também pela formosura, era desejada por muitos homens e deuses. Como sacerdotisa, deveria permanecer casta até ser concedida em casamento. Contudo, Poseidon, deus dos Mares, movido por um desejo insano, viola a moça no templo de Atena, causando a ira desta.

Mas, no contexto em análise, nota-se que a punição ocasionada pelo fato da mulher blasfemar contra Deus (no caso dos versos citados, contra a segunda pessoa da Trindade, Cristo) é residual na medida em que remonta ao modo como o cristão via Deus na Idade Média.

Para melhor compreender o imaginário relativo a Deus que se encontra no cordel em análise e remonta à Idade Média, recorreremos às páginas do livro *O Deus da Idade Média*, de Jacques Le Goff (2013). Segundo este medievalista, houve uma grande mudança na história humana quando ocorreu a troca do culto a diversos deuses pelo dedicado a um só Deus. Esse único Deus não tem um nome como os deuses da Antiguidade grega, ou como Javé e Alá do judaísmo e do islamismo, respectivamente. Ele é chamado somente de Deus, com a inicial maiúscula, reforçando sua unicidade. Além do mais, pode ser representado como ser humano. Nesse sentido, Deus se assemelha aos homens, ou melhor, estes são semelhantes a Ele. É um Deus soberano, criador de todas as coisas, inclusive da humanidade, que havia optado por criar o homem à sua imagem e semelhança, mas aparece representado “sobre um trono, ‘como majestade’ (...) [ou como] Jesus sofredor crucificado (...) [ou ainda] como Deus pai” (LE GOFF, 2013, p. 12). Para o medievalista, esses pontos em destaque têm “uma significação profunda, e levam a considerar as relações entre o Deus do dogma e o dos fiéis uma obrigatória visão histórica” (LE GOFF, 2013, p. 12 e 13), porque, segundo o autor, a imagem de Deus muda dependendo de quem a vê.

Ao período em que esse modo de conceber Deus se concretiza, Le Goff chama Antiguidade tardia, pois, no seu entender, ao contrário de Baixo Império e de alta Idade Média, essa expressão corresponde melhor à ideia de longa duração³.

Medusa é personagem importante nas *Metamorfoses*, de Ovídio. (Cf. OVÍDIO, 2017)

³ Na ideia de longa duração, não há o fim de determinada coisa, mas um prolongamento de algo que aos poucos vai se enxertando de novos elementos, que não deixa o antigo apagar-se por inteiro.



Nesse período, o Deus cristão, antes rejeitado, passa a ser seguido e se torna oficial: “a Igreja, principal poder dominante da Idade Média e da sociedade feudal, (...) supervisiona, controla, garante o domínio de Deus sobre o conjunto da sociedade e mais especialmente dos leigos” (LE GOFF, 2013, p. 67). E, assim, Deus passa a ser o “senhor por excelência”. Tendo lugar de destaque na sociedade então dominada pelo governo e pela Igreja, passa a exercer grande poderio sobre os homens. A Igreja funciona como elo entre o poder que emana de Deus e o ser humano.

O vínculo agora suscitado implica conseqüentemente a ideia do *religare*, tão cara à Igreja católica, que se pode ler no capítulo 16, versículos 13 a 19, do evangelho de Mateus, no qual está escrito:

13. Chegando ao território de Cesaréia de Filipe, Jesus perguntou a seus discípulos: “No dizer do povo, quem é o Filho do Homem?”. 14. Responderam: “Uns dizem que é João Batista; outros, Elias; outros, Jeremias ou um dos profetas”. 15. Disse-lhes Jesus: “E vós quem dizeis que eu sou?” 16. Simão Pedro respondeu: “Tu és o Cristo, o Filho de Deus vivo!”. 17. Jesus, então, lhe disse: “Feliz és, Simão, filho de Jonas, porque não foi a carne nem o sangue que te revelou isto, mas meu Pai que está nos céus. 18. E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja; as portas do inferno não prevalecerão contra ela. 19. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus: tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus”. (LIVRO DE MATEUS, 2004, p. 1304).

Também o *religare* é explicitado nos versículos 15 a 18 do capítulo 18 do citado livro bíblico:

15. “Se teu irmão tiver pecado contra ti, vai e repreende-o entre ti e ele somente; se te ouvir, terás ganho teu irmão. 16. Se não te escutar, toma contigo uma ou duas pessoas, a fim de que toda a questão se resolva pela decisão de duas ou três testemunhas. 17. Se recusa ouvi-los, dize-o à Igreja. E se recusar ouvir também a Igreja, seja ele para ti como um pagão e um publicano. 18. Em verdade vos digo: tudo o que ligardes sobre a terra será ligado no céu, e tudo o que desligardes sobre a terra será também desligado no céu”. (LIVRO DE MATEUS, 2004, p. 1306)



Esse modo de pensar medieval se encontra no cordel em estudo, pois a presença de Deus é soberana e, portanto, merecedora de todo o respeito e adoração. Tanto que o cordelista, ao iniciar o texto, pede a Jesus (considerado Deus e segunda pessoa da Trindade) que lhe conceda inspiração e memória para narrar a história. Tal qual no medievo, a sociedade observada no cordel tem como autoridade religiosa máxima o Deus cristão, e a Igreja exerce a função primordial de ser o elo entre Deus e os homens. Esta é uma forma de amenizar o distanciamento da ideia desse ser unívoco, pelo fato de estar num patamar muito elevado e impalpável, tendo em vista a sua onisciência, onipresença e onipotência, características as quais, se não pela fé, são quase inapreensíveis para os homens. Desse modo, a Igreja, na pessoa dos clérigos, torna-se responsável por diminuir o abismo entre o Deus cristão e os seres humanos. Nesse sentido compreende-se o fato dos padres, frades, e outras pessoas consagradas pertencentes ao clero terem tanto prestígio na sociedade da qual fazem parte. As procissões promovidas pela Igreja são exemplos da busca de aproximação do homem com Deus.

A personagem feminina do cordel de Pedro Bandeira aparece como elemento destruidor da soberania divina. Ela não reconhece a onipotência de Deus. No trecho citado, lê-se que, em vez de se aproximar da divindade, é “tentada por Satanás” (BANDEIRA, s.d., p. 01). Une-se ao opositor do Deus cristão, aquele que desejou ser Deus e, no contexto maniqueísta, é a representação do Mal. A identificação com o ser antagônico significa ignorar completamente a supremacia exercida pelo Deus cristão. Em função disso, a protagonista precisa ser castigada de forma exemplar, a fim de que compreenda a gravidade do seu erro e a importância do ente divino que está sendo desrespeitado. No cordel estão no mesmo plano Deus, os integrantes do clero, os sacramentos, e os fiéis. Quando qualquer destes é atingindo, ocorre uma reação em cadeia e todos os outros acabam também sendo violados.



Como se observa no trecho em exame, depois de aliar-se a Satanás e distanciar-se de Deus, a personagem passa a atingir os líderes religiosos, o necessário elo entre o humano e o divino, fazendo-o na pessoa do frade. O italiano Frei Damião viveu a propagar o evangelho de Cristo por meio de missões católicas, viajando de cidade em cidade do Nordeste brasileiro, a subir em palanques e fazer pregações. Costumava participar de romarias, isto ocorrendo durante a maior parte de sua vida, enquanto saúde teve. Por tudo isso e por seu carisma, o frade era um religioso de destaque nessa região do país, sendo

amado do povo sertanejo – um frade pequenino, de físico acanhado, a cabeça e a barba encanecidas pela trabalhadeira áspera e a voz sempre enrouquecida pelo esforço da pregação constante, cujo prestígio no meio do povo é tão grande que o transforma na maior força moral da hinterlândia. (...) Quando Frei Damião aparece nos adros das igrejas e das capelinhas modestas a sua palavra fustiga como um látego os crimes e os pecados aquela voz sempre mansa e de onde parece escorrer o leite da ternura humana, nessa ocasião sempre adquire tonalidades fortes e abala como uma descarga elétrica a alma da existência. (SANTOS, 1953, p. 07)

A ação de Frei Damião foi decisiva para torná-lo uma autoridade religiosa respeitada, fazendo dele um elo significativo entre Deus e os fiéis. A forma como é descrito pelo cronista Luiz Cristóvão dos Santos demonstra a força do papel exercido pelo frade peregrino durante quase toda a sua existência. Esse nexos se ampliava cada vez que ele chegava a uma cidade, subia a um púlpito improvisado, no cumprimento da missão de pregar o evangelho e propagar a fé católica. Assim, quando a personagem feminina do cordel investigado coloca “gás no retrato” do frade e faz motejo contra ele, comete gravíssimo pecado contra aqueles que fazem parte do corpo místico da Igreja. Esta se assemelha a um “ator fundamental. Por sua vontade de dominação e, de resto, seu sucesso, ela se esforça para funcionar ligando de modo permanente o homem a Deus” (LE GOFF, 2013, p. 88). A instituição tem o papel de exercer controle sobre os fiéis, cujo



objetivo é evitar se desviem dos preceitos que lhes são devidos. O frade é a representação dessa forma de controlar. Isto se constata quando, ao ouvir os xingamentos e zombarias proferidos pela mulher, já sabe o frade que ela será castigada logo em seguida:

Frei Damião já sabendo
do caso fenomenal
fez que nada estava vendo
ali naquele local
enquanto ele rezava
a Santa Missão pregava
a mulher se transformava
numa serpente infernal. (BANDEIRA, s.d., p. 3)

Nesse trecho, destaca-se a indiferença de Frei Damião ante as atitudes daquela mulher, pois parece crer que todos os praticantes de pecados semelhantes aos ocorridos ali receberão a devida sentença. Mais do que acreditar no presenciado, o frade deseja que os fiéis tomem o acontecimento por exemplo, com o propósito de não afrontarem a divindade, nem os representantes de Deus na Terra. E continua sua pregação, comportando-se como se não houvesse nada de anormal acontecendo. Simultaneamente, o processo metamórfico começa a se realizar. Por desdenhar de quem representa a aliança entre os homens e Deus, a mulher passa a não fazer mais parte do grupo de seres humanos reunidos para se aproximar e celebrar a entidade máxima cristã.

A zombaria e a blasfêmia proferidas pela mulher ofendem não só ao frade, mas a todos os fiéis. Primeiro porque o religioso era venerado pela comunidade dos fiéis. Quando Frei Damião é atingido pelos ataques da mulher, todos, por extensão, acabam se tornando alvo das ofensas. Por isso, de certa forma, todos eles sentem necessidade de vê-la punida, pois, ao afrontar o pregador, ataca o próprio Deus. Além do mais, vendo desrespeito de tão grande proporção contra um frade, os fiéis admitem seja o pecado punido, no intuito de ser mantido o respeito ao oficiante e a

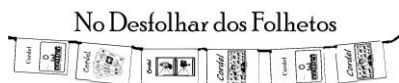


Deus. Caso a punição não acontecesse, haveria a desmoralização de Deus, da Igreja, do frade e do corpo de fiéis.

O poder e o mérito da metamorfose residem na ideia de mostrar ter havido a manutenção da hierarquia da Igreja e, sobretudo, o respeito à divindade suprema cristã. A partir da metamorfose, fica plenamente demonstrado não pertencer mais a mulher infratora ao meio cristão. Explica-se assim porque foi transformada. Suas atitudes, seu modo de agir diferem do de todos os partícipes da irmandade que tem Deus como ser supremo. A presença da herege quebra a harmonia gerada pela confiança num Deus único que exerce todo o poder sobre seu povo.

Além de atacar o Deus cristão, quando profere palavras contra o frei missionário e os demais fiéis, a mulher também comete alguns pecados abomináveis, segundo a Igreja. E justo aí também reside o aspecto residual. Se a mulher zombava de Deus e da Igreja, e esta é responsável pelos sete sacramentos, então não poderia salvar-se. Estava condenada. Os sete sacramentos que assinalam as etapas importantes da vida de um cristão católico são: batismo, confissão, eucaristia, crisma, matrimônio, ordem sagrada e unção de enfermos. De acordo com a Igreja, são indicadores da comunhão do ser humano com Deus através de Jesus Cristo e do Espírito Santo, e também com a Igreja através da doutrina pregada pelos discípulos de Jesus. No cordel, é possível saber que a mulher cumpriu ao menos um sacramento, o do matrimônio. Isso leva a crer ter sido, outrora, a ofensora obediente aos preceitos da religião cristã católica. Porém, depois de casada, trai o marido e o sacramento é violado, ocasionando-se então a ruptura entre ela e a Igreja.

Esse distanciamento deve ser entendido a partir da relação com o fato de que, de acordo com a *Bíblia*, Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. As várias representações feitas do Deus cristão, sejam elas iconográficas ou não, apresentam-no sob a forma humana, justamente por ter sido este o modelo no qual se inspirou ao criar o homem e a mulher. Quando a personagem



se desvia de Deus e da Igreja, metaforicamente ela se afasta da forma humana. Assim, a metamorfose se justifica por completo quando nela não há mais a imagem e semelhança de Deus.

A dessemelhança também é residual, enquanto remonta ao pecado edênico. No contexto dado, a serpe é a representação do ente afastado de Deus, daquele oponente do ser supremo do Cristianismo. Quando é transformada justamente em cobra, a personagem do cordel em análise tem sua metamorfose justificada também por esse afastamento e isso causa profunda estranheza:

As mulheres se assombravam
a cobra chamava o diabo
suas pernas já estavam
transfiguradas num rabo
toda roxa e transformada
(...)
a cabeça de mulher
e o corpo de cascavel
como um fantasma teórico
maligno, fantasmagórico
brusco, dramático e histórico
rude, assombroso e cruel. (BANDEIRA, s.d., p. 5)

Nos versos citados, é possível identificar o distanciamento do divino quando a mulher invoca o diabo. Esse afastamento se intensifica proporcionalmente no processo de transformação em cobra e vai se concretizando enquanto se torna, aos poucos, cada vez mais estranha aos olhos dos observadores. A nova forma indica seu não pertencimento à Igreja. Por isso, deve ser rechaçada, ficando tudo claro quando o frade pede ninguém tenha medo daquele ser assombroso surgido diante de todos. Sua aparência monstruosa passa a ser alvo de chacotas. Assim, o poder da Igreja e de Deus ficam mantidos.

Por fim, cabe analisar o aspecto sexual ligado ao feminino como resíduo, pois, semelhante ao ocorrido no medievo, o afloramento da sexualidade leva ao pecado e deve ser refreado.

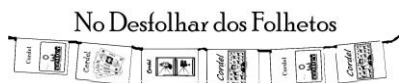


Por essa razão, a concubina do padre se transformou em Mula sem Cabeça. No cordel, tal elemento potencializa o pecado cometido pela mulher. Ela não deseja estar na Igreja, zomba de Deus, de Frei Damião e dos fiéis justamente porque aceita viver vida mundana, dando-se à entrega aos prazeres da carne. Depois de transformada, aparentemente arrependida, a sacrílega confessa seus pecados, e, reconhecendo ter levado uma vida de orgias, termina por condenar sua própria atitude. Além disso, ela nos mostra quais erros podem levar à condenação:

Mulher que trai marido
moça que responde aos pais
homem casado enxerido
'quiba' que ilude rapaz
vigários amasiados
por Deus estão condenados
pra serem crucificados
nas prisões de Satanás. (BANDEIRA, s.d., p. 7)

Como na lenda da Mula sem Cabeça⁴, a história da mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião se apresenta residualmente como texto de *exemplum*, bem nos moldes do gênero didático medieval, ou seja, o pecado cometido pela personagem infiel e blasfema é merecedor de castigo. Essa deve ser, portanto, a moralidade apreendida para que outras pessoas não se deixem envolver pelos prazeres do corpo. Assim, ela elenca os pecados que a eles se relacionam, os mais condenados,

⁴ Na Idade Média, a metamorfose feminina mais conhecida é a que se encontra na lenda da Mula sem Cabeça. A narrativa tem origem na Península Ibérica ainda no século XII. É também conhecida como Burrinha de Padre ou somente Burrinha. Ela surge como castigo de mulher que se torna amante de padre. É caracterizada como burrinha marrom que tem tocha de fogo no lugar da cabeça. Suas ferraduras são de prata ou de aço, costuma correr bastante rápido e assustar as pessoas que cruzam o seu caminho. Durante a madrugada, já bastante cansada, volta à forma humana sob a qual permanece até chegar a nova noite fatídica. Segundo Câmara Cascudo (1980) a metamorfose acontece na noite de quinta para sexta-feira.



principalmente quando a personagem pecadora é uma mulher. Persiste desse modo o resíduo do medievo que vê a mulher como origem do pecado da carne. Por isso, só a amante do padre sofre a metamorfose na Idade Média; de igual modo, no cordel em análise, a mulher é metamorfoseada em cobra, símbolo da tentação, símbolo da quebra de unidade entre o homem e Deus.

Referências

- BANDEIRA, Pedro. *A mulher que virou cobra por zombar de Frei Damião*. Juazeiro do Norte: Auditório Pedro Bandeira, s.d.
- BEAUGRANDE, R. A. & DRESSLER, W. U. *Introduction to text linguistics*. London: Longman, 1981.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- LIVRO DE SÃO MATEUS. In: *Bíblia Sagrada*. Trad. Centro Bíblico Católico. 2. ed. (formato grande). São Paulo: Ave Maria, 2004. p. 1285-1321.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Domingos Lucas Dias. São Paulo: 34, 2017.
- PONTES, Roberto. A propósito dos conceitos fundamentais da Teoria da Residualidade. In: PONTES, Roberto; MARTINS, Elisabeth Dias; CERQUEIRA, Leonildo; NASCIMENTO, Cássia Maria. (Orgs.). *Residualidade e intertemporalidade*. Curitiba: CRV, 2017. p. 13-18.
- _____. Pródromos conceituais da Teoria da Residualidade. In: LIMA, Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Cássia Maria; SILVA, Fernanda Maria; COSTA, Willian Gonçalves. (Orgs.). *Matizes de sempre-viva: residualidade, literatura e cultura*. Amapá: UNIFAP, 2020. p. 13-44.
- SANTOS, Luiz Cristóvão dos. *Frei Damião: o missionário dos sertões*. Recife, 1953.



Capítulo 12

Rimas com o feminino: cordel, representação e cultura

**Claudeci Ribeiro da Silva
Aldinida Medeiros**

Introdução

A literatura em seus diferentes gêneros é marcada pela representação dos sujeitos e dos locais onde eles vivem. Sendo assim, consideramos o cordel um texto literário, que constrói representações da realidade política e social, trazendo uma espécie de marca da região e ao mesmo tempo articulado com o regional e o nacional. Chegou ao Brasil junto com os primeiros colonizadores, instalando-se na Bahia e nos demais estados do Nordeste, como Ceará, Pernambuco e Paraíba.

O cordel é uma expressão da cultura popular, especialmente do Nordeste, e traz nas narrativas uma diversidade de temas sendo memória e história de um povo. Expõem costumes, crenças e personagens imaginários ou reais possibilitando, dessa maneira contar histórias de sujeitos, muitas vezes silenciados pelas práticas hegemônicas, a exemplo das mulheres, que historicamente aparecem na condição de submissa e dependente do masculino.

Para Lúcia Helena (1989, p. 46), “a história das mulheres e de sua representação mostra que elas têm estado mais integradas com a cultura dominante, patriarcal e masculina, do que com qualquer outro grupo dissidente”. A diferenciação dos sexos fez surgir um padrão duplo de moralidade, que permite ao homem a



liberdade social e restringe à mulher as atividades do lar sem oportunidades para desenvolver seus potenciais

Lins e Sacramento, no artigo *A representação da identidade feminina nos cordéis de Janete Lainha Coelho* (2011), enfatizam o cordel como história versada do cotidiano, da situação político social ou fruto da imaginação do poeta cordelista. Por isso, contar histórias de mulheres nos cordéis é uma forma de mostrar a sua condição na sociedade, pois representa a materialização das narrativas dos sujeitos.

Entendemos representações como práticas culturais, isto é, estratégias de pensar a realidade e construí-la. Traduzem a forma pela qual se organizam as percepções da realidade social a partir das classificações e divisões dos grupos que julgam e agem no mundo social. Chartier (2002) mostra duas famílias de sentidos aparentemente contraditórios sobre representação: permite ver algo ausente, supondo uma clara distinção radical entre o que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação é a exibição de uma presença, a apresentação pública de algo ou de alguém.

Em relação à identidade do sujeito, Hall (1999) vê como algo construído com o tempo através de um processo e não algo inato ao indivíduo. Assim está diretamente relacionada aos processos de identificação:

Em vez de falar identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto como um processo em plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (HALL, 1999, p. 39)

Para o autor a identidade é uma representação cultural composta por símbolos instituídos culturalmente através do discurso, sentidos com os quais podemos nos identificar, construindo assim a chamada identidade. Estes conceitos citados



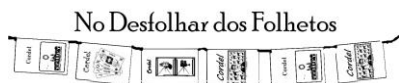
serviram de suporte nas reflexões sobre representação e identidade de mulheres da cultura popular na rima do cordel do escritor pernambucano Ivaldo Batista. O cordel se fortaleceu com o advento dos Estudos Culturais e lembramos que Hall é um dos principais autores discutir o conceito de identidade dentro desse campo na academia.

Os Estudos Culturais são um campo acadêmico de pesquisa sobre comunicação e cultura, que não analisa apenas a obra em si, mas o seu processo de produção, circulação e divulgação. De acordo com Cevasco (2003, p. 42) seu interesse pela cultura geral expandiu “O campo dos estudos literários para abraçar formas correntes de significação abrindo caminho para potencializar o aspecto de conhecimento social da crítica cultural”.

O impulso dos Estudos Culturais era lutar para que a cultura exclusivista começasse a fazer parte de uma cultura comum, de modo que os significados e valores fossem construídos por todos e não por uns poucos privilegiados. Desta forma, observa-se um novo olhar para a produção por diferentes camadas (cultura em comum) e valorização do popular na academia, como a literatura de cordel – poesia de caráter popular, originalmente realizada apenas oralmente.

Canclini (2003, p. 215) chama a atenção que a expansão da modernidade não conseguiu apagar as culturas populares e “muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolvem transformando-se”. Aqui podemos citar o cordel que saiu das feiras livres para o meio digital, ou seja, passou de uma transição do impresso ao virtual, com maior circulação e alcance dos leitores. A oralidade, impresso e digital estão cada vez mais em interação e o cordel acompanha essas mudanças do contemporâneo.

Neste artigo, vamos analisar cordéis de Ivaldo Batista – em forma de biografia – que narram à trajetória de mulheres da cultura popular como representantes de uma região: *Cordel Oficial de Marinês Rainha do Xaxado* e *Dona Onete: o segredo dessa lenda viva do Pará*. Para entender as classificações dos cordéis na



Literatura Popular recorremos a Albuquerque (2011) que elabora uma descrição das classes temáticas criadas ou reelaboradas.

Biografias e personalidades no cordel tratam de figuras atuais ou atualizadas, tipos étnicos e tipos regionais: pessoas que se destacaram, no bem ou no mal, e que, popularmente na memória coletiva, tipos humanos, tipos étnicos ou tipos regionais, que aparecem na paisagem social. (ALBUQUERQUE, 2011, p. 253)

São biografias de mulheres que mesmo diante das barreiras do sistema patriarcal conseguiram seu espaço e inspiram grupos a refletirem sua condição na sociedade. O cordelista tem outros folhetos biográficos de mulheres, ricos de conteúdos para serem estudados, mas escolhemos os cordéis de Marinês e Dona Onete, porque identificamos semelhanças do feminino com a representação da região por meio de ritmos musicais – xaxado e carimbó – conhecidos como identidade do povo do Nordeste e Norte, respectivamente.

Resistência ao patriarcalismo

O contexto histórico comprova que o sistema patriarcal colocou a mulher na posição inferior em relação masculino reforçando a identidade feminina como “sexo frágil”. Como explica Gilberto Freyre (1968), as formas de exercício do poder patriarcal foram uma herança das práticas sociais do Brasil rural que mesmo com a crescente urbanização se perpetuaram. O patriarcal tende a se prolongar com a imagem de homem protetor, de homem necessário ao governo geral da sociedade.

Por isso, o feminino representa um desafio às relações patriarcais, em especial dentro da família, ao poder dominante do homem e a manutenção dos seus privilégios de gênero. É fato que a história das mulheres ganhou impulso, nas últimas décadas, sendo inegável afirmar que o movimento feminista possibilitou conquistas às mulheres, a exemplo do direito ao voto, acesso à



educação formal, combate à violência doméstica e fim dos casamentos forçados. O feminismo pode ser entendido como:

Movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função social etc., até uma teoria feminista acadêmica voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário. (ZOLIN, 2010, p. 163)

Então, a partir dos movimentos feministas a fragilidade perpetuada historicamente perdeu força e à mulher ganhou novas identidades na sociedade dominada pelo patriarcalismo. Neste cenário de mudanças e como construções simbólicas dentro da cultura popular dos cordéis encontramos Marinês (Nordeste) e Maria Onete (Norte).

Inês Caetano de Oliveira, mais conhecida como Marinês, nasceu no estado de Pernambuco e iniciou sua carreira no ano de 1957, ganhando espaço no mercado nacional como “rainha do xaxado”, imagem que marca seu vínculo com a cultura nordestina. Morreu no ano de 2007, vítima de um acidente vascular cerebral.

Já Ionete da Silveira Gama, a Dona Onete, nasceu no estado do Pará. Foi professora de História durante 25 anos e, depois de aposentada, aos 62 anos de idade, começou a cantar o carimbó (chamegado) profissionalmente. Gravou seu primeiro CD em 2012 e é considerada a lenda viva do Pará na região Norte.

As biografias revelam as cantoras como mulheres que reinventam seu papel e recriam seu destino com a música regional e o trabalho. Na biografia de Marinês, por exemplo, ela aparece com a identidade de nordestina que “Enfrentou o maribondo/ Sua picada cruel/ Que recriou seu destino/ Reinventou seu papel” (BATISTA, 2019-a, p. 2). Já a paraense Dona Onete para estudar e trabalhar teve de sair de Cachoeira do Arari, interior do Pará: “Pra morar, Se formar e trabalhar/ Enfrentou a vida sem có



có có/ Resistiu e lutou, fez seu melhor” (BATISTA, 2019-b, p. 2), ou seja, não se conformaram com a situação que viviam.

Simone de Beauvoir (1980) no livro *Segundo Sexo* apresenta que no destino que a sociedade propõe a mulher é o casamento – esposa, mãe e dona de casa, ou seja, um destino que provoca uma desigualdade em relação ao homem e impede que elas desenvolvam seus potenciais. A autora que escreveu sobre a condição da mulher diz ainda que o trabalho representa, ou melhor, assegura para a mulher uma liberdade concreta.

Analisando o pensamento de Beauvoir (1980) e os versos do cordelista Ivaldo Batista, percebemos que Marinês até seguiu o “destino” que a sociedade impõe do casamento e maternidade: “Linda nova matreira /14 anos de idade/ Casou-se com Abdias” (BATISTA, 2019-a, p. 3) e “Marcos Farias herdou/ É filho e sabe falar/ Memória de Marinês/ Pode e vai perpetuar” (BATISTA, 2019-a, p. 8), mas não ficou presa a esses papéis de esposa e mãe. Por meio da música tornou-se referência para o feminino na cultura do Nordeste, mesmo diante das barreiras do preconceito da mulher no espaço público.

No entanto, Marinês tem sua trajetória associada ao masculino. Primeiro ao pai seresteiro, depois com o marido Abdias que foi seu produtor musical e por último Luiz Gonzaga (Rei do Baião). Sua associação com Luiz Gonzaga é tão enraizada que no cordel de Ivaldo Batista aparece como “Baião de Saia”. “Marinês “baião de saia/ Lembrava só Gonzagão/ Cantando, o povo se agita/ Marinês era bonita/ Qual Deia de Lampião”. (BATISTA, 2019-a, p. 10)

Não identificamos no cordel associação de Dona Onete com o masculino em sua trajetória de vida. Apenas neste verso “No Pará de Ary Lobo e Pinduca/ Dona Odete veio estrelar na festa” (BATISTA, 2019-b, p. 12). Consideramos que o autor apenas fez uma referência aos nomes que são representantes da região Norte. Os versos também não revelam sua vida familiar de casamento ou de filhos.



Em pesquisas um pouco mais de sua história em livros, dissertações e entrevistas, encontramos depoimentos em relação ao casamento de Dona Onete. Na *Revista Trip-Uol*, a Diva do Carimbó revela que escondia as letras das músicas que escrevia por causa do ciúme do marido. “Ele era opressor e ciumento. Casei muito nova, com 19 anos, e acabava fazendo a vontade dele”, diz em reportagem de Carla Aranha no ano de 2016 (Cf. ONETE; ARANHA, *on-line*, 2016). Ela tem dois filhos.

Em outra entrevista, agora assinada por Kamille Viola em 2019, ela conta que conseguiu a liberdade após o fim do casamento de 25 anos. “Eu dependia dele (marido), ainda não tinha todas as aulas que precisava para resolver minha sobrevivência. Quando consegui, foi à hora de dar meu grito de liberdade”. As palavras comprovam o que diz Simone de Beauvoir que o trabalho assegura para a mulher uma liberdade concreta.

São imagens construídas nos cordéis de Ivaldo Batista além das raízes tradicionais e estereótipos da cultura. Símbolos de resistência em relação ao patriarcal, pois não rimam como submissas e servindo ao masculino. Aparecem em outros contextos: “Preparou-se e pode se garantir/ Vinda de Cachoeira do Arari/ Para ser diva do carimbó” (BATISTA, 2019-b, p. 2), quando fala que Dona Onete estudou para ser professora e depois profissionalmente cantar e dançar o carimbó chamegado. A cantora Marinês é lembrada de “Imponderada / Fêmea forte indomada/ Mulher de fibra e coragem.” (BATISTA, 2019-a, p. 5)

É conveniente recordar-se que a representação social em torno da mulher, por mais emancipada que pareça ser, está impregnada de um ranço patriarcal e machista, haja vista que no universo feminino tenha que se conciliar a execução de funções sociais na tensão das esferas do público e do privado ou da casa e da rua, no sentido de Da Matta (1986).



Construções simbólicas na região

Dona Onete e Marinês são representantes de ritmos de suas regiões Norte e Nordeste, respectivamente, e ao mesmo tempo do País. Elas receberam os títulos de diva do carimbó (chamegado) e rainha do xaxado, conforme também aparecem nas rimas dos cordéis biográficos (imagens a seguir) do pernambucano Ivaldo Batista. Nas próprias capas dos folhetos de cordéis percebemos imagens de mulheres caracterizadas como representantes da identidade do lugar onde nasceram e viveram sua história.



Antes de entender essas construções simbólicas apresentaremos os conceitos de xaxado e carimbó. Fuscaldo (2015) diz que, embora registros mostrem o carimbó no Estado do Maranhão, esta é uma manifestação cultural, tradicional, predominantemente paraense, produzida por comunidades ribeirinhas.

Reunindo em si elementos das culturas indígenas, ibéricas e africanas, o carimbó – manifestação cultural presente no Estado do Pará – expressa em sua música letras, instrumentos e dança certas características do modo de vida das populações tradicionais ribeirinhas e rurais da região, assim como a relação dessas populações com o ambiente a que as envolve. (FUSCALDO, 2015, p. 1)



Segundo Cascudo (1962, p. 786), existe registro da dança xaxado no Nordeste do Brasil, a partir do começo do século XX. O ritmo foi exclusivamente masculino, até porque naquela época não havia mulheres no cangaço, originário do Sertão de Pernambuco e divulgado até regiões da Bahia pelo cangaceiro Virgulino Ferreira da Silva conhecido por “Lampião” e integrantes do seu bando. Lampião não foi o inventor da dança (que já era conhecida no sertão e agreste pernambucanos desde 1922), apenas seu divulgador.

Ainda de acordo com Cascudo, depois as mulheres começaram a participar da dança e nessa trilha podemos incluir a cantora Marinês, uma grande divulgadora do ritmo pelo Nordeste afora, é tanto que ficou conhecida como “rainha do xaxado”, título que veio de seu padrinho Luiz Gonzaga. “Para ela foi grande achado/ Ser Rainha do Xaxado/ Gonzaga lhe batizou”, diz os versos de Batista (2019-a, p 5). Contudo, a própria Marinês reforça a dança como sendo masculina “Não havia nenhuma tradição de mulher cantando xaxado, baião e xote. Também não era coisa de mulher essa roupa de couro que eu usava.” (DREYFUS, 1996, p. 199)

Com esse discurso podemos dizer que Marinês reproduzia os padrões definidos para o modo de vestir de homem e mulher na sociedade. De acordo com Silva (2009, p. 69) as apresentações com a indumentária de “rainha do xaxado” surgiram após uma conversa com Luiz Gonzaga, pois Marinês subia ao palco com vestido longo e sapato de salto alto. Foi de Gonzaga o responsável pela criação do seu estilo como típica mulher nordestina (cangaceira), com chapéu de couro e cartucheira. No cordel ela também está com essa construção “Do Nordeste é flor de lis/ Nossa eterna cangaceira.” (BATISTA, 2019-a, p. 1)

De acordo com Hall (1999), a identidade é uma representação cultural composta por símbolos instituídos culturalmente através do discurso. Para ele “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentido com os



quais podemos nos identificar, constroem identidades” (HALL, 1999, p. 51). E mesmo poderia ser colocado em relação à região.

Desta forma, as narrativas sobre a nação e a região formam a identidade nacional e a identidade regional ou uma comunidade imaginada. Essas narrativas são responsáveis pela construção do imaginário social da nação, da região, e pelo sentimento de pertencimento de cada sujeito que o faz amarrar-se a elas. O que percebemos com Marinês, seu xaxado e o Nordeste. As estratégias representacionais utilizadas no processo de construção do imaginário perpassam por diferentes instâncias produtoras e mediadoras de sentidos, através das histórias da nação ou região contadas e recontadas na literatura, mídia e na cultura popular.

Historicamente o carimbó também foi visto como um ritmo tocado e cantado por homens, um exemplo é Pinduca – o Rei do Carimbó Moderno – sendo que com o passar do tempo mulheres adotaram o ritmo. Uma das grandes referências feminina é a lenda viva do Pará, Dona Onete, professora de história durante 25 anos e depois de aposentada canta o carimbó chamegado profissionalmente, mas desde a infância tinha contato com o ritmo. Compôs mais de 400 canções e mostra a sua região nas letras como faz Marinês.

Com uma voz rouca e grande sensualidade ganhou esse nome artístico Dona Onete durante os ensaios com o grupo O Coletivo Rádio Cipó no Pará. Os músicos chamavam Titia Nete, Professora Nete, Dona Nete, Dona Odete até ser Dona Onete (MORAES, 2014, p. 79). Em relação ao carimbó chamegado materializado no verso “Ela canta carimbó chamegado/ Balança Crioulo, Boi Guitarreiro/ No meio do Pitú e Banzeiro” (BATISTA, 2019-b, p. 5), a Dona Onete diz que inventou e trouxe de Igarapé-Miri, porque ele tem um balanço com um toque de pimenta. Mais lento e muito sensual.

As declarações de Dona Onete podem ser articuladas com a definição de Fuscaldo (2015) apresentada neste texto que fala do carimbó também com modo de vida do povo – leia-se aqui – o chamego do Povo de Igarapé-Miri.



Sua história também tem elos com a lenda dos botos e aparece no cordel “Ela com o boto se comunicava/ Encantou-se com o boto namorador” (BATISTA, 2019-b, p. 6) fazendo uma alusão porque quando criança, de acordo com pesquisa do cordelista Ivaldo Batista, ela se comunicava com os botos nas águas. A Dona Onete explica a ligação com os botos durante entrevista a Kamille Viola:

A minha voz era tão alta que o pessoal ouvia longe: ‘Olha, a sobrinha da Dulcina está cantando para boto’. No princípio foi um boto, depois dois, depois acho que uns 12. Mas, eles vinham por causa de jamborosa, uma fruta que eu jogava no rio às pencas [risos] ”... Era muita benzedeira, muito pajé, muita coisa que ia na minha casa. A minha tia chorava. Aí ela não aguentou, me deixou em Belém [risos]”, lembra ela. (VIOLA, 2019, p. 3)

Entre suas composições destacamos *O Boto Namorador* que faz menção a história lendária de um boto conquistador. De acordo com Cascudo (1962) o boto se transforma em um homem bonito que seduz as moças ribeirinhas, mas antes da madrugada volta a ser boto.

Práticas culturais “típicas” e naturalidade

As práticas culturais especialmente aquelas consideradas típicas também sustentam a atribuição de identidade regional. Dentre as práticas culturais, podemos destacar a culinária, rimadas em versos com a história dessas mulheres, no olhar masculino de Ivaldo Batista. Consideramos a culinária uma prática cultural de significados e valores.

Batista cita alguns nomes de músicas interpretadas por Marinês e um dos versos que destacamos é “Quero ver quem aguenta/ Comer ‘PEBA NA PIMENTA’” (BATISTA, 2019-a, p. 10). Peba na Pimenta é uma música do repertório da cantora que conta a história de uma festa em que se ofereceu peba com pimenta aos convidados. De acordo com Silva (2009, p. 100) a pimenta refere-se a condimentos culinários de sabor picante,



presentes na culinária nordestina, e o tatu-peba (*Euphractus sexcinctus*) animal que escava túneis para se esconder.

Na cultura popular afirma-se que o peba produz efeitos afrodisíacos e cabe lembrar, que no ano de 1957, quando do seu lançamento, a letra provocou polêmica com a Igreja e, apesar das campanhas desenvolvidas em Salvador (Bahia), onde os padres conclamavam fiéis a quebrar o disco, porque entendiam que a música era um atentado à moral e os bons costumes a música fez muito sucesso. A carne de sol também é citada no cordel, uma iguaria bastante conhecida da região.

O mesmo ocorre com o cordel de Dona Onete que vem “recheado” de uma variedade de comidas e bebidas do Pará. “Teu segredo Onete está na comida/ Na Pescada Amarela ou Pratiqueira/ No Robalo da terra da mangueira” (BATISTA, 2019-b, p. 6). A pescada amarela está entre os peixes tradicionais pelos paraenses que se faz uma das caldeiradas saborosas da região. O Robalo é considerado um peixe nobre, o “rei dos manguezais”. Por isso, quem provou os peixes da região entende o que Dona Onete fala quando canta “No meio do Pitiú, no meio do Pitiú...” O pitiú é um cheiro específico do peixe na salga, um dos métodos utilizados para preservá-lo.

Ainda encontramos no cordel o açaí, o cupuaçu e o suco do mucuri rimando com sua história no Pará. Além do chá de tamaquaré, que segundo a voz de Dona Onete é um feitiço caboclo que só tem no Pará, procurado por mulheres que desejam “amansar” os maridos, como brinca Dona Onete na música “Feitiço Caboclo”. Como bem revela o cordelista, o segredo de Dona Onete também é Igarapé – Miri (lugar onde viveu) ou deve está no açaí e no tucupi. Ela nasceu em Cachoeira do Arari, morou em Belém, onde passou a infância e depois Igarapé-Miri.

Em relação à naturalidade de Marinês como construção de identidade, nasceu em São Vicente Férrer (PE), morou no Rio de Janeiro e Campina Grande (PB). Ela se considerava como pernambucana, paraibana e filha do Nordeste, deixando claro que sua identidade regional se vincula aos dois estados e localidades.



A própria Marinês dizia “Se me perguntarem de onde eu gosto mais, respondo parafraseando aquela famosa música: eu gosto de Pernambuco e adoro a Paraíba”. As palavras reforçam o pressuposto de que o homem pertence a um espaço, mas não é propriedade dela, sendo fundamentais as relações que com ele são estabelecidas. (SILVA, 2009, p. 37-38)

É importante lembrar que as práticas culturais não dependem apenas da permanência na terra natal, uma vez que podem ser preservadas em outros espaços e recuperadas na memória dos sujeitos. Elas também não podem ser consideradas, por si só, determinantes para a identidade regional, o mesmo acontece com a naturalidade e a vivência do povo em cada região.

Diante do exposto os cordéis materializam Marinês e Dona Onete com características da cultura que ganham visibilidade nos meios de comunicação, na literatura e na música como representantes de suas regiões. São construções simbólicas de representações – práticas culturais – isto é, estratégias de pensar a realidade e construí-la.

Considerações finais

A análise do Cordel Oficial de Marinês Rainha do Xaxado e Dona Onete: o segredo dessa lenda viva do Pará, nos levam a refletir que na sociedade não é reservado para as mulheres apenas o papel de esposa, mãe e dona de casa, ou seja, ficar no lar. Os versos rimam história de mulheres diferentes daquela tradicional patriarcal mostrando uma condição diferente para o feminino, mas isso não quer dizer que elas não sofreram opressão em sua trajetória. Dona Onete, por exemplo, assumiu que o marido era opressor.

Porque mesmo conquistando espaços as mulheres precisam superar preconceitos que reforçam as relações de gênero marcadas por diferenças entre o feminino e o masculino, principalmente nos espaços de poder. Observa-se que progressivamente as mulheres vêm lutando para combater as



injustiças, mas ainda existe um longo caminho para ser percorrido e assim evitar que fiquem fora do círculo de igualdade.

Defendemos aqui que o campo literário pode colaborar com essas mudanças na sociedade e o trabalho com os folhetos de cordéis, principalmente na sala de aula, é uma alternativa para desconstruir uma dominação, a priori, a masculina. No entanto, a sociedade deve ser plural para todos os grupos que sofrem opressão, incluímos aqui o negro e os homossexuais.

Enfatizamos também que os cordéis analisados revelam Marinês e Dona Onete enquanto construção simbólica das regiões. São estereótipos, costumes, crenças e à culinária regional do Norte e Nordeste, que juntos compõem a paisagem do espaço representando e recriado por suas obras e nos folhetos de Ivaldo Batista. Segundo o cordelista que já rimou a história de oito mulheres, ele procura narrar à vida de quem tem algo para ensinar e servir de modelo numa sociedade cada vez individualista.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria Elizabeth Baltar Carneiro de. *Literatura popular de cordel: dos ciclos temáticos à classificação bibliográfica*. Tese de Doutorado em Letras. João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

BATISTA, Ivaldo. *Cordel Oficial de Marinês Rainha do Xaxado*. Recife, PE: Coqueiro, 2019-a.

_____. *Dona Onete: o segredo dessa lenda viva do Pará*. Recife, PE: Coqueiro, 2019-b.

BEUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.



CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

DA MATTA, Roberto. A casa, a rua e o trabalho. In: _____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 15-23.

DREYFUS, Dominique. *Vida do viajante: a saga de Luiz Gonzaga*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

FUSCALDO, Bruna Muriel Huertas. O carimbó: cultura tradicional paraense, patrimônio imaterial do Brasil. In: *Revista CPC*, São Paulo, n.18, p. 81-105, dez. 2014/abril 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HELENA, Lúcia. A personagem feminina na ficção brasileira nos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. In: *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n.º 2, University of Wisconsin System, USA, 1989, p. 43-57.

LINS, Andréia Batista; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. A representação da identidade feminina nos cordéis de Janete Lainha Coelho. In: *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n.º. 8, 2011, p. 1-26.

MORAES, Patrícia Depailler Ferreira. *O feitiço caboclo de dona Onete: um olhar etnomusicológico sobre a trajetória do carimbó chamegado de Igarapé-Miri à Belém*. Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém, PA: Universidade Federal do Pará/Instituto de Ciências da Arte, 2014.

ONETE, Dona; ARANHA, Carla. Dona Onete, a diva do carimbó. In: *Revista Trip-Uol, on-line*, 2016. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/dona-onete-comecou-carreir-a-depois-dos-70-e-cantava-escondida-do-marido>. Acesso em: 10 jun.2020.



SILVA, Claudeci Ribeiro. *A representação do Nordeste nas letras das músicas de Marinês*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande, PB: Universidade Estadual da Paraíba, 2009.

VIOLA, Kamille. Ninguém segura Dona Onete. In: *Revista Trip-Uol, on-line*, 2019. Disponível em <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/diva-do-carimbo-dona-onete-se-prepara-para-lancar-terceiro-album-e-embarcar-em-turne-internacional>. Acesso em: 05 jun.2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: _____ & BONNICI, Thomas (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá, PR: EDUEM, 2009, p.217-242.



Capítulo 13

O Sagrado e o profano no erotismo da literatura de cordel

Gláudia Ramos Carioca

Introdução

Fonte inesgotável de estudos, reflexões e ensaios, o erotismo está na raiz da sensibilidade humana e influi fortemente no comportamento social, portanto, merece ser também delineado e explicitado nos mais variados gêneros e estilos do âmbito literário para que possa ser aceito de forma clara e científica.

Colaboraram nesse intuito os estudos de Alexandrian (1991), Barthes (1970, 1974), Bataille (1988), Evola (1976), Foucault (1985, 2003a, 2003b), Lacan (1978), Marcuse (1981), Paz (1971), entre outros, que, além de evidenciar a história da literatura erótica desde os gregos até a modernidade, refletiram sobre questões básicas da exegese do texto erótico, como por exemplo: a distinção entre *texto de prazer* e *prazer do texto*; a discussão do valor da transgressão como característica fundamental do erótico; a relação entre Eros e Amor Sexual; o questionamento do conceito de sexualidade, assim como sua realização e transformação históricas; a reflexão sobre os princípios do prazer e da realidade; a representação das realizações eróticas em diferentes culturas; a querela entre repressão sexual e liberdade sexual, à luz dos interesses normativos e sociais; etc.

O estatuto atual da temática erótica na literatura é bastante complexo, pois o texto erótico não pode ser definido em um único padrão, já que, “por ser um fato cultural, o texto erótico se



apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada”, consoante afirma Durigan (1985, p. 07). Logo, acredita-se que para cada representação erótica há, também, uma tradição cultural.

Na tentativa de mais um estudo que possa corroborar com o estatuto do erotismo no mundo e na literatura, solidifica-se aqui uma análise literária acerca dessa temática num dos gêneros poemáticos que mais traduzem a manifestação popular, o cordel, que, originário da Idade Média na Europa, quando nos castelos e nas praças os trovadores divulgavam velhas histórias, especialmente os romances de cavalaria que contavam as epopeias do rei Carlos Magno e dos Doze Pares de França ou de Amadis de Gaula, envolvia narrativas de amor, guerra, heroísmo, viagens e conquistas marítimas, além dos fatos mais recentes do dia-a-dia, que eram os temas preferidos do público.

A Literatura de Cordel, poderosa manifestação da cultura popular nordestina, que o povo se refere apenas como “folheto”, “foieto” ou “verso de feira”, é assim denominada pela forma como são vendidos os exemplares, isto é, “assim que um fato relevante acontece – como a vitória do Brasil em uma Copa do Mundo, a morte de alguém famoso, uma grande enchente ou mesmo um caso de adultério –, os cordelistas produzem um relato extraoficial, popular e poético dos fatos. Em poucas horas, o livreto é impresso, ilustrado e colocado à venda nas feiras, pendurado em cordões”. Há registros desse gênero literário em vários países; porém, o cordel foi introduzido no Brasil por volta dos séculos XVI e XVII por intermédio dos colonizadores lusos que transmitiam oralmente as histórias lidas e decoradas em seu país, as quais foram enriquecidas pela memória do povo, cristalizando-se na tradição cultural brasileira através de *resíduos* – termo empregado pelo professor doutor e escritor Roberto Pontes na Teoria da Residualidade, defendida pelo mesmo em sua tese de doutorado na PUC em 1998.. Fixou-se no Nordeste e, dentre as várias expressões da literatura feita nesta região ela



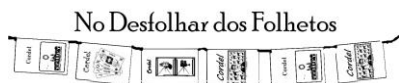
seja, talvez, a mais nordestina de todas. O poeta popular é o mensageiro do povo que relata os acontecimentos de maneira simples e jocosa construindo com seus versos a identidade cultural nordestina.

A literatura de cordel é rica na sua diversidade temática. Por isso, não poderia deixar de esboçar escritas de natureza erótica. Mas esse erotismo é mostrado de forma explícita ou implícita? E o público? Será que ele admite estar lendo um texto de natureza erótica? Geralmente as pessoas se omitem mediante um texto erótico por considerá-lo fora dos padrões sociais e morais, por associarem erotismo e pornografia e, até mesmo, porque esse tipo de texto provoca no leitor sentimentos que este não deseja expor. O próprio escritor, às vezes, tenta esconder e não deixa transparecer certas passagens e expressões por considerar obscenas e impróprias para o leitor, porque considera chocante ante a moralidade social e cultural que vigora na nossa sociedade contemporânea.

No intuito de explicitar-se o erotismo na literatura de cordel, demonstra-se neste estudo a viabilização do uso do erotismo na ludicidade da criação artística da poesia popular,

Desse modo, propõe-se uma investigação literária sobre o erotismo na literatura de cordel, utilizando-se um *corpus* composto por quarenta textos deste gênero, os quais pertencentes a diversos autores nordestinos. Considerando-se a expressividade de vários estudiosos na conceituação e delimitação do erotismo, como também observaremos as diretrizes espaço-temporais e morais de criação do texto de cordel.

Desse modo, evidenciar-se-á o aspecto erótico utilizado por cada autor, explicitando a relação sagrado *versus* profano, a indicação de maior ou menor intensidade erótica, a recepção do impacto da escritura erótica no espírito do leitor, dentre outras investigações. Corroborando com a tentativa de demonstrar-se, cientificamente, a verificação da estética erótica na criação artística da poesia popular, para entender-se até que ponto suas



nuances colaboram para uma reflexão crítica no imagético popular.

Erotismo: aspectos teóricos

Ao tentar-se definir o erotismo, recai-se na definição primária postulada por Bataille (1988, p. 11):

Se se tratasse de uma definição exacta, seria certamente necessário partir da actividade sexual da reprodução, de que o erotismo é forma particular. A actividade sexual da reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens transformaram a actividade sexual em actividade erótica. Donde a diferença entre o erotismo e a mera actividade sexual, que torna aquele uma busca psicológica, independente do fim natural dado pela reprodução e pela preocupação de procriar.

Dessa definição elementar, levantam-se alguns questionamentos que fazem do erotismo um assunto extremamente complexo, porque não dá conta do que seja o carácter erótico na sociedade humana, somente antepõe o ser racional diante do ser irracional. Consciente dessa limitação é que o próprio estudioso começa sua escrita com o “se”.

Etimologicamente, o significado da palavra erotismo provém de *erotikós* (relativo ao amor) e deriva de *Eros* (o deus do amor dos gregos), mas não é todo tipo de amor que se está falando, é do amor sensorial, o amor que provém dos sentidos, significando nos dicionários paixão amorosa, amor lúbrico. A afirmação de Durigan (1985, p. 30) é bem contundente quando propõe que “os sentidos do termo *erótico* certamente não se esgotam no silêncio prolixo dos dicionários. Possui um conjunto de significados que se completam, às vezes se opõem, ou, dependendo do ponto de vista adotado, chegam a ser mutuamente exclusivos”.

O conceito de erotismo não é concomitante ao de sexo, apesar de que o erotismo esteja dentro da sexualidade e vice-versa. Octavio Paz (1971, p. 53) entendeu o erotismo como sendo



“o desejo sexual e algo mais; e esse algo mais é o que constitui sua própria essência. Esse algo se nutre da sexualidade, é natureza; e, ao mesmo tempo, a desnaturaliza”. Por isso, sua definitude não é simplória nem limitada, ultrapassa e “escapa continuamente à razão e constitui um domínio ondulante, regido pela exceção e o capricho”.

Tão excepcional quanto devastador é o caráter cultural do erotismo, pois o que ojeriza certas sociedades, pode favorecer a outras, dependendo das tradições culturais de cada povo, como é caso da sociedade grega, na qual a homossexualidade era tida como tradicional, como por exemplo Meléagro, tido como o melhor poeta erótico grego da Antiguidade, mantinha relações sexuais tanto com mulheres como também com rapazes, promovendo em seus poemas extensões de suas paixões. Observe-se a seguir um trecho acerca de um rapaz seu preferido:

É encantador o menino, e por causa do seu nome Myscos, é-me agradável e gracioso; que eu não tenha nada que me desvie de o amar. Porque ele é belo, por Kypris! Todo ele é belo. E se me contrista, é que Eros sabe misturar o amargo com o mel. (*apud* ALEXANDRIAN, 1991, p. 18)

A representação do erotismo é variável e maleável, depende de pessoa para pessoa, de grupo para grupo, de época para época etc. Por isso, só pode existir mediante a subordinação da inter-relação entre posturas organizadas, evidenciando seu caráter social, já que “não há diferença essencial entre erotismo e sexualidade: o erotismo é sexualidade socializada, submetida às necessidades do grupo, força vital expropriada pela sociedade” (DURIGAN, 1985, p. 37), logo, o erotismo necessita ser entendido como o processo regulador das tensões sexuais existentes entre o ser humano e o seu mundo, ou melhor, “é a forma de dominação social do instinto” (PAZ, 1971, p. 94).

O termo erotismo costuma suscitar a ideia de algo com acentuada conotação sexual e explícita obscenidade. Este, porém,



possui dimensão bem mais complexa que a simples exposição da sexualidade.

A variável erótica está e esteve presente em toda a história do homem. Na vida e nas artes, de modo geral, o homem sempre procurou manifestar suas necessidades e fantasias carnavais através do erotismo, cuja censura inutilmente busca conter e contraditoriamente nos incita a revelar, mostrando-se ao mesmo tempo um mecanismo de imposição da ordem social e de transgressão dessa mesma ordem, “um dispositivo complexo para nos fazer falar de sexo, para lhe dedicarmos nossa atenção e preocupação, para nos fazer acreditar na sabedoria de sua lei quando de fato somos atingidos pelos mecanismos de poder da sexualidade” (FOUCAULT, apud BRUSCHINI; ROSEMBERG, 1980, p. 125).

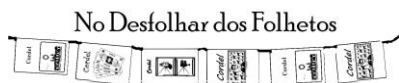
Trata-se de um tema por demais complexo diretamente relacionado a transgressões da sociedade no tocante aos valores morais. Bataille (1988, orelha anterior do livro) designa o erotismo como “a parte problemática (...) o problema dos problemas” presente em toda a história da humanidade e consequentemente na história das artes.

Uma teoria sobre o erotismo envolve uma gama variada de valores e estudos sexológicos, dentre os quais destacam-se os seguintes:

(I) A distinção entre *texto de prazer* e *prazer do texto*, que desassemelha, de acordo com Alexandrian (1991, p. 07):

O romance que contém passagens eróticas do romance erótico propriamente dito, cujo tema é o acto sexual em todas as suas variações. O primeiro evoca livremente a sexualidade porque o autor o julgaria incompleto se pusesse em acção personagens privadas dessa actividade fundamental; no entanto, o seu desígnio é mais vasto. O segundo exprime somente a sexualidade, nada mais, e isso com a finalidade de excitar o leitor.

(II) A discussão do valor da transgressão como característica fundamental do erótico, já que o ato transgressor não nega a



proibição, antes ultrapassa-a e complementa-a. Sobre isso Bataille (1988, p. 55) afirma que:

O que torna difícil falar da proibição não é apenas a variabilidade de objectos que atinge, mas o seu carácter ilógico. A propósito do mesmo objecto, não há nunca proposições opostas que possam ser impossíveis. Não há proibição que não possa ser transgredida. Frequentemente uma transgressão é admitida, e, às vezes, até recomendada.

(III) A relação entre Eros e Amor Sexual se firma na dualidade emoção racional *versus* emoção irracional, sendo aquela escolhida antes de sentida, enquanto esta sentida sem haver tempo de escolha. Apesar de negar qualquer diferença essencial entre sexualidade e erotismo, Octavio Paz (1971, p. 82) admite que:

A sexualidade não vê nunca o jogo erótico; ilumina-o sem vê-lo. É uma luz cega. O par está só, em meio a essa natureza a que imita. O ato erótico é uma cerimônia que se realiza às costas da sociedade e frente a uma natureza que jamais contempla a representação. O jogo erótico se apresenta através da palavra *como*, que é a chave do erotismo. Só que é uma metáfora irreversível: o homem é [*como*] leão, e o leão não é [*como*] homem. O erotismo é sexual, e sexualidade não é erotismo. O erotismo não é uma simples imitação da sexualidade: é sua metáfora.

(IV) O questionamento do conceito de sexualidade, assim como sua realização e transformação históricas são pontos-chave na crítica de Foucault (2003a, p. 53):

Pelo menos até Freud, o discurso sobre o sexo – o dos cientistas e dos teóricos – não teria feito mais do que ocultar continuamente o que dele se falava. Poder-se-iam considerar todas as coisas ditas, precauções meticulosas e análises detalhadas, como procedimentos destinados a esquivar a verdade insuportável e excessivamente perigosa sobre o sexo. E o simples fato de se ter pretendido falar dele do ponto de vista purificado e neutro da ciência já é, em si mesmo, significativo. De fato, era uma ciência feita de esquivas já que, na



incapacidade ou recusa em falar do próprio sexo, referia-se sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas.

(V) A reflexão sobre os princípios do prazer e da realidade advém do pensamento freudiano que substitui o princípio do prazer pelo princípio da realidade, isso no instinto de conservação do EU. Segundo Freud (s.d, p. 367):

Sem abandonar o propósito de uma consecução final do prazer, exige e consegue o abrandamento da satisfação e a renúncia de algumas possibilidades de alcançá-la, forçando-nos a aceitar pacientemente o desprazer durante o grande rodeio necessário para chegar ao prazer.

(VI) A representação das realizações eróticas em diferentes culturas, ratificada por Durigan (1985, p. 37) como sendo:

O caráter cultural do erotismo que o coloca como uma espécie de representação que varia de pessoa para pessoa, de grupo para grupo, de época para época, etc. É um tipo de representação que não pode, como condição de existência, prescindir do outro. Um jogo, um espetáculo em que a condição de existência do erótico subordina-se ao inter-relacionamento de pelo menos dois papéis.

(VII) A querela entre repressão sexual e liberdade sexual, à luz dos interesses normativos e sociais, consoante afirma Foucault (2003b, p. 73):

A *sōphrosunē*, o estado que se tende a alcançar pelo exercício do domínio e pelo comedimento na prática dos prazeres é caracterizada como uma liberdade. Embora seja tão importante governar desejos e prazeres, e apesar do uso que se faz deles constituir um alvo moral de tal preço, não é para conservar ou reencontrar uma inocência de origem; não é, em geral – salvo, evidentemente, na tradição pitagórica – para conservar uma pureza; é para ser livre e poder permanecê-lo.

É através do gênero textual erótico que o erotismo se propaga. O texto erótico é “uma representação da representação cultural da sexualidade, que depende necessariamente da época,



dos grupos sociais, das pessoas, e que se afirma sempre através da diferença, mesmo que essa diferença seja conseguida por um conjunto de redundância” (DURIGAN, 1985, pp. 07-08). Sendo que, esta “imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de representação. O erotismo não imita a sexualidade, ‘é sua metáfora’. O texto erótico é a representação textual dessa metáfora”.

É no texto erótico que se constrói textualmente o espetáculo erótico, o qual configura, de inúmeras formas, as relações significativas explicitadas através das diversas formas de comportamento erótico, mas que aqui, neste estudo, optou-se por chamar-se de *nuances eróticas*.

Representações do erotismo na literatura de cordel

Tema presente na literatura desde a Antiguidade Clássica até os nossos dias, o erotismo tem gerado vários estudos e despertado inúmeras reflexões e discussões nas quais se almeja um entendimento sobre seu universo, que surge cheio de variações e (i)limitações, para “torná-lo mais límpido e claro” (ALBERONI, 1988, capa posterior) almejando responder algumas dúvidas permanentes sobre suas formas de apresentação.

O erotismo aqui estudado precisa ser delineado e apreciado nas suas várias nuances, como é o caso da pornografia, da obscenidade e da sensualidade, isto é, expressões que existem analogamente já que possuem uma base comum: a sexualidade. Definida por Andréas-Salomé (1991, p. 16), a base do erotismo, a sexualidade, necessita ser vista do ponto de vista fisiológico, para definir-se como uma “forma de necessidade física, tal como a fome, a sede, ou qualquer outra manifestação de vida em nosso corpo, só a partir de uma tal base torna-se acessível à compreensão a sua essência e ação”. Com essa base definiremos e delimitaremos as nuances eróticas, propondo considerar-se a



utilização de um nível de maior ou menor intensidade em sua explicitude e complexidade.

O texto pornográfico “procura introduzir o leitor no seu universo textual, para fazê-lo participar, em busca do prazer, como um dos atores do espetáculo”, conforme o pensamento de Durigan (1985; 38), logo, concretiza a ação de forma explícita sem se preocupar com a essência, é puramente corporal; possui um alto grau de concretude. Segundo se observa no trecho a seguir:

Já estava em plena ação
Com uma bela ninfeta
Fazendo barba e bigode
Traçando cu e boceta
Quando a barriga doeu
E a caganeira escorreu
Como azeite de galheta. (BACURIM, 2003, p. 15)

Cabe ressaltar que, neste exemplo, o pornográfico se soma ao escatológico, sendo a escatologia o estudo das necessidades fisiológicas humanas. Observe-se as palavras utilizadas pelo autor, que pertencem a um baixo calão conceitual e não são utilizadas tradicionalmente no meio social, são qualificadas de “palavrão” e, assumem uma carga significativa negativa, pois projetam um sentimento de achincalhe, deboche e depreciação. Afirma-se que, normalmente, são utilizadas no “escuso dos becos, em esconsos quartos ou frias salas, em meios onde os homens, vítimas da própria miséria, passam a ser uns para os outros não mais que objetos de egoístico prazer, ou sujo lucro” (HORTA, 2001, p. 1). No exemplo dado representam uma relação sexual explícita e desvirtuosa, ratificando a afirmação de Horta (2001, p. 2): “Pornográfica é a obra em que se objetualiza o ser humano como pasto de paixões, reduzido o amor à bestialidade, isto é, à exacerbação e cega satisfação do instinto. E diria que a pornografia está para o erotismo assim como a prostituição está para o amor”.



Alexandrian (1991, p. 243) exemplifica um texto pornográfico com o excerto de um panfleto revolucionário francês relatando a relação amorosa entre o marquês de Fontaine e Blandine:

Já ele passeava as suas mãos brincalhonas e os seus olhares ávidos por todas as joias do amor... entregava nas minhas mãos esse bocado de nervo dócil que se alongava, retesava, e fazia trotar os dedos nas minhas coxas e no meu ventre; mergulhou um com tanta violência no meu centro cônico, que a emoção que me causou me fez largar o ponteiro de relógio que segurava na mão.

A obra pornográfica é escrita com a finalidade de estimular sensações sexuais e, muitas vezes, apenas para satisfazer os estímulos realizáveis ou não dos próprios escritores – caso da pornotopia – fantasias de regressão infantil, de sonhos de poder sobre órgãos genitais alheios – como, por exemplo, Sade. Logo, a redução dos personagens a seus órgãos genitais são traços característicos da pornografia.

O texto obsceno caracteriza uma mostragem de fatos sexuais que não deveriam ser mostrados, como a própria etimologia da palavra revela, ‘sair de cena’. Henry Miller, considerado o escritor mais censurado em todo o mundo, dá especial relevo à impossibilidade de uma definição da obscenidade em seu livro *Obscenidade e reflexão*, entretanto, compreende-se o obsceno como algo que choca e desvirtua moralmente os padrões naturais convencionais. É o erotismo exacerbado em sua explicitude, como se pode observar no exemplo a seguir:

Todo dia o bode dá
Um beijinho e ela aceita
E quando a cabra tem tempo
Perto do bode se deita
Vendo um casal correm atrás
A cabra beija o rapaz
E a moça o bode aproveita
(...)
A cabra era muito mansa
E o bode lhe achava bela
Pois ela gostava dele



E ele gostava dela
 Dentro do maior pagode
 Ela montava no bode
 E o bode montava nela
 (...)

 Pois o bode agarra a moça
 E tira o seu biquíni fora
 Que o soutien tanga
 E fica na mesma hora
 Somente lhe admirando
 Na boca dela beijando
 E o resto eu nem digo agora. (RENATO, s.d., p. 6-7)

A obscenidade é tida como uma sexualidade escrachada, que converte em realidade os mais abjetos desejos, como é o caso do excerto acima, no qual dois animais, além de expressarem sensações humanas, mantêm um relacionamento sexual entre si e, obstinadamente, com seres humanos, promovendo uma espécie de sadismo e deturpação moral. Não há nada que mostre qualquer tipo de ambiguidade com o que se está lendo; na verdade, o que se quer mostrar é realmente o que está escrito de forma evidente e clara. Um exemplo obsceno mais clássico foi a metamorfose de Zeus – Júpiter, na nomenclatura latina – em vários tipos de animais para a conquista de moças terrenas, mantendo relações sexuais com estas até filhos foram gerados. Nesse nível observe-se o excerto que segue:

A mulher de Valdemar
 Pastorando com cuidado
 Encontrou o seu marido
 Com a jumenta abraçado,
 Na hora de seu amor,
 Como era acostumado.
 (...)

 Não é conto de Vigário
 O que acabei de contar
 Aconteceu desse jeito
 E agora Valdemar
 Vai ser papai dum Jumário
 Segundo ouvimos falar. (SENA, s.d., p. 5, 8)



No texto obsceno prevalece a exacerbação do livre-arbítrio em fazer escolhas que vituperem e corrompam o ato erótico, proporcionando as maiores sandices e atrocidades que a mente humana é capaz de imaginar.

O texto sensual delineia um “apelo erótico encantatório”, consoante afirma Roberto Pontes e traduz em versos em seu *Memória Corporal*. Neste tipo de texto, as palavras são envolventes e ambíguas, apresentando-se de forma implícita e diáfana, propiciando entrever e dar prazer a quem o lê. Realmente, é capaz de encantar pela sugestão, que se utiliza da metáfora como recurso estilístico mais apropriado; é como se houvesse um véu que deixa apenas “transparecer” a realidade. Conforme se encontra no exemplo a seguir:

Clarinha e Marcelo estavam
Sugando a taça do amor;
Matando a sede da carne
Com tanta ânsia e ardor,
Sem antever que o néctar
Pudesse mudar-se em dor. (MONTEIRO, 2002, p. 3)

A sensualidade define-se num plano abstracional apenas revelado a quem consegue usufruir de sua significação, por causa da sua relação íntima com os sentidos humanos. Há uma referência imagética sentida na elucidação das metáforas que denotam uma aparente sexualidade e compõem sua implicitude.

O texto sensual provoca uma excitação que, por vezes, não tem nada a ver com o sexual, como afirma Alberoni (1988, p. 18-19): “Mas as emoções profundas, o que é especificamente erótico nestas estórias, não é o relacionamento sexual. É a languidez, o arrepio causado pela emoção. É a inquietação do ciúme. É a paixão que vem sem ser chamada e que aperta o coração, que faz sofrer, que faz esperar”.

O sensual aflora quando o jogo erótico sugere uma tensão entre as partes, quando o desejo não está na consumação do ato, porém, no desenrolar dos encontros e desencontros vividos pelas



personagens da história amorosa: num olhar entre os apaixonados, numa conversa, na entrega de um presente, numa recusa que provoca etc.

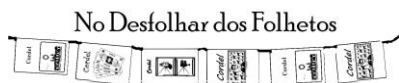
Durigan (1985, p.38) argumenta que o texto erótico é como o que “afasta o leitor e mediatiza uma relação em que ele capta, através da representação textual, um saber sobre o prazer, o prazer de saber”, ou seja, é na compreensão erótica do que se lê que se delicia em conhecer e (re)conhecer certos elementos que podem transportar esse leitor a um mundo significativamente sexual, como no excerto a seguir:

Chegou com seu véu lilás
A ninfa do erotismo
Nunca houve neste mundo
Em todo confucionismo
Nada que fosse mais belo
Que ela em cena de nudismo. (MAPURUNGA, s.d., p. 10)

O erotismo aparece como algo visível e palpável na escrita, seu aparecimento resulta de um conjunto de fatores implícitos e explícitos, como se estivesse no limite entre o apreciável e o depreciável. Esse aparecimento exprime e realiza o ato sexual sem torná-lo pornográfico, nem obsceno, por outro lado, sendo mais concreto que o sensual. Senão vejamos:

A vizinhança já sabe
Que todo dia tem festa,
É um rangido de mola
E um ai, ai, ai que atesta
Que Janjão pode ser doido
Mas na cama o cabra presta. (GODELIVIE, 2003, p. 10)

O texto erótico apresenta-se demasiadamente claro e inteligível. Nele, a representação sexual se dá de forma valorativa em função do amor ou da vida social, logo “o erotismo é tudo aquilo que torna desejável a carne, que a mostra no seu brilho ou na sua flor, que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável” (ALEXANDRIAN, 1991, p. 6).



Ao falarmos em sacralização e profanidade devemos ter em mente a dialética sagrado *versus* profano para essa apreciação, pois só podemos entender um com a evidenciação do outro e vice-versa.

Nesse jogo antagônico entrevemos uma relação de coexistência pautada na necessidade da “permanência de valores morais e de normas de organização social, sendo a religião o elemento doador do sentido por excelência”; relação essa em que Victorino (2003, p. 1) ratifica que:

O sagrado pressupõe confronto, porque o homem se conscientiza de sua existência e se compreende pelo que diz e por suas ações. Logo, o que dá valor à vida e ao testemunho humano é o próprio valor do homem, o valor da cadeia de transmissão da qual faz parte, a fidedignidade das memórias individuais e coletivas, e o valor que se atribui à verdade numa determinada sociedade.

A caracterização desse sagrado projeta-se na teoria do arquétipo, enquanto que, contrariamente, o profano caracteriza-se pela não aceitação desse padrão estipulado pela sociedade.

Na literatura de cordel a relação sagrado *versus* profano identificada com a eroticidade é permeada desse arquétipo norteador dos valores do sagrado tradicional, o qual fundamenta-se na sacralização de um “centro organizador” (Deus, Cosmos, Natureza, Sociedade, Instituição etc.) exterior – proposta defendida por José Manuel Anes em conferência proferida no encerramento do V Colóquio Internacional Discursos e Práticas Alquímicas em 2003 –, conforme apreendemos na estrofe:

Meu Jesus crucificado
É grande o meu padecer
Quanto mais se passam os dias
Mais aumenta o meu sofrer
Uma mulher sem um homem
Não sabe o que é prazer. (AMARO, 1986, p. 110)

A relação em questão concretiza-se na oposição que rege as relações universais, nas quais o bem transfigura-se no sagrado



em detrimento do mal transfigurado pelo profano, sendo que o aspecto erótico em evidência estabelece no primeiro texto a relação mal/profano, enquanto no segundo, a relação bem/sagrado, configurando uma relação maniqueísta.

Ressaltamos também a exaltação do sagrado delineado na pureza e castidade das personagens, pois quando se fala em ‘virgem’, ‘donzela’, ‘moça’, ‘inocente’ e outros vocábulos dessa natureza a conotação é sempre positiva, enquanto que, ao referir-se a ‘quenga’, ‘prostituta’, ‘cortesã’, ‘mundana’ e outros termos convencionados pejorativos denotam uma carga semântica altamente negativa, conforme se observa no excerto que segue:

O rapaz disse: – menina
A mim não fizeste mal
Toda moça é inocente
Tem seu papel virginal
Cerimônia de donzela
É uma coisa natural. (MELO, 2001, p. 27)

O Cristianismo é a base religiosa da Literatura de Cordel. Entretanto, no início do Cristianismo, a dialética em foco não era uma divisão mas uma classificação, pois, segundo Bataille (1988, p. 104), foi a nova doutrina religiosa que introduziu diversas modificações na convencionada esfera do sagrado, promovendo a redução cristã do sagrado ao seu aspecto bendito, isto é, o Cristianismo rejeitou o sagrado maldito que era aceito socialmente e o legou ao domínio do profano, logo, explica que:

Deste facto resulta uma quebra na unidade da esfera do sagrado. No estádio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários: o conjunto da esfera sagrada compunha-se do puro e do impuro. O Cristianismo rejeitou a impureza. Rejeitou a culpabilidade sem a qual o sagrado era inconcebível, uma vez que só a violação da proibição lhe dava acesso.

O sagrado puro, ou o sagrado fasto, domina desde a antiguidade pagã. Mas ainda que se reduzisse ao prelúdio de uma



transcendência, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento.

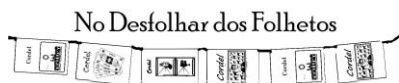
O Cristianismo não podia rejeitar completamente a impureza, não podia rejeitar a mancha. Mas definiu a seu modo os limites do mundo sagrado: nesta nova definição, a impureza, a culpabilidade, a mancha eram rejeitadas para fora dos seus limites. O sagrado impuro foi, por conseguinte, lançado para o mundo profano. Nada podia subsistir, no mundo sagrado do Cristianismo, que confessasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão (BATAILLE, 1988, p. 105).

A postura assumida pelos cordelistas é um tanto proselitista, pois eleva apenas o Catolicismo à categoria de sagrado, em detrimento das outras doutrinas religiosas. Dos quarenta cordéis que compõem o *corpus* desta pesquisa, nenhum deles põe em questão as atitudes pessoais dos membros sacerdotais da Igreja Católica, mas observa-se em alguns deles a abjeção a outras religiões, como no exemplo a seguir:

Estupros, de vez em quando,
Têm vitimado donzelas,
Pelo pastor seduzidas
Prometendo tudo a elas,
Inclusive bons empregos
Às mais charmosas e belas. (LUCENA, s.d., p. 5)

Desse modo, na amostra coletada clarifica-se a proposta do sagrado e do profano na Literatura de Cordel com a sacralização dos dogmas, ritos e preceitos católicos, portanto, não há uma relevância acentuada de um erotismo sagrado postulado biblicamente nos *Cânticos dos Cânticos* do Rei Salomão.

O erotismo profano é bem mais exacerbado pelo fato de que este atende bem mais às expectativas do público leitor próprio dessa temática que, quantitativamente, supera todas as outras – romance, ciclo mágico e maravilhoso, ciclos do cangaço e religioso, noticiosos, histórias de valentia, anti-heróis, humorísticos e picarescos, exemplos morais, pelejas, folhetos de discussão,



folhetos de conselhos, profecias, cachorradas, política, educação e aqueles feitos sob encomenda.

O sagrado e o profano andam lado a lado na sociedade, consoante se pode observar no texto a seguir:

CAMPINA GRANDE cresceu
Graças a força empenhada
Por forasteiros e filhos
Desta terra tão amada,
Dentre os nomes que se inscreve
Um à quem CAMPINA deve
É MARIA GARRAFADA.

Todos deram ajuda GRANDE
Para construir CAMPINA
E MARIA GARRAFADA
Logo cedo, bem menina,
Instalou próspero empório
Que tinha como escritório
As entranhas da vagina. (MONTEIRO, 2003, p. 1-2)

O próprio subtítulo deste cordel põe em xeque o assunto tratado neste tópico: “mestra do amor, pecadora e santa”, ou seja, projeta o amálgama do sagrado (pecadora) e do profano (santa) com o erótico (mestra do amor), desconfigurando o estatuto atual dos termos que são antagônicos.

No folheto *O rapaz que virou barrão porque mandou a mãe comer merda* ou *As aventuras do porco endiabrado*, o tema presente é a punição por conta da desobediência à figura materna, numa profanação ao que é considerado algo sagrado. O autor relata as peripécias de um rapaz que é transformado em porco por não respeitar a mãe. Os versos a seguir encerram uma crítica divertindo o leitor, visto que utilizam vários vocábulos e atitudes próprias da comunidade atual que vulgarizam tanto o falar quanto a cultura contemporânea:

Na praça ele encontrou
Um magote de cunhã
Dançando muito animadas



Pagodes do “É O TCHAM”

Mordeu uma popozuda

No pinguelo da maçã.

(...)

Encontrou uma evangélica

Rasgou-lhe a roupa no dente

Se escanchou em cima dela

Com um roncado diferente

Dizem que ele fez mal

À coitada dessa crente. (VIANA; LIMA, 2001, p. 6-7)

A moralidade é um dos objetivos claros da Literatura de Cordel que evidencia certos “causos” para desmotivar aqueles que praticam impunidades e/ou imoralidades. Castigos e metamorfoses são algumas das punições mais tradicionais no meio popular. Observe-se a seguir três epílogos de cordéis moralizantes:

Os chineses sempre contam

Com orgulho esta história

Ela é hoje uma lição

Que eles trazem na memória

Como manda a tradição

Parcimônia faz a glória.

Esta história é exemplo

De velha sabedoria

Quem não pode com o pote

Que não pegue na ródia

Querer mais do que precisa

Só termina em agonia. (MAPURUNGA, s.d., p. 16)

No exemplo seguinte há a evidência do castigo da inveja:

E a bela Esmeralda

A rainha sofredora

Com a volta de seu filho

Ficou mais encantadora

Conheceu felicidade

Legítima e duradoura.



Eis o castigo da inveja
Vala de toda maldade
A recompensa divina
Logra quem ama a verdade
Deus recompensa ao justo
Odeia a vil falsidade. (LIMA, 2002, p. 32)

O maniqueísmo é o postulado mais frequente, pois sempre há a vitória do bem sobre o mal, exortando nas pessoas o sentimento de benignidade. Encontra-se exemplo disso, tanto no exemplo acima como no exemplo abaixo:

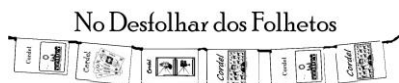
A lenda do mercador
Klévisson escreveu agora.
Leia este sem demora:
É um cordel de valor.
Veja meu nobre leitor,
Isso que fez a megera!
Sobre encanto a quimera
Só como mula ficou.
O bem venceu e ganhou
Nessa história d'outra era. (VIANA, 2002, p. 23)

Como se vê nos últimos trechos citados, a moral promove a justiça divina, prevalecendo a exortação às atitudes que elevam a dignidade humana em detrimento do desregramento de caráter.

Considerações Finais

A análise empreendida explicitou traços conceituais e delimitadores do erotismo e de suas nuances – pornografia, obscenidade e sensualidade –, demonstrando uma complexidade que envolve não só noções sensoriais e/ou visuais, mas como se trata de um texto escrito, noções cognitivas.

O uso de todas as possibilidades das nuances eróticas na literatura de cordel ficou clara e explícita, apesar de que não acontece este fato exclusivamente neste gênero literário, mas



também em todos os outros, por causa da temática erótica ser um campo muito amplo de introspecção humana.

Paralelo a isso, o quadro de influência desse tipo de texto em relação ao ser humano é de suma importância, pois tem o poder de denunciar e transformar a mentalidade das pessoas, sendo que, para isso, deve-se levar em consideração também aspectos extraliterários, como as tradições, normas e leis que regem a comunidade social.

A recepção do erotismo por parte do leitor depende das convenções sociais estipuladas e do nível intelectual, podendo estar relacionada numa noção escalar de maior ou menor intensidade do aspecto erótico.

O embate sagrado *versus* profano põe em evidência toda a convencionalidade moral e social que advém das instituições de poder, para continuar perpetrando os valores que essas instituições defendem, ou seja, a construção erótica efetivada pelo leitor está diretamente relacionada com a mentalidade vigente em uma dada época, em grupos sociais e pelo próprio escritor, e isto influi diretamente nos papéis eróticos assumidos pelo homem e pela mulher.

Referências

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Trad. Élia Edel. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALEXANDRIAN. *História da literatura erótica*. Trad. Ivã Delgado. Lisboa: Livros do Brasil, 1991. (Coleção Vida e Cultura).

AMARO, João. *Retalhos de minha vida e poesias populares*. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1986.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *O erotismo: seguido de reflexões sobre o problema do amor*. Org., apres. e trad. Antônio Daniel A. de Abreu. São Paulo: Princípio, 1991.

BACURIM, Juca. *Se a sorte lhe anda magra que tal tomar um viagra?* Fortaleza: s.n., 2003.



BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

_____. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénerd da Costa. 3. ed. Lisboa: Antígona, 1988.

BRUSCHINI, Maria Cristina; ROSEMBERG, Fúlvia (Orgs.). *Vivência: história, sexualidade e imagens femininas*. São Paulo: Brasiliense; Fundação Carlos Chagas, 1980.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

EVOLA, Julius. *A metafísica do sexo*. Lisboa: Afrodite, 1976.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: a vontade do saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003a. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências).

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 10. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003b. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências).

_____. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências).

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Trad. Luis Lopez-Ballesteros. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, s.d.

GODELIVIE, Maria. *O “doidinho” bem dotado ou O tesão da Filomena*. Campina Grande: s.n., 2003.

HORTA, Anderson Braga. *Erotismo e poesia*. In: *Jornal de Poesia*, São Paulo, Abr. 2001. Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/abhoi.html>. Acesso em: 13 set. 2003.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LIMA, Arievaldo Viana. *O castigo da inveja ou o filho do pescador*. Fortaleza: Realce, 2002.



LUCENA, Antônio Araújo de. *O pastor que virou bode*. Campina Grande: s.n., s.d.

MAPURUNGA, José. *As ninfas da cachoeira ou o castigo da ambição*. Fortaleza: s.n., s.d.

MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma crítica filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MELO, José Camelo de. *História do pavão misterioso*. 2. ed. Juazeiro do Norte: s.n., 2001. (Coleção Memorial do Cordel).

MONTEIRO, Manoel. *Maria Garrafada, mestra do amor, pecadora e santa*. Campina Grande: s.n, 2003.

_____. *O preço da soberba ou a mãe desnaturada*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

PAZ, Octavio. *Los signos em rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

RENATO, H. *O encontro do rapaz que virou bode com a moça que virou cabra*. Recife: Coqueiro, s.d.

SENA, Joaquim Batista de. *Estória de um homem que deixou a mulher por uma jumenta*. s.l.: s.n., s.d.

VIANA, Antônio Klevisson. *O cachorro encantado e a sorte da megera*. Fortaleza: Tupynanquim, 2002.

_____; LIMA, Arievaldo Viana. *O rapaz que virou barrão porque mandou a mãe comer merda ou as aventuras do porco endiabrado*. Fortaleza: Tupynanquim, 2001.

VICTORINO, Shirlei Campos. *Entre o sagrado e o profano: o homem divinizado de Mia Couto*. Disponível em: http://geocities.com/ail_br/entreosagradoeoprofano.html.

Acesso em 20 nov. 2003.



Capítulo 14

Transgressão, punição e Salvação em *História do Caçador que foi ao Inferno*

**Fernângela Diniz da Silva
Francisca Yorranna da Silva**

Já fui barco, fui navio,
Mas hoje sou escaler.
Já fui menino, fui homem,
Só me falta ser mulher.
Valha-me, Nossa Senhora,
Mãe de Deus de Nazaré!
(Ariano Suassuna)

Introdução

A literatura de cordel transpôs em versos um tempo e um povo, como afirma Tavares Jr. (1980, p. 12): “o texto do Cordel é, de fato, coletivo, plural, produzido pelo concurso de inúmeras ‘Vozes’, vozes do presente, do passado e do futuro, ou melhor, da grande voz do tempo único, do tempo do povo”. Este povo é composto por traços de uma mentalidade construída sob o alicerce majoritariamente cristão. É por isso que os aspectos religiosos são tão comuns na produção cordelista. Incontáveis são as histórias que se empenham em apresentar uma visão acerca do Inferno, do Céu, de Deus e do Diabo, temáticas que, envoltas por elementos que compõem a moralidade de uma época, expõem a dualidade entre o Bem e o Mal.

Essa mentalidade de caráter cristão originou-se na Idade Média e reverbera nas narrativas versificadas de muitos autores,



a exemplo de José Pacheco, autor de *História do caçador que foi ao Inferno*, obra publicada na primeira metade do século XX pela editora Luzeiro e reeditada em 2012 no livro *Antologia do cordel brasileiro*, organizado pelo também escritor Marco Haurélio. No referido cordel, como em tantos outros de sua lavra, o poeta José Pacheco consegue expor as crenças da sociedade em que viveu e o comportamento do homem diante delas.

História do caçador que foi ao Inferno descreve o que se passou no dia em que um homem, não respeitando o dia de São Bartolomeu, resolve caçar. Em um dado momento, o cachorro Valente, fiel companheiro do caçador, desgarra-se do dono, fazendo este sair em busca do seu parceiro de caça. A trajetória do caçador em furnas escuras o leva ao que seria o próprio Inferno, habitado por todos aqueles que são indignos de salvação. Toda essa aventura resulta em uma reflexão acerca da moral religiosa, ratificando que a temática religiosa compõe um ciclo importante na escrita dos cordéis, como defende Martine Kunz: “Em quase todos há traços evidentes de moral católica, a maior parte contém uma exortação ao Bem, revelando, quase sempre, temos a Deus e respeito à Igreja”. (KUNZ, 2011, p. 13)

No que diz respeito aos motes religiosos presentes nos versos de *História do caçador que foi ao Inferno*, cabe acentuar que tal ocorrência se observa em outras obras de José Pacheco, poeta “popular imaginoso, caracterizava-se pela exploração de temas jocosos, gênero no qual ainda não foi superado”. (HAURÉLIO, 2012, p. 30). São exemplos seus folhetos *A chegada de Lampião no Inferno*, *A chegada de Lampião no Céu*, *Os sofrimentos de Jesus Cristo* e *Debate de Lampião com São Pedro*.

Diante do exposto, o presente artigo se propõe analisar elementos atribuídos ao cristianismo medieval em *História do caçador que foi ao Inferno*, de José Pacheco, de modo a destacar a construção de sentido que se dá na narrativa em três importantes aspectos: a transgressão, a punição e a salvação associados ao discurso cristão e atualizado nas ações do protagonista em destaque, o caçador.



Para este fim, tivemos como suporte analítico a Teoria da Residualidade, que foi criada e sistematizada pelo professor, pesquisador e escritor Francisco Roberto da Silveira Pontes, e que parte da percepção de que “resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo.” (PONTES, 2006, p. 03). Da referida teoria, foi de especial importância para nossa análise o conceito de mentalidade, o qual, extraído da “história das mentalidades”, passou a ser empregado na Teoria da Residualidade com o sentido de “visão de mundo”, do modo pensar e agir de um povo em determinada época e/ou espaço. (Cf. PONTES, 2006).

Para além da Teoria da Residualidade, também nos foi de grande valia para a análise do cordel de José Pacheco da Rocha o conceito de maravilhoso, que é aqui associado ao acontecimento no qual se “decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado.” (TODOROV, 2004, p. 35)

“Num dia que muita gente teme São Bartolomeu”: a transgressão do interdito à caça

O ser transgressor é aquele que viola as regras estabelecidas. Trata-se, portanto, do agente que excede a moral aceita por uma sociedade. No cordel selecionado de José Pacheco, a lei transgredida foi aquela ditada pelo imaginário popular cristão. Logo nos primeiros sextetos do cordel, podemos comprovar essa mentalidade por meio da voz que clama a moralidade. Contudo, a moral aqui defendida deve ser seguida “Segundo o que está escrito / nas páginas da escritura” (PACHECO, s.d., p. 01). O caçador, portanto, está inserido em uma sociedade cujos dogmas católicos são os que prevalecem. Nesse contexto, acredita-se que a observância ou a desobediência a esses dogmas resultarão, respectivamente, na punição ou na salvação da alma humana.



Para entendermos qual violação acontece, precisamos retornar ao ponto de partida: o dia de São Bartolomeu. A história do santo conta que ele foi um dos apóstolos de Jesus e que é celebrado na igreja católica no dia 24 de agosto, data que, acredita-se, é a de sua morte. Contudo, conforme a crença de algumas cidades do Nordeste brasileiro, seria também o dia em que o Diabo está à solta a causar infortúnios. Sobre a questão, Marco Haurélio explica que

é proibida, neste dia, a caça, sob o risco de o caçador deparar muitas aleivosias que surgem por arte do tihoso, temporariamente liberto. O imprudente caçador do título desrespeita o tabu. A superstição do dia de São Bartolomeu é corrente em toda a Europa, donde herdamo-la. (HAURÉLIO, 2012, p. 14)

Essa crendice surge provavelmente do fato de neste dia ter ocorrido o “Massacre da noite de São Bartolomeu”, resultado da intensa repressão contra os protestantes, ocorrida no século XVI na França, que ocasionou inúmeras mortes.

O caçador, ao romper com a postura conservadora dos supersticiosos que preferiam resguardar-se e não caçar no dia de São Bartolomeu, comporta-se como um transgressor. É, pois, a partir dessa transgressão que os leitores passam acompanhar o percurso do protagonista para desvencilhar-se das agruras do Mal, que se inicia com a busca por seu cão Valente em furnas tenebrosas.

O caçador será a figura pela qual os leitores irão conhecer o que acontece com aqueles que descumprem as leis cristãs. Devemos destacar o caráter instrutivo dentro do universo fabuloso, chamando atenção para o fato do protagonista ser chamado de “caçador”, ou apenas “homem”. Isso aponta que a sua identidade individual não é o mais importante nessa conjuntura social, ou seja, trata-se de uma estratégia discursiva que provoca um efeito de universalidade e contribui para a ideia moralizante da estória, posto que o fato ocorrido alegoricamente



com o homem poderia suceder a qualquer que, assim feito ele, subvertesse o estabelecido pela moral cristão daquele contexto.

Tendo como referência a seguinte passagem do cordel “Tomou como profissão/ A diversão de caçada”, privilegiar o ofício da pessoa em detrimento dos detalhes da sua história pessoal nos faz lembrar as obras do português Gil Vicente, a exemplo de *O auto da barca do Inferno*: escrita no século XVI, embora alguns tivessem nomes, o papel que eles desempenhavam tinha um peso na sociedade. Os atos cometidos pelas personagens em suas profissões, a exemplo do Sapateiro, do Onzeneiro, do Frade e do Procurador, explicarão para onde cada personagem se destina, se para a barca do Inferno” ou para a barca da Glória. Da mesma forma, no cordel de Pacheco, teremos as forças do Bem e do Mal, assim como o questionamento acerca da moralidade daquelas pessoas em julgamento.

Essa moralidade diz respeito a uma “mentalidade cristã medieval que predomina nos folhetos nordestinos, a denunciar dada visão de mundo dos poetas cordelistas em que prepondera a doxa do imaginário religioso cristão” (MARTINS; PONTES, 2011, p. 55). A postura condenável e, portanto, transgressora, é aquela que vai de encontro aos dogmas pensados em uma sociedade cristã, a exemplo de resguardar dos dias santos.

Devemos destacar, também, que a literatura de cordel nos mostra, de forma recorrente, que o contexto nordestino é próprio ao exercício profundo da fé, posto que se encontra presente no cotidiano desse povo, seja nos rituais, seja na linguagem ou no pensamento acerca do destino. Mas qual seria o motivo para o apego místico e religioso ser tão forte nessa sociedade? De acordo com Kunz (2011, p. 13), além de ser uma herança histórica, “A fé permanece como resposta no mundo da seca e da penúria. Enquanto especialistas da miséria diagnosticam um futuro improvável, quem vivencia a pobreza substitui a espera pela esperança e faz da fome alimento de sua fé”.

A voz poética de *História do caçador que foi ao Inferno*, assim como acontece em outros exemplos da literatura de cordel, mais



do que somente narrar, parece ter o intuito de instruir o leitor falando-o diretamente. O enunciador deixa marcas do perigo que o protagonista iria correr, logo no início, ao afirmar: “Pois, leitor, quem anda aos porcos, / lhe ronca pra todo lado”, alertando para os atos do caçador. Ademais, podemos afirmar que esta voz poética pode ser materializada pelo próprio cordelista, visto que ao fim do folheto além de reforçar o conselho para que os caçadores não ajam em dia de São Bartolomeu, utiliza-se da última estrofe para comercializar seu folheto de forma a manipular os futuros compradores com ar cômico:

Leitor, se és caçador,
Atende um conselho meu –
No dia que se disser:
“Hoje é dia de São Bartolomeu”,
Guarda tua munição,
Esconde o teu mosquetão,
Amarra o tubarão teu.

Quem comprar este livrinho,
Terá Deus por defensor –
E quem não comprar terá
O diabo por protetor!
Pra onde for se atrasa,
Finda parando na casa
Que parou o caçador! (PACHECO, s.d., p. 15-16)

O enunciador, portanto, utiliza-se da manipulação em seu discurso, especificamente via chantagem, para envolver o alvo que irá comprar o folheto. Esse jogo de ideias resulta na construção de uma possível “praga”, como costuma-se chamar no Nordeste, direcionada àqueles que rejeitam comprar a sua poesia. Para isso, apela-se para figuras místicas, desejando aos futuros leitores bençãos, ao mesmo tempo que, para aqueles que se negam a adquirir as obras à venda, reserva-se a maldição, ou, ainda melhor, a jornada desagradável vivenciada pelo caçador.



Essa postura também revela dois pontos importantes: a primeira é a estratégia do cordelista para chamar atenção para aquele folheto específico, em meio a tantos outros expostos para venda. Imaginemos, ainda, que se trata de um texto que exige uma performance oral, pois o cordel é, sobretudo, elaborado para a leitura em voz alta, portanto tal recurso entra em destaque neste contexto. O segundo fato relevante é que essa forma de construção textual cria entre o poeta e o leitor uma proximidade ainda maior. A partir disso, surge um efeito próprio da contação de histórias. O leitor está presente ouvindo e atento para os alertas do poeta que o leva pela jornada intensa do caçador, resultando ao fim para uma proposta irrecusável, posto que cômica, ou compra-se o folheto ou vai ser protegido pelo Diabo, algo execrável em uma sociedade cristã. A respeito dessa relação cordelista/e leitor, o teórico Luyten defende que

o escritor de folhetos, por ser de origem popular, tenderá a escrever seus poemas para o seu meio adequado – o povo. Ele vai tratar de assuntos todos sob o ponto de vista comum a seu meio. Se tratar de religião, por exemplo, vai escrever sobre as coisas da forma como ele e seus leitores estão acostumados a tratar do assunto. Daí o grande número de folhetos que falam do diabo – o cão, como geralmente é chamado. Esse personagem não costuma ser exclusivamente a personificação do mal, mas um elemento que convive com as pessoas do povo. É que o leitor tradicional de folhetos tem fortes origens rurais e, como tal, sente mais o fatalismo da natureza como chuva, sol e pestes, e tende a atribuir tudo isso muito mais à interferência do sobrenatural. O demônio e alguns santos aparecem, por isso, com certa frequência, mas sempre revestidos de características humanas. É mais ou menos a isso que chamamos de ‘catolicismo popular’. (LUYTEN, 2005, p. 48)

Tais características aparecem no cordel selecionado para análise demonstrando como o Mal e seus representantes são concebidos no imaginário popular e figurativizam a transgressão e a punição.

“As penas infernais”: a jornada do caçador ao Inferno

Ambientado no sertão brasileiro, o cordel aqui estudado apresenta uma mentalidade que remanesce da Idade Média, período no qual o cristianismo se difundiu no ocidente. Assim, essa visão de mundo é permeada pelos conflitos entre o Bem e o Mal, de modo que, esse é representado pelas transgressões morais listadas no início do cordel e aquele pelo que se opõem a esses desvios de conduta e se coadunam com os princípios cristãos. É importante notarmos também que essas transgressões morais irão ter consequências espirituais, ou seja, pautados na dualidade maniqueísta e na crença na vida eterna, a sociedade representada nos versos de José Pacheco, acredita que o Bem ou o Mal praticado aqui na terra será recompensado no além. Logo, aqueles que foram fiéis à fé e aos valores cristãos estão destinados ao Céu, já os que se corromperam serão levados ao Inferno, conforme parece acontecer com o caçador:

Porém naquele momento
uma mão fria e gelada
sentiu topar no seu peito
com força e muito pesada
como quem vinha dizer-lhe
que esbarrasse a jornada.

E transformou-se o gemido
em choros descomunais
qual um ente que sofria
sob penas infernais
então sua consciência
pedia não seguir mais (PACHECO, s.d., p. 06)

Nesse momento, a personagem acredita que o lugar onde entrara não era apenas uma caverna, era, na verdade, uma espécie de fronteira com o mundo dos mortos, e não de quaisquer mortos, mas daqueles que habitavam o Inferno. O caçador chega à essa conclusão por associar o lugar inóspito em que se



encontrava ao modo como o Inferno foi descrito ao longo dos séculos. Nesse sentido, ressaltamos a identificação da caverna e da floresta ao que seria a entrada das regiões inferiores, representação que corresponde, por exemplo, ao que Dante Alighieri (1265-1321) descreve n’*A divina comédia* (1304-1321):

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha vida perdida.

Ah! Que tarefa de narrar é dura
essa selva selvagem, rude e forte,
que volve o medo à mente que a figura. (ALIGHIERI, 2016, p.33)

Outro ponto em comum com o texto do poeta italiano é que ambas as personagens, o caçador e Dante, fazem seu percurso pelo Inferno – e Purgatório, no caso de Dante – durante uma longa noite e ao final desta regressam à casa ou alcançam o paraíso, respectivamente, de modo que, a narrativa assume um caráter maravilhoso, no qual não poderíamos afirmar, categoricamente, se isso seria possível de acontecer no mundo “real”. Contudo, não é nossa intenção questionar a verossimilhança dos fatos, posto que, as narrativas são produzidas em contextos que permitem a crença no sobrenatural; *A divina comédia* por ser representativo de uma época em que abundavam textos que falavam de figuras como Deus, o Diabo, os santos, as bruxas e outros seres que povoavam o imaginário medieval; e o cordel por apresentar resíduos desse imaginário.

Nessa perspectiva, “O espaço da floresta, dos campos, dos jardins, do senhorio, da vila é a moldura, simultaneamente geográfica e imaginária, em que se enquadra a vida dos homens e mulheres da Idade Média. Esses espaços, lugares de trabalho e práticas sociais, são altamente simbólicos, recheados de medos, desejos, sonhos e lendas.” (LE GOFF, 1994, p. 25). Assim, o cordel de José Pacheco representa um tempo e espaço que, embora diferentes ao medievo, preservam a crença no imaginário



com relação ao Inferno que foi difundido naquele período e que é retomado mais uma vez nos versos a seguir:

Já muito desanimado
para um lado foi marchando
ali sentiu um mau cheiro
como enxofre queimado
uns berros de horrores
como de um bode apanhando (PACHECO, s.d., p. 07)

Desta vez, a correspondência entre os modos de pensar o Inferno é encontrada também em diversas passagens bíblicas nas quais o ambiente infernal é descrito como lugar de sofrimento, além de, fisicamente, ser comparado com um lago de fogo e enxofre: “O Diabo que os seduzira foi então lançado no lago de fogo e de enxofre, onde já se achavam a Besta e o falso profeta. E serão atormentados dia e noite, pelos séculos dos séculos.” (Ap. 20:10). Ainda no mesmo capítulo de Apocalipse, encontramos outro trecho que reitera esse pensamento: “O mar devolveu os mortos que nele jaziam, a Morte e o Hades entregaram os mortos que nele estavam, e cada um foi julgado conforme a sua conduta. A Morte e o Hades foram lançados no lago de fogo.” (Ap. 20:13-14)

O excerto bíblico traz à tona mais um ponto em comum com o cordel, esse diz respeito à concepção de que as almas destinadas ao Inferno receberão a punição de acordo com os atos cometidos na terra. Para Le Goff, essa crença numa hierarquização dos castigos no “outro mundo” seria uma forma de aplicar os conceitos terrenos, inclusive os jurídicos (lei, transgressão, punição, etc.), para explicar o que nos esperaria após a morte, numa tentativa de compreensão do que não poderia ser compreendido: “O Inferno é monstruosamente terrestre, tão terrestre que é subterrâneo. Isso não surpreende. Os malvados estão lá, punidos de acordo com o que pecaram. Estão condenados ao prolongamento perpétuo daquilo que há de pior no espaço-tempo, tornado mais pesado em consequência de seus atos.” (LE GOFF, 2005, p. 144).



Desta forma, o poeta pernambucano dedica boa parte de seus versos a exemplificar as variadas penas que são cumpridas ali. Nesse sentido, as torturas infligidas, provavelmente, estão de acordo com os pecados cometidos:

Viu a alma de um bêbado
bebendo azeite fervido
dois diabos ainda moços
da cor de feijão cosido
obrigando a um cangaceiro
beber chumbo derretido

Viu a alma de um ferreiro
chegar nessa ocasião
Caim pegou-a no braço
trancou-a numa prisão
depois fez ela engolir
meia arrouba de carvão (PACHECO, s.d., p. 11)

Assim, enquanto a punição do bêbado é beber azeite fervido, a do cangaceiro é beber chumbo derretido, aludindo, talvez, ao fato de usar o chumbo das balas para matar as pessoas; do mesmo modo, o ferreiro tem que engolir meia arrouba de carvão, material que de alguma forma relaciona-se à vida terrena do “réu” e aos seus pecados. Além disso, durante sua viagem ao Inferno, o caçador encontra algumas pessoas sendo punidas por coisas que, conforme dito anteriormente, é visto como um desvio da moral cristã:

Essas moças vaidosas
que trajam muito incapaz
mandam cortar seus cabelos
em seu caráter desfaz
essas estão arquivadas
no livro de satanás

Tem de passar grande pena
nas garras de Lucifer
mulher que engana o marido
porque Jesus não a quer



agora já não faz mal
marido enganar mulher (PACHECO, s.d., p. 13)

Ao analisarmos os versos citados, encontramos, a presença de um resíduo que não pertence apenas ao imaginário cristão medieval, mas, às diversas épocas e religiões que concebem a vaidade e o adultério como condutas que vão contra a moral por enxergar as mulheres como propriedade do homem e que, nesta condição, elas devem ser submissas e recatadas. É bem verdade, porém, que essa visão ganhou força através do cristianismo uma vez que é a religião predominante no Ocidente. Assim, citamos como exemplo intertextual e residual o discurso de Pedro sobre o comportamento feminino:

Da mesma maneira, vós, mulheres, sujeitai-vos aos vossos maridos, para que, ainda quando alguns não creiam na Palavra, sejam conquistados sem palavras, pelo comportamento de suas mulheres, ao observarem o vosso comportamento casto e respeitoso. Não consista o vosso adorno em exterioridades como o trançado de cabelos, no uso de joias de ouro, nem no trajar vestes finas, mas nas qualidades pessoais internas, isto é, na incorruptibilidade de espírito manso e tranquilo, que é coisa preciosa diante de Deus. (I Pe. 3:1-4)

Não obstante essa visão misógina no cordel, devemos lembrar que é através da intercessão de Maria, a principal representante feminina do cristianismo, que o caçador obtém a salvação e consegue escapar das profundezas infernais, ponto sobre o qual discorreremos no tópico posterior.

“Mulher se mete em todo paleio”: a salvação do caçador através do culto mariano

Se retomarmos o diálogo entre a narrativa de José Pacheco e a de Dante, veremos que as duas personagens, o caçador e o poeta, também se identificam por precisarem ser guiados por outras personagens. N’A *divina comédia* o papel de guia é exercido primeiramente pelo poeta latino Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), autor



de *A Eneida*, simbolizando o uso da razão, tomada como medida de todas as coisas pelo humanismo em voga; e depois por Beatriz, personagem inspirada numa antiga namorada do poeta e que se identifica com o ideal de pureza espelhado pela Virgem Maria, mas que não deixa de ser representante da natureza humana de Dante uma vez que a redenção dele está intimamente ligado ao sentimento que nutre pela jovem. Assim, se n' *A divina comédia*, a salvação vem através da razão e do amor; nos versos de José Pacheco, predomina o apego à proteção divina que se dá com a intercessão de Nossa Senhora:

Levantou as mãos ao céu
e fez uma petição
disse: oh! Virgem Maria!
dai-me a vossa proteção
nesse ato temerário
sejais minha redenção (PACHECO, s.d., p. 05)

A estrofe pertencente ao início do cordel antecipa as desventuras pelas quais o caçador irá passar, de modo que, antes mesmo de fazer qualquer coisa, ele pede a proteção da Virgem que vem em seu socorro, pois, embora tenha descido ao mundo dos mortos, o nosso “herói” sai de lá com vida, fato que só se explicaria pela crença nos eventos sobrenaturais, aspecto que remete à ideia apontada anteriormente na qual afirmamos que a visão de mundo do poeta e da sociedade a que ele pertence é herdeira da Idade Média. Nessa perspectiva, a ausência de limites entre o real e o não-real constitui-se como resíduo da civilização medieval que “repousava sobre a ausência de fronteiras impermeável entre o natural e o sobrenatural” (LE GOFF, 2005, p. 146).

Ora, de acordo com esse imaginário, os Céus podiam descer à terra ou mais abaixo da terra, isto é, ao Inferno. Desta forma, não causa nenhum espanto que, em meio à jornada do caçador, um ser celestial apareça para lhe resgatar:



Chegou uma mulher alva
com um rosário na mão
toda vestida de azul
encostou-se no portão
e disse assim: acompanha-me
vim salvar-te do vulcão

Satanás ainda disse
com seu gesto triste e feio
também aquela mulher
se mete em todo paleio
eu tenho raiva de gente
que toma tudo que é alheio (PACHECO, s.d., p. 14)

Os versos que anunciam a chegada da Virgem são bastantes significativos pois revelam que características como a pureza e bondade ligam-se à beleza física que, por sua vez, é atribuída ao padrão europeu que ver na mulher branca o reflexo de Maria, contrapondo-se à imagem da mulher negra que, por vezes, é demonizada como acontece no cordel aqui estudado. Nele, a descrição de uma mulher negra que recepciona o caçador quando da chegada dele ao Inferno associa esta personagem à bruxaria através do imaginário construído no período medieval que atribuiu às “bruxas” um perfil em comum, de forma que, “No início as acusações foram dirigidas a mulheres feias, velhas rudes, analfabetas e pobres, justamente as que correspondiam ao estereótipo da mulher maligna e que condizia com a função da bruxa.” (BARROS, 2002, p. 357-358)

Deste modo, enquanto a Virgem é descrita como uma “mulher alva”, a negra é descrita da seguinte maneira:

Era alta e muito seca
cada pé um esporão
a cintura de macaco
a cauda varria o chão
vomitando pela boca
borra de cinza e carvão (PACHECO, s.d., p. 09)



Portanto, ao lermos a descrição feita pelo narrador do cordel, é inevitável a identificação com o imaginário acerca das bruxas e, caso houvesse alguma dúvida por parte do leitor, a conclusão do caçador põe fim à discussão:

Quando a tal negra saiu
ele viu-a por detrás
fumaçando pelo fundo
como um bueiro faz
ele disse: esta malvada
é a mãe de satanás. (PACHECO, s.d., p. 09)

Este parêntese feito quanto ao modo de representação feminina no cordel foi necessário para reforçarmos o caráter imaculado de Maria que além da alvura, ganha adereços, como o rosário e o manto azul, que confirmam quem ela é. Deste modo, vemos nessa representação mais um resíduo do imaginário cristão medieval que estabeleceu além dos traços físicos, os aspectos abstratos que fizeram de Maria a Mãe de Deus. Assim:

“Vimos que a devoção à Nossa Senhora e a mentalidade existente na difusão da sua imagem ao longo da Idade Média foi sempre de pureza, de luminosidade, de glória, de perfeição, de poder e de “avogada” dos pobres pecadores.” (LIMA, 2018, p. 287)

É, sobretudo, essa característica de “avogada” que nos interessa para tratarmos da salvação do caçador que se livrou das garras do Diabo e seus demônios ao invocar a santa a quem ele recorreu para livrar-se dos tormentos de uma noite e a quem milhares de devotos recorrem para livrar-se do tormento eterno ao pedirem na “Ave, Maria” que a Virgem rogue por eles “agora e na hora da nossa morte”. Destarte, o cordelista pernambucano reforça a fé e o poder de Nossa Senhora assegurando que ela nunca falha:

A virgem não ouviu mais
porque já ia distante
e a mesma fez a furna
tão clara qual diamante



seguiram o seu destino
pois o Mistério Divino
sempre nos salva e garante (PACHECO, s.d., p. 14)

Entretanto, cabe-nos ressaltar que, se o culto mariano era intrínseco ao catolicismo professado no século XX, período em que o cordel foi publicado, no começo da história do cristianismo, ele não tinha seu lugar assegurado e as celebrações à Mãe de Deus ficavam em segundo plano: “Durante boa parte da Idade Média os dias festivos em honra de Maria eram publicamente celebrados tanto como festas populares quanto acréscimos formais ao calendário litúrgico da Igreja” (LIMA, 2018, p. 287), ou seja, era como se o culto a maior personagem feminina do mundo cristão fosse algo de menor relevância. É somente por volta dos séculos XII e XIII, que Maria passou a ocupar um lugar de destaque ao lado da santíssima trindade; a possível explicação para isso é que ao apego popular aos cultos pagãos que celebravam as deusas ligadas à fertilidade tenha sido assimilado pelo povo e transformado nas festividades à Virgem (Cf. FRANCO JÚNIOR, 2010).

Desta forma, a Igreja Católica viu-se obrigada a oficializar a presença de uma figura feminina no seio de seus rituais, mas, para tanto, foi necessário instituir a crença na “Assunção” e na “Imaculada Conceição de Maria”:

No século XII afirma-se a ideia segundo a qual a mãe do Salvador não pode, depois de sua morte, ter sofrido a corrupção corporal: ela subiu ao céu como corpo e alma (a Assunção). No século XIV, um debate apaixonado se desenvolve para saber se a Virgem tinha nascido, como todos os seres humanos, marcada pelo pecado original, ou se Deus a tinha preservado disso – e dessa forma o Cristo, sem pecado, não nasce de uma pecadora (é isso a Imaculada Conceição de Maria). A liturgia, e sobretudo a devoção popular, inclinam-se em favor de uma pureza perfeita de Maria, desde a sua concepção. (LE GOFF, 2005, p. 202-203)

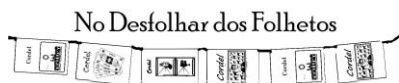


A partir da leitura do excerto, podemos observar que, mais uma vez, o gosto popular pela Virgem foi decisivo para inseri-la na tradição católica, de maneira que, isso também se reflete na literatura popular como no caso do cordel ora analisado que, dentre os seres celestiais, evidencia o poder e a certeza no auxílio de Nossa Senhora. Essa certeza, talvez, também esteja vinculada ao fato de que, se Deus é quase inacessível, ela, a Mãe, está mais próxima dos homens e diminui a distância entre o Pai e seus filhos através da concepção do verbo que se faz carne. Logo, se Cristo anuncia que “ninguém vai ao pai a não ser por ele”, sua existência só foi possível porque Maria o concebeu, cumprindo a profecia do Gênesis; segundo Le Goff (2005, p. 204), através de Maria: “vemos cumprido o tema da Escada. Uma Escada liga o céu à terra, a terra ao céu, como se vê no Gênesis (28:12), com o sonho de Jacó [...]. Essa escada, servindo alternativamente para subida ou descida, liga o que há de mais espiritual ao que há de mais carnal.”

Fica evidente, portanto, que se o mundo “real” e o “não-real” se entrecruzam, a fé nos poderes da Virgem é determinante para que o caçador regresse ao seu lar e se arrependa de seus erros:

Traspassou-se de alegria
por tão ditoso ter sido
também a Virgem ausentou-se
sem o qual ter pressentido
em sua perturbação
fez a imaginação
que ela tinha subido

O cachorro estava em casa
tudo direito e na paz
ele contou o passado
jurou de não caçar mais
morreu na decrepitude
e nem pato no açude
caçava com seus iguais (PACHECO, s.d., p. 15)



Nesse sentido, a salvação estende-se de um perigo “físico” conforme a personagem acredita que enfrentará no início da narrativa quando sai em busca de seu fiel escudeiro, Valente, aos perigos “espirituais” da condenação eterna.

Considerações finais

A produção literária de viés popular alimenta-se dos mais diversos assuntos, contudo, é inegável a predominância da temática religiosa que unida aos temas morais compõem uma espécie de *exempla*, isto é, uma narrativa que mostra uma conduta que vai contra as normas religiosas e/ou sociais e que, por isso, sofre uma sanção negativa para dar o exemplo e assim, corrigir aqueles que se desviam daquele que se acredita ser o caminho do Bem.

No caso da *História do caçador que foi ao Inferno*, a punição alcança seu objetivo e é reversível graças à intervenção divina, especificamente, a de Nossa Senhora que livra o caçador da morte e do Inferno.

Destarte, podemos inferir que os temas aqui trabalhados – transgressão, punição e salvação – encontram solo fértil nas terras brasileiras em pleno século XX – época em que Nietzsche decreta a morte de Deus – e se propagam nas diversas produções literárias anteriores e posteriores ao cordel de Pacheco.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. 3. ed. São Paulo: 34, 2016.
- BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 2001.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Trad. Domingos Zamagna et al. São Paulo: Paulus, 2002.



- FRANCO JÚNIOR, Hilário. Ave Eva! inversão e complementaridade míticas. In: _____. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2010. p. 303-329.
- HAURÉLIO, Marco. *Antologia do cordel brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2011.
- LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval*. Trad. Antonio P. Ribeiro. Lisboa: Estampa, 1994.
- _____. *Em busca da Idade Média: conversas com Jean-Maurice de Montremy*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- LIMA, Francisco Wellington Rodrigues de. *A representação da morte, do julgamento e da salvação no teatro medieval português de Gil Vicente e seus aspectos residuais no teatro contemporâneo brasileiro de Ariano Suassuna*. Tese de Doutorado em Letras. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará/ Programa de Pós-Graduação em Letras, 2018. 363f.
- LUYTEN. Joseph Maria. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- MARTINS, Elizabeth Dias; PONTES, Roberto. Três casos de metamorfose residual para além da alegoria popular em verso. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v. 7, n. 1, jan./jun. 2011, p. 52-64.
- PACHECO, José. *História do caçador que foi ao Inferno*. On-line, s.d. Disponível em: <<http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=CordelFCRB&pagfis=30682&url=http://docvirt.com/docreader.net>> Acesso em: 26 jul. 2020.
- PONTES, Roberto. *Sobre a Teoria da Residualidade: entrevista concedida a Rubenita Moreira*. Fortaleza, jun. 2006. Mimeo.
- TAVARES JÚNIOR, Luiz. *O mito na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.



Capítulo 15

Literatura de Cordel: dos folhetos tradicionais aos modernos livros de capa dura

Josefina Ferreira Gomes de Lima

É nas trovas populares que se sente mais viva a alma de uma nação
(José de Alencar)

Introdução

A literatura de cordel como a conhecemos hoje, disposta no formato de folhetos tradicionais, tem resistido às ações do tempo, provocadas, entre outros fatores, pelo advento das novas tecnologias – como rádio, TV e internet, por exemplo – que terminaram inicialmente provocando uma queda na produção desses impressos. Esse declínio foi ocasionado também pela migração dos poetas nordestinos para outros estados e pelo período ditatorial, iniciado em 1964, que levou muitos poetas a não escreverem sobre determinados temas por medo da censura imposta pelo regime. Com essas limitações, muitos profetizaram a morte da literatura de cordel, o que não aconteceu graças à convergência entre as mídias e a produção cordeliana. Gradativamente, os poetas começaram se adaptar à nova realidade, transportando a produção das feiras-livres, praças e cordelarias para os livros de capa dura, programas de rádio e de TV, dispositivos móveis (CD, DVD, etc.), aplicativos audiovisuais e para o espaço virtual.

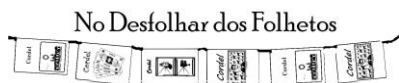


A migração dos textos dos folhetos para os livros de capa dura é um exemplo dessa transformação. Nesse processo, muitos clássicos da literatura erudita foram adaptados para a estrutura do cordel, e, posteriormente, disponibilizados ao público das escolas públicas por meio do PNBE e para as escolas da rede privada por meio das editoras. Ao mesmo tempo, com esse movimento do mercado editorial, tornou possível preservar alguns clássicos do cordel e se recriar outros, como, por exemplo, *As proezas de João Grilo*, o romance *Pavão Misterioso* e muitos outros.

Além de migrar para novos formatos de impressos, as histórias dos folhetos tradicionais também chegaram aos meios de comunicação de massa. Exemplo é a TV, que passou a exibir e produzir filmes e novelas adaptados de textos cordelianos. Da mesma forma, a internet absorveu os textos em cordel por meio dos sites de divulgação dos próprios autores e de instituições – como a Fundação Casa Rui Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco, Academia Brasileira de literatura de cordel, entre outras – que mantêm atualizados seus sites. Graças também às universidades, por meio das pesquisas e divulgação dos trabalhos acadêmicos, a literatura de cordel manteve-se até hoje preservada. (Cf. HAURÉLIO, 2013)

Reconhecendo a importância da literatura de cordel no âmbito da cultura brasileira, em particular, do Nordeste, esta pesquisa visa discutir algumas questões relacionadas com o referido gênero literário, incluindo a reflexão sobre a conservação e a migração dessas obras populares para outros espaços, bem como a contribuição dos pesquisadores para a salvaguarda dos escritos, serão detalhadas nos tópicos que seguem.

No curso de nossa pesquisa, cabe destacar, alguns teóricos foram particularmente importantes para alcançar o objetivo traçado como horizonte de trabalho, a saber: Márcia Abreu (1999), Luís da Câmara Cascudo (2005, 2006), Marco Haurélio (2010, 2013) e Gonçalo Ferreira da Silva (2011).



A literatura de cordel e os folhetos tradicionais

No Brasil, o poeta e editor João Martins de Athayde (1880-1959) teve um papel central na definição para o cordel de um padrão editorial, incluindo o tamanho (15 x 12 centímetros) e a quantidade de páginas sempre em múltiplos de oito (oito, dezesseis, vinte e quatro, trinta e duas, etc.). Tanto uma característica quanto a outra resultou do fato de uma folha de papel A4 dobrada duas vezes resultar em um caderno formado por oito páginas, cada uma delas com a dimensão já referida. (Cf. ABREU, 1999, p. 104). Ademais, em virtude da dificuldade de material, do alto preço das impressões e da condição financeira dos poetas, os folhetos passaram a ser confeccionados com papel jornal em pequenas gráficas improvisadas em fundo de quintal ou em tipografias da época, alguns apresentando xilogravuras ou clichês, assim chamadas as matrizes gravadas em placa metálica e destinadas à impressão de imagens e textos.

A trajetória para manter viva a literatura de cordel e sua produção em folhetos foi espinhosa, porém, significativa, posto que atravessar os períodos de crise econômica, escassez de recursos dos cordelistas e outras dificuldades e ainda assim conseguir preservar grande quantidade de exemplares é uma conquista que só a arte pode conseguir. Graças a estas estratégias dos autores, foi possível consolidar esta literatura de folhetos que ocorreu entre o final do século XIX e anos 20, quando foram definidas as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização, além do delineamento e consolidação de um público para ela. (Ver HAURÉLIO, 2010; SILVA, 2011)

Hoje, mesmo com as tecnologias avançadas, os folhetos impressos em papel barato com o formato antigo ainda permanecem com grande aceitação pelo público, sobretudo nos estados do Nordeste, onde a tradição desse formato é considerada padrão. E, embora cada vez menos frequentes nas feiras livres, em estados como Paraíba, Pernambuco, Ceará, Alagoas e norte de Minas Gerais, continuam sendo expostos à venda, principalmente



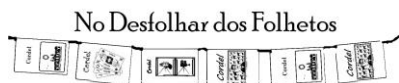
em suportes de plásticos expostos em bancas de revistas ou em livrarias.

Ainda assim, mesmo com a grande aceitação do folheto tradicional, sua produção diminuiu muito depois do advento do rádio e da TV, se compararmos com a era de ouro dessa literatura que chegou a produzir milhares de folhetos em muitas edições. Mark Curran, em *Retratos do Brasil em cordel* (2011, p.13), afirma que os “trinta ou quarenta mil livrinhos em versos (segundo o pesquisador Joseph Luyten) que compõem a literatura de cordel do Brasil são um acervo de crenças, costumes e uma maneira única de viver a vida”.

Com essa afirmação, percebe-se que a quantidade aproximada de folhetos produzida naquela época era significativa. Curran (2011, p.17), durante seus 40 anos de pesquisa, debruçou sobre essa diversidade de obras e enfatiza sobre *Retratos do Brasil em cordel* que “os folhetos elaborados pelos vates populares desde o século XIX, avaliados em quarenta mil, são matéria prima deste livro”.

A obra acima citada está organizada em dez capítulos e é intitulada pelo autor como álbum, uma vez que traz as fotografias dos cordéis pesquisados. Os folhetos utilizados versam sobre os mais variados temas como, por exemplo: religião, sinais do fim do mundo, visão apocalíptica, diabo, inferno; sebastianismos, messianismo; o pecado e o estado moral do mundo, a corrupção; heróis da literatura europeia e nordestina; relação difícil entre o homem e a natureza (como a seca no sertão); o poeta oral improvisador, a poesia e o poeta; República Velha, Getúlio Vargas “o pai dos pobres”, a democracia; a Primeira e Segunda Guerra mundial; O direitos básicos da vida: o direito de nascer, de ser diferente; utopia na Terra: A Viagem de São Saruê, entre outros. A consulta do autor totalizou 1928 folhetos, elencados no final do livro.

Refletindo sobre a pesquisa de Curran, conclui-se que é vasta a produção cordeliana, assim também como a diversidade de temas. O resultado dessa valiosa investigação científica nos remete a uma questão: aonde está guardada toda esta produção?



O que sabemos é que muitos folhetos de cordel escritos no Brasil, desde os primeiros cordelistas até hoje, se perderam no tempo. Os primeiros – que ainda versavam sobre histórias de princesas, heróis, guerras e outros temas europeus – aos poucos foram desaparecendo porque tais temas não despertavam mais o interesse dos leitores. Sobre esse desaparecimento, Márcia Abreu assegura que

sem a intermediação da escola e da crítica literária – encarregada de transmitir os “clássicos” ao longo das gerações –, sem bibliotecas e acervos interessados em colecioná-los, os folhetos dependiam da aceitação do público para que permanecessem. Assim, um folheto mal aceito não vendia e desaparecia, já que não seria memorizado nem tampouco editado. (ABREU, 1999, p. 97)

Isto também aconteceu com parte dos folhetos com histórias de temas próprios dos brasileiros, sobretudo dos nordestinos, onde essa literatura chegou primeiro e proliferou. São vários os motivos que podem ter levado a esse desaparecimento, entre eles, cita-se: a falta de interesse das escolas e dos críticos literários em preservar esta literatura, já que as bibliotecas não se interessavam por este acervo, como se observou na contribuição de Abreu; o desinteresse dos leitores por determinados temas; o grande custo das impressões; a chegada do rádio e da TV; e a baixa condição financeira dos cordelistas nordestinos que terminaram migrando para outros estados brasileiros para trabalhar nos seringais, nas indústrias e outros empreendimentos, provocando assim uma quebra na produção, divulgação e comercialização, como se pode observar nas palavras de Curran quando aponta que no final do século XIX grande parte da população pobre do Nordeste foi forçada a fugir, principalmente por causa das secas prolongadas no sertão:

Os poetas de cordel também se mudaram junto com os flagelados; por isso, podem-se encontrar folhetos de cordel na bacia amazônica, (os de seringueiros recrutados no final do século XIX e de novo durante a Segunda guerra mundial eram todos nordestinos), nas mecas



indústrias de São Paulo e do Rio de Janeiro no Centro-Sul, e, a partir de 1960, até em Brasília, a nova capital, construída, em sua maior parte por mãos de nordestinos. (CURRAN, 2011, p. 16)

Além dos motivos citados no parágrafo anterior, considera-se também o período do regime Militar de 1964 a 1985 como propício à baixa de produção de cordéis, visto que a censura imposta aos artistas provocou o medo nos cordelistas de escreverem sobre determinados temas. E esta intimidação dos autores pode ser constatada na lista de folhetos selecionados por Curran, na qual quase não são encontramos, nos títulos daquele período, cordéis sobre a política e outros temas relacionados.

Retomando a questão da preservação e arquivamento dos folhetos da literatura de cordel, é preciso conhecer as iniciativas para conservar as histórias em outros suportes que não sejam os folhetos, como veremos mais adiante, quando o foco será voltado para a migração dessa produção para os livros de capa dura, dispositivos móveis e espaços virtuais.

Considerando as iniciativas de preservação, cita-se a Academia Brasileira de Literatura de Cordel, instituição que mantém um acervo de mais de 13 mil livros, o maior do gênero no país. Além da coletânea de obras, a Academia selecionou 100 cordéis históricos (que vão do fim do séc. XIX à segunda metade do séc. XX) com o objetivo de preservar e divulgar parte da literatura de cordel já disponibilizada em folhetos. Dessa forma, é possível manter essas histórias por muito tempo, já que a antologia é apresentada em suporte livro confeccionado em papel de qualidade superior à do folheto.

O projeto da obra foi acolhido pela Petrobrás e a escolha dos textos contempla autores falecidos, o que me parece justo uma vez que não estando mais vivos para solicitarem novas edições, estes textos podem se perder no tempo, como já tem acontecido. Sua preservação depende da sensibilidade e interesse de apoiadores que têm consciência da importância de preservar a cultura e a memória coletiva.



A coletânea *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel* (2008) foi organizada pelo presidente da ABLC, Gonçalo Ferreira da Silva, e tem um valor cultural imensurável para os pesquisadores e para a preservação da identidade e memória do brasileiro. A obra está organizada em 2 volumes, com 50 histórias em cada livro, constando na abertura de cada parte uma pequena biografia do autor e a foto do folheto da história. No volume 1 foram contemplados 15 autores, com destaque para Leandro Gomes de Barros, com 12 histórias, e João Martins de Athayde, com 10. Os demais variam entre uma e 4 histórias. Traz ainda, após a segunda capa, as fotos dos 50 folhetos. O volume apresenta 26 poetas, entre eles Francisco Sales Arêda, Joaquim Batista de Sena e Luís da Costa Pinheiro, com 6, 5 e 4 histórias respectivamente. Os demais autores, entre 1 e 3 textos.

A coletânea apresenta uma variedade de escritos que, segundo o organizador e prefaciador Gonçalo Ferreira, são difíceis de escolher diante de uma multiplicidade de luminosos poetas e de um rico acervo de 13 mil títulos. Assim, ainda que pequena, diante do universo de folhetos, a coletânea tem sua importância como suporte de preservação da literatura de cordel. Além de manter o acervo de títulos disponíveis para vistas, a compilação ora apresentada pela ABLC também mantém um site onde disponibiliza um acervo virtual e outras informações sobre a produção cordeliana.

Cita-se também como espaço de preservação da literatura de folhetos a Fundação Casa Rui Barbosa, a Fundação Joaquim Nabuco, a Biblioteca da Casa do Cantador e os acervos pessoais como as folhetarias, além de editoras de grande porte como a Luzeiro, em São Paulo, Tupynanquim, no Ceará, entre outras espalhadas pelo Brasil.

Para manter esta literatura de folhetos viva, os estados brasileiros do Nordeste realizam todos os anos a Feira do Cordel, onde é exibida a grande produção dos poetas hoje. No ano de 2018 aconteceu em Fortaleza a III Feira do Cordel do Ceará, com a



exposição de uma vasta produção, o que mostra que o Brasil tem a maior produção de cordel do mundo, concentrada nos estados do Nordeste. As malas ou baús de folhetos são encontradas em cada banca durante o evento, assim como os livros de capa dura com belíssimas histórias em cordel, como veremos no próximo tópico.

A migração dos textos cordelianos para os livros de capa dura e as adaptações dos clássicos da literatura universal para o cordel

É considerável o número de histórias recontadas e adaptadas, hoje, em livros de capa dura e ricamente ilustrados, outrora apresentados no suporte folheto tradicional impresso em papel barato e ilustrado com xilogravuras. Com o avanço das tecnologias e a exigência do mercado editorial, os autores de folhetos – sobretudo os adaptadores de contos tradicionais da literatura universal ou de histórias de autores brasileiros para o cordel – aderiram à sofisticação sob a orientação das editoras para que fossem adotados pelas escolas sem o prejuízo de terem duração efêmera, ou ainda pela beleza das ilustrações, bem mais atrativas para o público infantil, por exemplo, ou também porque o folheto não se acomoda de forma visível na biblioteca como acontece com os livros no formato padrão.

Diante do contexto, os folhetos se vão transformando em livros e chegam às escolas públicas por meio do PNBE, confeccionados em material idêntico aos demais livros, ou nas escolas da rede privada com exemplares bem sofisticados, como o livro *Lampião & Lancelote* (2006), de Fernando Vilela, que simula o encontro entre o cavaleiro Lancelote e o cangaceiro Lampião. A obra é ricamente ilustrada nas cores: cobre, para representar os detalhes das vestimentas e as moedas de Lampião, e prata, para caracterizar as vestes e armas de Lancelote.

A peleja de Chapeuzinho Vermelho com o lobo mau (2011-a), de Arievaldo Viana, é outro exemplo clássico de literatura de cordel em livro de capa dura no qual o autor apresenta as duas versões



do conto em setilhas, com ilustrações feitas por Jô de Oliveira. Além desse conto, Viana publicou neste formato, entre outras obras, *O coelho e o jabuti* (2011-b), *Cancão de Fogo e João Grilo tecendo a roupa do imperador* (2012), *O bicho folharal* (2008) e *A história do navegador João de Calais e de sua amada Constança* (2010). Cita-se, ainda, *Zumbi dos Palmares, herói nacional*, de Olegário Alfredo, lançado primeiro em folheto padrão, com folha de papel jornal, aos moldes do folheto tradicional que conhecemos e, algum tempo depois, lançado em conjunto com outras obras no livro *Folclore em cordel: uma antologia*. (segunda edição publicada em 2015)

É grande a lista de obras contadas e recontadas em cordel que se apresentam hoje em livros de capa dura e ricamente ilustrados, ou em formato de livro em material mais comum e adotado pelo PNBE, como, por exemplo, *As aventuras de Robinson Crusóe em cordel* (2012), adaptação de Moreira do Acopiara.

Sobre essas adaptações, sabemos que

por meio da revisita aos contos de fadas e a outros textos clássicos, do aproveitamento de textos do acervo folclórico e do diálogo entre obras conhecidas, os autores da literatura de cordel, sobretudo a destinada ao público infantil, procuram adaptar obras passadas, buscando atender e ampliar o horizonte de expectativa do leitor, uma vez que se utilizam de elementos do conhecimento prévio dos leitores mirins, como histórias já bastante conhecidas, acrescentando elementos que constituem desafios a mais para serem desvendados pelo público leitor. (LIMA, 2018, p. 148)

O que se percebe na citação anterior é que tais adaptações de histórias já contadas e recontadas contribuem para que tais narrativas continuem vivas e, conseqüentemente, lidas e analisadas por pesquisadores. A forma como são disponibilizadas em vários suportes é o que mantém este tipo de literatura em evidência por muito mais tempo, sobretudo quando são confeccionadas em papel de qualidade e capas duras.

Além dos livros de capa dura contendo histórias de clássicos adaptadas para o cordel, existem as coletâneas de clássicos em



obras como *Os 1000 cordéis históricos segundo a Academia brasileira de Literatura de Cordel*, já citado neste artigo, utilizando determinado critério para escolha com o objetivo de divulgar e preservar esses clássicos e disponibilizá-los para os pesquisadores.

Há ainda outro suporte impresso que busca preservar as antigas histórias como a revista *De Repente* da Fundação Nordestina do Cordel – FUNCOR, criada pelo poeta, violeiro, repentista e editor Pedro Nonato Costa. Na referida publicação, podemos encontrar grandes narrativas outrora publicadas em folhetos, muitas delas raríssimas.

A literatura de cordel no espaço virtual, nas novas tecnologias e a contribuição dos pesquisadores para a preservação dos escritos

Com o avanço das tecnologias e o fácil acesso à internet, a produção de cordel ganhou espaço considerável no mundo virtual. Autores e textos que há muito não se via falar aparecem em sites diversos de diferentes formas: textos publicados em *blogs* dos próprios artistas, em sites das universidades, especialmente, no acervo *on-line* dos bancos de dissertações, Teses e artigos, nos e-books, em dispositivos móveis, em canais do YouTube, etc.

Percebe-se que, com o advento da internet, a literatura de cordel está em evidência, uma vez que os autores que mantêm seus *blogs*, canais, páginas de *Facebook*, *Instagram*, entre outros, alimentando-os constantemente com essa modalidade literária. Além de divulgar e disponibilizar a produção para ser lida livremente por seus seguidores, alguns também comercializam sua produção pela internet, seja por meio do próprio site, seja pelas livrarias espalhadas por todo o Brasil. Hoje, clássicos da literatura de cordel podem ser lidos graças às iniciativas de instituições como Fundação Casa Rui Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco e ABLC, que disponibilizam nos seus acervos



físicos e também nos seus sites as histórias antigas e raras digitalizadas e de acesso gratuito.

Destaca-se também a contribuição dos pesquisadores e acadêmicos que, ao tomar o cordel como tema de seus artigos, dissertações e teses, e disponibilizar o resultado de suas pesquisas em sites e livros impressos, colocam em evidência textos cordelianos, muitas vezes esquecidos. Neste sentido, é possível encontrar muitas obras sobre a teoria do cordel em acervos de bibliotecas, Fundações e Academias.

A pesquisa de Câmara Cascudo, por exemplo, é de grande importância porque disponibiliza um resultado significativo para a literatura de cordel. Nesse contexto, cabe destacar que, no capítulo *Poesia mnemônica e tradicional* do livro *Vaqueiros e cantadores* (2005), o folclorista potiguar traz um estudo de alguns romances tradicionais, como a *História da Donzela Teodora*, vertida para o cordel por Leandro Gomes de Barros, *A princesa Magalona*, que recebeu o título *A fugida da princesa Beatriz com o conde Pierre* na versão de João Martins de Athayde. Vejamos alguns trechos das obras citadas:

Tinha feições de fidalga.
Era uma espanhola bela,
Ele perguntou ao mouro
Quanto queria por ela;
Entraram então em negócio
Negociaram a donzela. (BARROS, apud CASCUDO, 2005, p.30)

Também:

Beatriz era princesa
De origem Napolitana
Corpo esbelto, colo erguido
De estatura mediana
Tinha a singularidade
De uma virgem soberana. (ATHAYDE apud CASCUDO, 2005, p.45)

O que se percebe nas estrofes citadas anteriormente é que a literatura de cordel escrita no Brasil, sobretudo por autores



nordestinos, é diferente da portuguesa, pois, enquanto esta utiliza as quadras, aquela é composta em sextilhas, confirmando, assim, o estilo próprio do cordel brasileiro e sua independência daqueles escritos em Portugal. Essa contribuição de Câmara Cascudo é de suma importância para a preservação das histórias e para os pesquisadores que, pelos motivos já citados, têm dificuldades em encontrar as histórias em folhetos, ou que desejem enriquecer o trabalho com a visão do autor sobre o tema. Além de disponibilizar o texto do folheto dentro de sua obra, o folclorista faz breve análise das histórias.

No capítulo, *Ciclo do gado*, Cascudo trata das vaquejadas, apartações e das gestas de animais, no qual disponibiliza o *Romance do boi da mão de pau*, uma importante história já publicada em folheto por Fabião Hemenegildo da Rocha (1848-1928), o Fabião das Queimadas (Cf. CASCUDO, 2005, p.122-126). O romance é composto por 48 sextilhas, preservando a linguagem regional ou popular, como se vê nas duas primeiras estrofes:

Vou puxar pelo juízo
Para saber quem eu sou
Prumode saber-se dum caso
Talqual ele se passou,
Que é o Boi liso vermelho,
O Mão de Pau corredor!

Desde em cima, do sertão
Até dentro da capitá
Do norte até o sul,
Do mundo todo em gerá.
Em adjunto de gente,
Só se fala em Mão de Pau. (QUEIMADAS apud CASCUDO, 2005, p. 122)

Em *Vaqueiros e cantadores*, encontra-se ainda outras histórias de folhetos antigos, como *A história de Genevra*, *A vida de Pedro Cem* e *O romance de Zé Garcia*, além de fragmentos de outros romances da mesma época versando sobre amor, valentia,



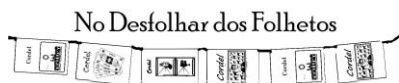
animais etc. Cabe lembrar ainda que, em *Literatura oral no Brasil* (2006), Cascudo também apresenta um pouco deste inventário da literatura de cordel, uma pesquisa de grande relevância para a divulgação e conservação das histórias escritas, inclusive daquelas que se perderam no tempo por não terem sido feitas novas tiragens por seus autores.

Considerações finais

O que se apresentou aqui foi a síntese da pesquisa bibliográfica que analisou os folhetos tradicionais da literatura de cordel; a migração destes para os modernos livros de capa dura, sobretudo os clássicos adaptados; o espaço virtual como suporte de divulgação, conservação e comercialização; e investigou-se também a contribuição das universidades, por meio dos estudos acadêmicos, dos pesquisadores, dos organizadores de antologias e de outras instituições para a preservação da literatura de cordel.

O resultado da pesquisa, que não se esgota neste artigo, mostrou que, graças ao esforço dos autores cordelistas, que buscaram se adaptar às mudanças do mundo contemporâneo para manter viva a literatura de folhetos; aos pesquisadores como Mark Curran, Câmara Cascudo, Márcia abreu entre outros; às instituições como Fundação Casa Rui Barbosa, Fundação Joaquim Nabuco, ABLC na criação e manutenção de acervos; e à internet para a divulgação, comercialização e preservação dos escritos, foi possível, até então, conservar uma quantidade considerável de textos em literatura de cordel.

Dada a quantidade de textos escritos em cordel, pode ser considerado pequeno o número de textos cordelianos disponibilizados pelo Programa Nacional de Biblioteca Escolar, PNBE, já que este tem o papel preponderante de disponibilizar as histórias em formatos de livros mais resistentes para que a biblioteca os acomode, uma vez que os folhetos são frágeis e de duração efêmera nas mãos dos estudantes. Com esta observação, não se quer desvalorizar o folheto, mas aumentar as possibilidades



de o texto em cordel chegar às bibliotecas da escola, onde está o maior público leitor, já que esses espaços apresentam dificuldades de expor esse material no formato que não seja o do livro com lombada.

Pela relevância que tem o tema para a pesquisa em literatura de cordel e pela falta de estudos mais aprofundados sobre a temática, pretende-se ampliar a pesquisa, considerando que mesmo com as tecnologias avançadas, o folheto tradicional sobrevive nas feiras, cordearias e bienais e que os textos cordelianos passaram a ocupar mais espaço no mundo virtual, nos *sites* *blogs* e páginas dos autores, bem como em suportes de mídias como CDs e DVDs.

Referências

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- ACOPIARA, Moreira de. *As aventuras de Robinson Crusoe*. São Paulo: Nova Alexandria, 2012. (Clássicos em Cordel).
- ALFREDO, Olegário. Zumbi dos Palmares, herói nacional. In: _____. *Folclore em cordel: uma antologia*. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Rolimã, 2015. p. 29-36. (Versão eletrônica de parte da obra disponível em: <https://issuu.com/finotracoeditora/docs/mostruario_folclorecordel> Acesso em 20 de maio de 2020.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. (1898-1986). 2.ed. São Paulo: Global, 2006.
- _____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia, SP: Ateliê, 2011.
- HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- _____. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*. São Paulo: Paulus, 2013.
- LIMA, Josefina Ferreira Gomes de. *As adaptações e recriações de clássicos da literatura mundial e brasileira para o cordel infantil*:



particularidades e diálogo com outros gêneros. In: ALMEIDA, Dalva Martins de; SILVA, Gislene Maria Barral Lima Felipe da; NAKAGOME, Patrícia Trindade (Orgs.) *Literatura e infância: travessias*. Araraquara, 2018. p. 145-165.

SILVA, Gonçalo Ferreira da (Org.). *100 cordéis históricos segundo a Academia Brasileira de Literatura de Cordel*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008. Obra em 2 volumes.

_____. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. Brasília, DF: Ensinamentos, 2011.

VIANA, Arievaldo. *A peleja de Chapeuzinho Vermelho com o lobo mau*. São Paulo: Globo, 2011-a.

_____. *História do navegador João de Calais e de sua amada Constança*. São Paulo FTD, 2010.

_____. *João Grilo e Cancão de Fogo tecendo a roupa nova do imperador*. Juiz de Fora: Franco, 2012.

_____. *O bicho folharal*. Fortaleza: IMEPH, 2008.

_____. *O coelho e o jabuti*. São Paulo: Globo, 2011-b.

VILELA, Fernando. *Lampião & Lancelote*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Capítulo 16

O Popular, o Armorial, o Cordel e a Onça

Marcos Paulo Torres Pereira

Para minha prenda e meus guardados.

Introdução

Tramitava em 2020, na Assembleia Legislativa do estado de Pernambuco, projeto de lei que outorgaria a Ariano Suassuna o título de Patrono da Cultura do Estado por sua atuação na área e pela importância do conjunto de sua obra.

Toda a produção do escritor paraibano, que adotara Pernambuco como sua outra terra do coração (a Paraíba – e sua Taperoá – era a primeira), construía-se sob o manto da cultura popular, que ele buscava ressignificar em sua poesia, em seu teatro, contos e romances, além de em sua produção crítica, ensaística, estilística, pedagógica e política, tão perceptíveis naquilo que denominara de aulas espetáculos com as quais percorrera Recife, Pernambuco e o restante do País.

É que para Ariano Suassuna a obra literária não se encerrava em seu universo textual, ia além pela necessidade de valorização do povo castanho, do povo mestiço do Brasil, como forma de reação à cultura massificadora colonial, dominante, que busca o apagamento de todas as outras que lhe são diferentes, por isso, desde seus primeiros escritos, tomara o popular como bandeira, como estandarte de uma arte genuinamente brasileira, o que o levava a criar no Recife, em 18/10/1870, o Movimento Armorial.



Liderado por Suassuna, o Movimento, que contava em suas fileiras com Aluísio Braga, Lourdes Magalhães, Antonio Madureira e Antônio Nóbrega, entre outros, era prenhe de significação, pautado por um “retorno ao passado” à valorização de sinais de tradição, de memória e de identidade, mediante a ressignificação de substratos que compõem a arte popular nordestina – a literatura de cordel, o teatro, a música (repentes, cocos, aboiões etc.), a pintura, os espetáculos circenses, a cerâmica, a tapeçaria, a escultura, entre outras manifestações – na busca de uma arte brasileira erudita a partir de raízes populares.

No Recife, o *Jornal da Semana* (Apud. DIDIER, 2000, p. 36) publicou em 20/05/1973 a definição do que seria a arte armorial que o movimento evocava, ressaltando sua ligação com os folhetos do romanceiro popular do Nordeste – com seu espírito narrativo e com as xilogravuras que ilustram suas capas –; com a performance das músicas de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”¹; com os espetáculos populares nordestinos (cujo valor do ato simbólico não se restringe apenas à enunciação da palavra, mas também engloba toda a ação performática como ato poético), que se relacionam e ressignificam esse mesmo romanceiro; assim como o espírito e a forma de uma arte tomada à identificação de sua assembleia ao *fato* poético, com todos os elementos que o compõem constituídos pela memória, tradição e pela mentalidade.

Nessa toada, Carlos Newton Júnior (2008, p. 7) aponta que Suassuna produzira uma série de ensaios nos quais comentara as “opções estéticas que balizaram seu trabalho de escritor e das influências recebidas na construção de seu universo ficcional”, assim como sua visão sobre cultura brasileira – que leio sob uma ótica não somente estética, porém histórica, social e,

¹ Sobre o tema, sugiro a leitura do artigo “Permanência e Ressonância de Vozes em A Chegada de Lampião no Inferno” que publiquei na revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, a *Boitatá*, na qual versou sobre o aspecto performático do cordel, suas ligações musicais e a ressonância e permanência de voz na mentalidade nordestina brasileira.



principalmente, política – a exemplo do que se explana no ensaio “A arte popular no Brasil”.

Ariano inicia sua escrita ressaltando os equívocos que se instauram acerca das definições de Arte “primitiva” e de Literatura “popular”, tomando como fatores possíveis para esses equívocos as dimensões continentais do país e a paixão política, que, em esferas de poder tais como os meios mais acadêmicos e oficiais, “cria-se uma espécie de suspeita toda vez que nós falamos de Cultura brasileira, em Arte popular brasileira, em Literatura popular brasileira” (SUASSUNA, 2008, p. 151), erigindo-se um discurso de poder produzido a partir de uma prática social que acaba por lhes tolher referências identitárias na ação de um poder classificatório que, além de constituir sujeitos, os regula.

O que se instaura, assim, é uma hierarquização de ordem crítica e sociocultural, um poder classificatório e opressor, objeto ideológico que se insinua e se manifesta em instituições, em ensinos... “vozes ‘autorizadas’, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância” (BARTHES, 2013, p. 11), responsável por definir aquilo que seria canônico, porquanto *literatura*, e o que seria marginal, popular, o que seria o *outro* da literatura. Essa hierarquização é diretamente oriunda de uma subjetivação identitária, condicionada pelo envolvimento e pela percepção do outro, mediante apreciação e aprovação desse como um semelhante (daí a identificação) ou como um diferente (daí o estranhamento). Balizar um paradigma é tornar o *outro* em pária para aqueles que se reconhecem como semelhantes, o “observado acaba por estabelecer-se ao observador não como um outro que lhe seja acessível, com o qual possa se envolver, mas um outro que lhe é opositor” (PEREIRA, 2016, p. 111), numa existência de polaridades de impossível aproximação.

Ariano segue sua argumentação afirmando que a Arte popular brasileira não só existe, como é vigorosa e autêntica, citando as xilogravuras populares do Nordeste como prova; assim como também afirma a existência da Literatura popular

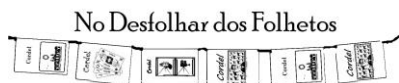


brasileira, “bastando o fato de possuímos, nos *folhetos*, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo” (SUASSUNA, 2008, p. 152) para dar verdade a suas palavras. Entretanto, mesmo nessas linhas, ressalta que são criadas discriminações contra artistas e escritores populares que, “somente por não terem tido formação universitária ou informações ou participação sobre as ‘conquistas da civilização industrial’, ficaram como que estigmatizados e relegados a posições secundárias” (SUASSUNA, 2008, p. 153).

Se, no entanto, cria-se condições para que essa literatura possa ser conhecida, possa quebrantar as esferas de poder que antes lhe marginalizavam, a articulação conceptual advinda da expressão *literatura popular* emanaria uma ruptura de poderes e de tradições, porque se abriria à reverberação de outras vozes, heterógenas por natureza, que abarcam a literatura oral, a poesia iletrada, a poesia tradicional, as formas simples cristalizadas em formas literárias²... “A região onde se cruzam tais universos [o literário e o popular] (...) seria antes um território mal conhecido e mal nomeado, cujos sertões, veredas e esquinas são inúmeros e enormes” (MATOS, 1992, p. 309).

Ariano Suassuna de nenhuma forma aceitaria a inclusão da literatura de massas no rol que comporia a literatura popular, porque entre elas haveria uma distância impossível de ser conciliada: a literatura popular seria aquela que emanaria do povo, enquanto a literatura de massas seria aquela imposta ao povo, com objetivos claros de dominância cultural e política. Em

² André Jolles (1976) define formas simples como os traços de espírito de uma comunidade nas histórias e nas produções imateriais populares e folclóricas. Sua ação se perfaz em dois aspectos: o ideológico e o linguístico. O indivíduo, na ação contínua da linguagem através da fala, transforma o fato e/ou o ser, empregando seu conhecimento linguístico e prévio de mundo, em conceito assimilado do ideológico para o linguístico. Fazem parte desse universo: adágios, provérbios, adivinhas, mitos, lendas e legendas, fábula, saga, casos e causos.



vídeo exibido pelo Canal Brasil³, Suassuna defendeu a cultura nacional explicando o caráter imperialista da cultura de massa e, para fortalecer seu argumento, citou o sociólogo italiano Domenico De Masi: “se de fato o uso dos exércitos comporta altos custos e considerável dificuldade prática é sempre mais eficiente a colonização cultural por meio dos grandes aparatos da informação e do entretenimento que mantém quietos os governados e orientam o consumo” e concluiu que a única forma de combater a invasão solerte sofrida pelo país é a cultura local, aquela emanada do povo e dos despossuídos, diferente daquela dominada pelo mercado e pelo consumo, de caráter grotesca e caricata.

O objetivo desta pesquisa, nesses termos, é compreender o papel que a literatura de cordel desempenhara na obra de Ariano Suassuna, que a tomara como baliza dos caminhos de sua escrita e como égide decolonial contra os poderes coloniais que se apresentam à massificação do espírito nacional. Para tanto, dialogamos não somente com sua produção literária, mas também ensaística a fim de interpretar a tessitura do campo simbólico que constituía em suas letras como ressonância performática das vozes do nordeste brasileiro.

Folhetos de cordel como estandartes armoriais identitários

Escrevi em “O Eu e o Outro ou ‘eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu’” (PEREIRA, 2017, p. 53) que a identidade potencializa o indivíduo quando este se vê inserido em grupos cujas marcas identitárias lhe permitam o reconhecimento e o pertencimento, pois ele passa a receber chancela para o protagonismo social, político, histórico, cultural etc. que, na inserção, funda-se um poder de agir que concentra componentes de ação comunal matizado por esferas de representações e mediações simbólicas. Suassuna, por sua origem econômica,

³ O vídeo se encontra disponível no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=zRak7r4shnA&t=291s>



cultural e social, nem de longe poderia irmanar-se com um do povo ou um dos despossuídos a que fizera referência no vídeo citado, o que, a olhos leigos, poderia fazer parecer que seu caminhar pelo popular fosse uma usurpação da voz do *outro*. Entretanto, o que faz o autor é criar as condições necessárias para que a voz do *outro* possa ser ouvida por intermédio do instrumento de reverberação que sua obra se tornara desde 1947, quando escrevera sua primeira peça ligada ao romanceiro popular nordestino, *Uma Mulher Vestida de Sol*, continuando por toda sua obra, passando pelo *Auto de João da Cruz*, de 1949; pelo *Auto da Compadecida*, de 1955; pelo romance *A história de amor de Fernando e Isaura*, de 1956, cuja origem do tema remete ao mito de Píramo e Tisbe, nascente que desaguara para Romeu e Julieta, de Shakespeare, e, no sertão nordestino, fertilizara o terreno para romance de cordel de Jose Camelo de Melo, *As Aventuras de Armando e Rosa, conhecidos por Coco Verde e Melancia*, e para o conto de Simões Lopes Neto, *Melancia-Coco Verde*; pelo *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de 1971; até sua última obra, que fecharia o castelo literário que erguera durante sua vida, *Romance de Dom Pantero no Palco dos Pecadores*, de 2017.

Para Suassuna (1974, p. 37), os folhetos de cordel lhe eram bandeira do espírito armorial, porque em si traziam três caminhos à arte, manifestos (I) por sua poesia narrativa, que abriria veredas à literatura, ao cinema e ao teatro; (II) por sua xilogravura, que abriria caminho para a gravura, à pintura, à escultura, à talha, à cerâmica ou à tapeçaria; e, (III) por meio das solfas e ponteados de suas marcas de oralidade, que abririam caminho para a música.

O romanceiro de cordel resgatado, ressignificado, reverberado, valorizado na produção artística, ensaística, crítica e política de Ariano não se tratava de marco reacionário, porque não se fincou âncora a uma concepção de Brasil que seria estanque ao processo de transformação e/ou evolução político-social do país, ao contrário: propunha-se revolucionário pelo seu



caráter decolonial⁴ mediante a valorização estética de um ideal nacional erigido na arte erudita pela cultura popular... É o *leitmotiv* de Suassuna: a valorização da produção material e imaterial do povo do sertão do Brasil, através da evocação do que há de universal, de identitário e simbólico no romanceiro nordestino, tratado como elemento poético, dramático e narrativo:

(...) procuro criar um estilo tradicional e popular, capaz de acolher o maior número possível de histórias, mitos, personagens e acontecimentos, para atingir assim, através do que consigo entrever em minha região, o espírito tradicional e universal. (SUASSUNA, 2008, p. 47)

Tais palavras não se tratava somente de um ideário estético, pois o que Ariano fizera no *Auto da Compadecida*, por exemplo, tornara-se expositor dessa universalidade atingida através do regional. O autor bebera da fonte do romanceiro à sua produção, tomando dois cordéis de Leandro Gomes de Barros, *O Enterro do Cachorro* (fragmento do romance *O Dinheiro*) e *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, como base para o primeiro e para o segundo ato, respectivamente; o terceiro ato, por sua vez, tomara de *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza, e de *A Peleja da Alma*, de Silvino Piraruá de Lima, como matéria⁵.

Na apresentação de uma das edições do *Auto da Compadecida*, aquela publicada pela editora Agir, Henrique Oscar (2000)

⁴ A perspectiva decolonial se constitui em renovação epistemológica de ruptura à concepção de mundo cuja única voz que se faça ouvir seja aquela do dominante. A decolonialidade abarca uma pluralidade de vozes, antes silenciadas, que lutam por reverberar como constituintes de identidades e alteridades.

⁵ Ligia Vassalo (200, p. 156) observa que ambos os cordéis foram retomados por Suassuna para o entremez de *O castigo da soberba*. Ilustra ainda que a invocação de João Grilo a Maria, a cantiga de Canário Pardo, já fazia parte do imaginário popular e que provinha do romanceiro nordestino e que “o nome Compadecida e a estrofe com que o Palhaço encerra o espetáculo pedindo dinheiro são tomados do folheto *O Castigo da Soberba*”.



escreveu que o texto, quanto à forma e ao tratamento, se aproximaria de Gil Vicente e do teatro espanhol do séc. XVII e que seria possível encontrar “algo em comum com a *commedia dell’arte*, tanto no desenvolvimento da ação como na concepção das personagens, particularmente na figura de João Grilo”. O próprio Ariano confessara essa influência em várias oportunidades⁶, ressaltando que em sua formação como autor de teatro recebera grande influência dos dramaturgos barrocos do século XVII, principalmente de Calderón de La Barca, entretanto o sertão de Ariano, vivo e redivivo em sua obra, não se restringiu aos cinzéis das influências ibéricas, pois se gravara numa materialidade simbólica entalhada pela experiência (que lhe possibilitava perceber fenômenos particulares como universais), pela influência literária recebida, pela mentalidade sertaneja, pelo universo da memória e pelas marcas identitárias ressignificadas em tradição. Henrique Oscar (2000, p. 10) continuou:

Desta vez, porém, a aproximação de um texto brasileiro com formas e até temas dos grandes gêneros da história do teatro não é apontada como defeito, pois não houve cópia, imitação servil ou mera transposição, mas autêntica recriação em termos brasileiros, tanto pela ambientação como pela estruturação, sendo uma obra inédita em suas características, nova e, portanto, absolutamente original.

O crítico não poderia ser mais feliz em sua observação, pois Suassuna empregou, realmente, o intertexto para a produção de sua obra ao acrescentar elementos da literatura de cordel ao *Auto da Compadecida*, contudo esse exercício por si só não seria cópia, mas *releitura temática*, recriação, prática comum nas letras⁷.

⁶ Sobre o tema, recomendo o documentário *Armorialma*, de Sandra Ribeiro (2015) e entrevista concedida por Ariano Suassuna (2000) a *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Sales.

⁷ Na adaptação do *Auto da Compadecida* realizada por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, exibida pela Rede Globo de Televisão de 05 a 08 de janeiro de 1999, apresenta-se exemplo de recriação temática no empréstimo tomado por Chicó ao Major Antônio Moraes, dando por garantia uma tira de seu couro, cujo mote fora empregado por William Shakespeare em *O*



Explica ainda o crítico que o emprego de João Grilo no texto de Suassuna era mais uma de suas marcas identitárias porque, mesmo que a personagem guardasse semelhanças e caracteres com o *arlequim* da tradição italiana, este era um tipo autenticamente brasileiro, “figura lendária da literatura popular nordestina, tanto que é herói de dois romances intitulados *As Proezas de João Grilo*”. O personagem fora criado e recriado a partir do romanceiro popular nordestino, mas não como simples transposição da personagem de um universo a outro, pois Ariano se aproveitara de suas memórias e infundira na sua representação do Grilo reminiscências de duas pessoas que conhecera, um sujeito que morava em Taperoá apelidado de “Piolho” e de um João que conhecera em Recife que, pelas astúcias e trapaças, passara a ser chamado mesmo de “João Grilo”.

Ao ser lançada na Europa, críticos afirmaram que tais temas do *Auto* já haviam sido utilizados em seus países. Acerca do assunto, esclareceu Suassuna:

Lembro que, na época das montagens francesas e espanholas, duas críticas me chamaram a atenção. O crítico francês escreveu que a história do enterro do cachorro já tinha sido usada por um conterrâneo dele, o espanhol observou que a história do cavalo que defecava dinheiro aparecia numa versão semelhante em nada menos que no

Mercador de Veneza, no qual o devedor Antônio dera por garantia uma libra de sua carne ao Judeu seu credor. Por sua vez, não há como furtrar a lembrança da mitologia nórdica à simbólica que se apresenta: Loki, o deus das trapaças, o *quengueiro* de Asgard, apostara sua cabeça com os anões ferreiros Brokk e Eitri de que eles não seriam capazes de superar os filhos de Ivaldi, dois outros anões ferreiros, no artífice de produtos que pudessem superar aqueles que esses fabricaram para o deus, os cabelos de ouro da deusa Sif, a lança Gungnir e o navio Skidbladnir. Brokk e Eitri fundiram outros três objetos para concorrer com os filhos de Ivaldi, entre eles o martelo que viria a ser de Thor, o que lhes garantiu a vitória. Loki somente não perdeu sua cabeça para os anões porque a aposta lhes dava o direito a cabeça, mas não ao pescoço, porquanto não poderiam tocar no pescoço para reclamar o prêmio. Na série exibida pela Globo a saída fora análoga: podia tirar o couro, mas não seria possível derramar nenhuma gota de sangue do credor, que sangue não estava no contrato.



Dom Quixote, de Miguel de Cervantes. [...] O francês pensava que era uma história popular de seu país, o espanhol pensava que a origem estava na novela picaresca espanhola – até que outro crítico espanhol mostrou que ambas eram do século XV. Tinha vindo do norte da África, com os árabes, alcançado a Península Ibérica e de lá vieram parar no Nordeste brasileiro. Quer dizer: eram histórias universais e atemporais. (SUASSUNA, 2000, p. 25)

Nestes termos, fácil é compreender que Leandro Gomes de Barros empregara os sedimentos discursivos tradicionais árabes advindos da cultura ibérica em *O Enterro do Cachorro*, cristalizando um caminho simbólico que posteriormente seria retomado por Ariano Suassuna. Se, como afirma Franco Júnior (2003, p. 89), a mentalidade “é a instância que abarca a totalidade humana”, então a retomada desse dito caminho adquire na obra outra função como marcadora de uma mentalidade nordestina – regional por seus matizes; universal por sua essência – dando uma nova expressão efabulada àquilo que permaneceu na formação do povo nordestino, envolto em estruturas mentais comuns à categoria social, à época, no seu caráter temporal e atemporal, mediante heranças e continuidades na reprodução mental das sociedades.

No documentário *Armorialma*, de Sandra Ribeiro (2015), recolheu-se entrevista de Ariano na qual o escritor retoma os acordes identitários da arte armorial, tornando explícita sua concepção de cultura brasileira *ab origine* castanha:

A cultura brasileira é muito rica, muito complexa, e tem como troncos iniciais, não exclusivos, a arte popular ibérica, a arte indígena e a arte negra e a arte mestiça que foi surgindo a partir do século XVI com o encontro dessas três culturas... Eu acho que todo nós, armoriais, temos ligação com o espírito e as formas dessa arte popular brasileira e eu tomo sempre como bandeira o folheto de cordel.

Ariano Suassuna supera o conceito de regional, ao trabalhar com a mentalidade nordestina a partir do imaginário sertanejo, trazendo ao erudito o universo popular. Seu texto recolhe do



imaginário e da *mentalidade* desse povo aquilo que, de forma consciente ou inconsciente, marcara-se importante a definição e a manifestação do sertanejo e que, por isso, transformara-se em tradição. Todavia, o autor vai além do simples registro ou análise sociológica de elementos identitários, à medida que os apresenta em novas situações, em novos contextos, em novas vivências, mediante a ação incessante de retomada daquilo que é significativo ao sertanejo. Cristalizar é retirar do comum e do tradicional, da memória do povo, sinais que serão redivivos na obra de arte acabada, entretanto esse registro não sentencia o final do exercício de *cristalização*, pois, no contato com a obra de arte, esse cristal adotará novos significados que passarão novamente a ser objeto de revivificação simbólica.

A literatura de cordel para Suassuna se assoma às memórias de sua infância e às experiências no sertão da Paraíba como matéria de um universo efabulado no qual se prefigura o viver comum do sertanejo. Como forma poética que lhe é ulterior, o cordel evoca referências, valores, conceitos, imaginários à tessitura poética-simbólica na obra do autor do *Auto da Compadecida*, numa catarse de ordem sociológica e simbólica, moral, advinda da terra seca, das *vidas secas*, das *vidas severinas*, pela ação de uma pulsão de ficção que teima em contar, em efabular para resistir, para atribuir sentido à dor e ao sofrimento, a fim de o entender ou o corrigir, através de interpretações que superam o trágico pelo encantamento do narrar. O mundo narrado por Ariano passa a ser repleto de razoabilidade, de sentido, porque fora configurado em enredo no universo textual de sua narrativa. O leitor, que toma desses cristais identitários revivificados simbolicamente em sua narrativa, testemunha a manifestação significativa oriunda desse universo efabulado, através de sua refiguração no diálogo entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

O sertão de Ariano era reino efabulado, onírico, no qual cavalos e Cavaleiros se punham em estandartes, pelejas e demandas, onde a fé e o pecado se compunham, onde o científico,

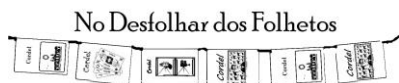


o pretenso científico e a ritualística superstição se enamoravam, onde as cintilações prateadas de estrelas demarcavam heraldicamente brasões e ferros de marcar gado... Sertão de encantamentos, mestiço, castanho, de órbitas simbólicas ibéricas, mouras, africanas, ameríndias, entalhadas em matrizes que a muitas gravuras dariam origem.

Partindo dessa compreensão política da obra de Ariano, compreendo – e aplaudo! – o título de Patrono da Cultura do Estado de Pernambuco que lhe seria outorgado, pois a batalha que travara durante toda sua carreira literária, crítica e pedagógica tinha por princípio criar condições para que a voz do povo *invadis*se as situações discursivas e os espaços que os poderes instituídos lhe negava, engrossando o couro castanho nacional à resistência contra os invasores que se punham à espreita e que, quando se mostravam, ofertavam doces amavios, sabores que mascaravam a peçonha de seus intentos coloniais.

O Armorial como lança dos cavaleiros azuis e encarnados

Por isso que, seguindo os postulados de Paul Ricoeur (1994), leio a obra de Ariano Suassuna por intermédio de uma constituinte no qual símbolo e interpretação se tornam conceitos correlativos, porque interpretar é dar-se a conhecer algo humano na decifração de símbolos colhidos, cristalizados e ressignificados no texto literário... O humano que emana da obra suassuniana está marcada pela metaficção de suas memórias, de suas experiências, pela ressignificação de sua poesia, por sua capacidade de efabulação de símbolos e referências (heráldicos ibéricos, populares, ameríndios etc.) na busca de substratos que evoquem a interpretação do homem do sertão como sujeito de seu próprio discurso, tornado matéria literária armorial aquilo que já fora antes matéria literária popular e que potencialmente poderia ser matéria literária decolonial ao povo nordestino e, em extensão, ao povo brasileiro. “A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”



(BARTHES, 2013, p. 19), é para corrigir a distância entre o popular e o erudito, entre o *Brasi de Baxo* e o *Brasi de Cima* – na metáfora do poeta Patativa do Assaré –, entre o povo castanho e as manifestações e interpretações de Brasil que se apresentam a obra de Ariano Suassuna e o Movimento Armorial.

Sobre o Movimento, Raimundo Carrero (2014, p. 16) escreveu:

O Movimento, é verdade, proclamava a realização de uma arte erudita com base nas manifestações populares, sobretudo, mas não exclusivamente, nordestinas. De forma que no romance ou no conto, por exemplo, essas manifestações culturais fossem, como são, metafóricas, simbólicas ou imagéticas, e não documento ou “cópia” sociológica e antropológica. A questão é estética. O Folclore, assim, aparece como representativo da condição humana e não como documento de realidade.

Amigo de Ariano, Raimundo Carrero confessa que produziu o conto “O Bordado, a Pantera Negra”, em 1970, com o propósito de participar do Movimento Armorial (CARRERO, 2014, p. 11), que então era efervescente na cena cultural de Recife. Os dois trabalhavam na Universidade Federal de Pernambuco e trocavam ideias sobre cultura e literatura brasileira, Carrero inclusive fala que Ariano lhe fora forte influência em sua vida literária e que “nunca escrevia uma única palavra que não mostrasse a Ariano, nem lia sem conversar antes e depois com ele, que me [lhe] indicava livros constantemente” (CARRERO, 2014, p. 13-14), por isso, assim que produziu seu conto, apresentou-o a Ariano que o recebeu com entusiasmo a ponto de, no ano seguinte quando lançou o manifesto Movimento Armorial, inclui-lo como expoente de seus aportes.

O entusiasmo tinha sido tamanho que, logo no dia posterior a essa apresentação, fora a vez de Ariano mostrar sua obra a Raimundo Carrero... ele tomara o conto como mote para um folheto de cordel, *Romance do Bordado e da Pantera Negra*, fazendo caminho inverso ao que lhe era comum, pois se antes tomava da literatura de cordel como alicerce ao castelo de sua literatura



erudita, nesse momento tomava de um exemplar de literatura erudita – marcada e demarcada pelo popular, pela influência armorial que recebera, é verdade, contudo mesmo assim erudita! – para a produção de um folheto⁸ que, por essência, aportes, origens, musicalidade, assonâncias, metáforas etc., era popular. Suassuna e Carrero, nessa toada, passam a ser dois cavaleiros, o azul e o encarnado, a atuar numa cavalhada imagética: a escrita e a reescrita da obra seria um digladio poético cujas lanças armorias bradavam os acordes de um imaginário sertanejo.

Escolhi esse conto para figurar aqui por três motivos: primeiro, ele dá, muito bem, uma ideia de força de Carrero como escritor; depois, sendo muito seu, é criado, de certa forma, dentro das mesmas raízes que caracterizam toda a liberdade armorial; e, finalmente, o terceiro motivo é que, exatamente para mostrar essas características armoriais da literatura de Carrero, escrevi, baseado nele e propositadamente reaproximando o conto do espírito da Literatura de Cordel, um “folheto” intitulado *Romance do Bordado e da Pantera Negra*, que transcrevo depois do conto. Ao fazê-lo, além de homenagear Carrero, eu estava apenas seguindo um processo muito comum no nosso Romancero: um poeta toma uma história em prosa de outro e versa-a, isto é, conta-a de novo em verso. (SUASSUNA, 2008, p. 12-13)

A reescritura do conto de Carrero praticada por Ariano encontrava referências em uma de suas obras, o *Romance d'A Pedra do Reino*, com o cantador João Melchíades Ferreira que instalara uma escola de cantoria na qual buscava ensinar “a Arte, a memória e o estro da Poesia” (SUASSUNA, 2014, p. 92): um dos exercícios que o mestre aplicava a seus discípulos, entre eles Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, narrador do romance e afilhado de João Melchíades, era “pegar um romance desrimado qualquer

⁸ “No armorial, fazíamos muito isso: Maximiano Campos escreveu um romance chamado *Sem lei, nem rei*, e Capiba compôs uma música com o mesmo título para homenagear o romance. E eu escrevi um soneto a partir de Capiba e Maximiano. Então, na época do movimento, eu peguei um conto de Carrero, um conto muito forte e muito bonito, e fiz uma versificação dele”. (SUASSUNA, 2010, p. 26)



e ‘versá-lo’, contando em verso o que era contado em prosa”. Muitos dos personagens citados n’*A Pedra do Reino* como poetas populares foram alunos de Melchiádes e muitas citações foram feitas pelo narrador aos poemas desses cordelistas... cada capítulo do romance, inclusive, recebia a denominação de folheto, como pista para a narrativa poética que se apresentava em seu conteúdo simbólico e metafórico.

Suassuna (2008, p. 13-14) explica no prefácio que fizera para *A história de Bernarda Soledade* – a tigre do sertão, de Raimundo Carrero, que a literatura armorial é pertencente à família daqueles poetas que empregam “imagens concretas, de contornos nítidos e firmes, (...) [cujas] palavras eram verdadeiras insígnias das coisas”, por isso que ela é povoada também de signos e insígnias, de formas concretas que a faz se aparentar com “a gravura, a tapeçaria, a escultura e os estandartes armoriais, que pulsam, todos, em consonância com o espírito épico do povo brasileiro e de sua arte”. Ariano encerra o prefácio fazendo menção à conversa que tivera com Carrero acerca das influências que a literatura de cordel tivera no *Romance d’A Pedra do Reino*, no que tange a acepção de que as ligações com essa literatura popular fossem o essencial de sua obra. O escritor paraibano explica que o segredo de sua escrita não se esgota em suas ligações com o romanceiro e com a cultura popular, ou com aquilo que é *fluxo luminoso* de seu espírito, e que “o segredo da obra de qualquer escritor talvez permaneça enigmático até para ele mesmo” (SUASSUNA, 2008, p. 19), cabendo ao escritor fazer aflorar na sua obra o segredo, o enigmático do que é o humano.

Insisto: o segredo do *Romance d’A Pedra do Reino* não se esgota em suas ligações com o romanceiro e com a cultura popular, porém deles se municiara para a escrita de sua narrativa poética que evocaria o humano do sertão armorial, assomando de características comuns à literatura de cordel (de ordem poética, narrativa e oral), como presença de um interlocutor, a quem se dirige o narrador – “Escutem, pois, nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos, minha terrível história de amor e de



culpa” (SUASSUNA, 2014, p. 35) –; discurso oral como gerador de ação de contenda⁹ tomado forma durante o inquérito no qual Quaderna e o Corregedor atuam como personagens principais do embate; a *mise en abyme*¹⁰ que intercala na narrativa referenciais míticos tapuias cariris numa autorrepresentação simbólica; o tempo e o espaço presentificado pelo relato, tornados matéria de recordação e de identificação pelo passado recuperado pela memória e pela manifestação do espaço como lugar, ressignificados no relato como estratégia discursiva¹¹; o foco na

⁹ “Muitas, talvez todas as chamadas culturas orais ou semi-letradas (com resíduos de oralidade) têm uma manifestação, um estilo de vida e o conhecimento humano referidos frequentemente à luta” (SPERBER, 2009, p. 23).

¹⁰ Escreveu Annabela Rita (2020): “Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral.

A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciadora configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos”.

¹¹ Trabalhei o tema em “O sertão é o sozinho, é a sombra minha... Do não-lugar à mediação humana em *Grande sertão: veredas*”, no qual aponto “para um substrato metafísico de tempo e espaço constituinte do sertão de Riobaldo, diferente da noção de espaço absoluto, euclidiano, delimitado por marcações fronteiriças, mas dependente de relações e subjetividades que dialogam diretamente com o que postulou Paul Ricoeur acerca da manifestação simbólica do tempo, que se torna ‘tempo humano na medida em que está



primeira pessoa (e o contágio entre Quaderna e Suassuna, entre o personagem e o autor que por vezes se dá n'A *Pedra do Reino*¹²); sem falar do universo alegórico, mítico, metafórico e simbólico de seu relato.

Esses elementos encontrados n'A *Pedra do Reino* são também avistados no cordel de Ariano, demonstrando continuidade estilística, temática, política... porque esse retorno à matéria primeira é, antes de tudo, reconhecimento valorativo da importância do romanceiro às insígnias e à simbólica armorial.

Conclusão ou rastro de onça nas insígnias da armorialidade

O *Romance do Bordado e da Pantera Negra*, lançado em 2014 pela editora Iluminuras, organiza-se da seguinte forma: primeiro, um texto introdutório que narra a confecção do conto, seus antecedentes e consequentes, o porquê de sua escrita, o ambiente estilístico ao qual se ligava, seu desaparecimento e reaparição; em seguida, o conto de Carrero, "O bordado, a pantera negra"; e o

articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal' (RICOEUR, 1994, p. 15), ao entendimento de que o espaço do sertão do narrador torna-se humano na mesma condição de estar articulado de modo narrativo, resgatado e reconstruído pela memória, gerando narrativa significativa por apresentar um espaço calcado na experiência, cujas dimensões e significados configuram o caminho da travessia da qual emerge o homem". O mesmo que aponto em *Grande sertão: veredas* posso apontar na *Pedra do Reino*: um sertão cronótopo entre realidade e representação, nos moldes cunhados por Mikhail Bakhtin, no qual este sertão se referiria àquilo que inter-relaciona, de forma indissociável, tempo e espaço numa formulação dialógica literária e cultural, num reino mítico cariri tendo por centro Taperoá e as torres (da Pedra do Reino e da cadeia) como marco espaço-temporal identitário, lugar/tempo de referência, e como observatório dos quais se potencializaria a visão e a interpretação do humano, que dá a entender o símbolo como representação de tempo/espaço humanizado em diferentes perspectivas constituídas na e pela narrativa.

¹² No capítulo "Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana" tratei desse contágio explicando que em várias oportunidades Suassuna afirmara que não era Quaderna, contudo, por sua passionalidade, muitas vezes se deixava misturar com sua obra.



folheto de Ariano Suassuna, “Romance do Bordado e da Pantera Negra”, que acabaria por ser empregado como título ao conjunto. A obra absorve para si uma áurea de insólito e mistério que alimenta as grandes narrativas: texto produzido por jovem autor recebe a chancela de um mestre amigo, que o homenageia com uma outra obra, sendo essa segunda uma releitura da primeira... Porém o Destino tinha outros planos: “por este período, Recife sofria muito com enchentes que, periodicamente, atingiam a cidade, arrastando tudo, destruindo papéis, livros e originais. Numa dessas, o conto sumiu” (CARRERO, 2014, p. 17). 50 anos se passaram com a obra desaparecida, o jovem escritor se tornara autor experiente, mas a memória de seu conto ainda lhe era viva. Raimundo Carrero, então, conta a história de sua obra desaparecida a seu agente, que parte numa demanda para a encontrar... e a encontra! Pergunto: não se depara nessa narrativa uma grande história? Não há uma intriga imanente a um grande enredo? Uma simbólica que evoca o humano pela perda, pela ausência, pela presença da memória?

O texto, como materialidade linguística, se configura em mediação entre as intrigas do mundo vivido com as do mundo narrado, pois é pela articulação da linguagem que se operacionalizam experiências e vivências, o universal e o singular, o significativo e o acidental. Narrar é discernir pelo espírito o que cabe ou não ser resgatado do fundo opaco do viver, do sentir e do imaginar, pois é sua organização através da tessitura da intriga e do tempo que atribui significação àquilo que foi narrado, que atribui consistência ao texto, possibilitando a distinção entre as ações contadas e as ações construídas na interpretação da narrativa.

A intriga organiza aquilo que é imanente à narrativa, a inerência de um começo, de um meio e de um fim, contudo não na linearidade do tempo físico, e sim na manifestação do tempo significativo, humanizado, por isso “compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o



necessário ou o verossímil do episódico” (RICOEUR, 1997, p. 70).

“É só na intriga que a ação tem um contorno, um limite e, em consequência, uma extensão”, afirmou Ricoeur (1997, p. 67), por isso os 50 anos de desaparecimento do conto de Carrero não foram narrados um a um, porque não importavam ao acontecimento principal, que era o próprio desaparecimento, e a significação simbólica que a ausência despertava. Nenhum deles, individualmente, trazia acréscimo... eles representavam o tempo dos acontecimentos do mundo, mas não os acontecimentos da narrativa: não interessa ao leitor saber o que Carrero fez durante o transcorrer desses 50 anos, mas somente quantos anos esperara para ter novamente seu conto em mãos.

O acontecimento narrado possibilita uma interpretação significativa porque fora trabalhado pela linguagem, porque fora objeto de articulação entre a dimensão ficcional e o mundo real. O real, contido pelas amarras físicas, liberta-se no texto a partir do poder da ficção de recriação da realidade pela potência de referenciação significativa (RICOEUR, 1989).

O sertão do *Romance do Bordado e da Pantera Negra* é o mesmo sertão d’A *Pedra do Reino*, a “Onça-Parda em cujo dorso habita a Raça piolhosa dos homens”, o sertão trabalhado pela linguagem para articulação entre a dimensão ficcional e o real à interpretação do que há de humano no castanho da pele da fera. É o mesmo sertão de Euclides da Cunha, de Guimarães Rosa e de Glauber Rocha, o sertão de *Deus e o diabo na terra do sol* (Brasil, 1967) e de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Brasil/França/Alemanha, 1969)... É o sertão decolonial, porque a intriga narrativa na qual fora trançada tomava fios para o questionamento aos poderes coloniais constituídos, que segregam e compartimentalizam aqueles que são o outro, que capturam a imagem desse outro e a tornam estereótipo para lhe tolher o poder de agir em esferas econômicas, políticas e sociais e de reagir à dominância que se lhe impõe.



A decolonialidade desse folheto questiona a colonialidade do ser e a colonialidade do saber, porque não aceita o apagamento identitário que os processos do discurso dito moderno e globalizante buscam reverberar no Brasil. A colonialidade do empreendimento capitalista transforma o outro em produto, em substrato de uma máquina bem azeitada, mas a escrita de Ariano Suassuna transpassava o suporte que a acolhera para efabular o sertão, para efabular a Onça-Parda, valorizando o povo castanho do Brasil, assim como valorizava o universo textual na qual suas obras se fiavam, por isso o popular era a bandeira de Ariano, a égide de sua nação, o armorial de suas cores, o estandarte de uma arte genuinamente brasileira.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética – a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e Posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CARRERO, Raimundo; SUASSUNA, Ariano. *Romance do Bordado e da Pantera Negra*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da consagração Armorial*. Recife: UFPE, Editora Universitária, 2000.
- FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o escudo de Perseu. Reflexões sobre mentalidade e imaginário. In: *Revista Signum*. São Paulo: Associação Brasileira de Estudos Medievais, no. 5, 2003, pp. 73-116.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MATOS, Cláudia Neiva de. Popular. In.: JOBIM, José Luis. *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. Ariano Suassuna: do ensaio ao Almanaque. In.: SUASSUNA, Ariano. *Almanaque Armorial*.



Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

OSCAR, Henrique. Apresentação. In.: SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro. Agir. 2000.

PEREIRA, Marcos Paulo Torres. O próximo e o distante: assassinio de um outro Brasil em Os Sertões. In.: PEREIRA, Marcos Paulo Torres; e LACHAT, Marcelo (org.). *Pelo Sertão, o Brasil*. Macapá: UNIFAP, 2016.

_____. O Eu e o Outro ou “eu quero saber se meu cabelo é igual ao seu”. In.: PEREIRA, Marcos Paulo Torres et al. (organizadores). *Pós-Colonialismo e Literatura: questões identitárias nos países africanos de língua oficial portuguesa*. Macapá: UNIFAP, 2017.

_____. O sertão é o sozinho, é a sombra minha... Do não-lugar à mediação humana em Grande sertão: veredas. In.: LIMA, Francisco Wellington Rodrigues; PEREIRA, Marcos Paulo Torres; NASCIMENTO, Regina Lúcia da Silva; CALDAS, Yurgel Pantoja (org.). *Grande sertão, 60 anos*. Macapá: UNIFAP, 2017.

_____. Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana. In.: LACHAT, Marcelo; SILVA, Natali Fabiana da Costa e (org.). *Ficção e memória: estudos de poética, retórica e literatura*. Macapá: UNIFAP, 2017.

RICOEUR, Paul. *Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II*. Tradução de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto: Rés, 1989.

_____. *Tempo e narrativa*. Vol. 1. Constança Marcondes Cesar (trad.). Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Tempo e narrativa*. Vol. 3. Constança Marcondes Cesar (trad.). Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974.



_____. *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2000.

_____. Carrero e a Novela Armorial. In.: CARRERO, Raimundo. *A história de Bernarda Soledade – a tigre do sertão*. 3ª ed. Recife: Bagaço, 2008.

_____. O auto da Compadecida era uma bandeira armorial. In.: *Revista Continente*, Recife, nº 118, p. 26, outubro de 2010.

_____. A Compadecida e o Romanceiro Nordestino. In. SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.



Capítulo 17

Encantamento e tradição no cordel: uma leitura d' *O romance de João Besta e a Jia da lagoa*, de Francisco Sales de Arêda **Maria do Socorro Carvalho**

Introdução

A literatura de cordel configura-se como uma expressão literária popular que serviu como meio de comunicação social por muito tempo, bem antes do surgimento dos meios comunicativos eletrônicos dos dias atuais, sobretudo, na região Nordeste.

Perdurando em várias partes do país mesmo diante do avanço tecnológico, a literatura de cordel nunca perdeu sua credibilidade enquanto manifestação literária popular. Suas temáticas instituíram, de forma abrangente, uma necessidade para o poeta e para o povo, pois trata da realidade cotidiana, a partir daí surgem produções de cordel que expressam as mais variadas questões, inclusive as sociais. A temática social, a propósito, pode ser observada mesmo nos cordéis de fantasia, em que supostamente o poeta se distancia da realidade.

Partindo dessa premissa, constitui como objeto de estudo deste artigo o cordel *O romance de João Besta e a jia da lagoa*, de Francisco Sales de Arêda. A opção pela referida obra deveu-se à temática, a qual acha-se muito presente nos contos populares tradicionais de encantamento, de príncipes e princesas. Pode-se considerar que esses contos são histórias criadas pelo imaginário popular, a partir das vivências que são comuns à comunidade.



Desde à antiguidade, caracterizam-se por particularidades da linguagem seja na forma oral, seja na escrita.

Para o desenvolvimento deste artigo, foi realizado um resgate de obras de autores de referência no estudo da literatura de cordel como base teórica, como Diégues Junior (1973) e Lopes (1982), entre outros. A partir da recorrência a essas obras, mostramos como o folheto selecionado para análise evidencia uma retomada aos romances de cordel e sua relação com as narrativas tradicionais, como o conto popular tradicional.

Na análise do folheto constará o estudo da narrativa poética, uma vez que se trata de um romance de cordel, com as estrofes, versos, e o que ocorrer em relação ao poema em estudo. A finalidade desta pesquisa, também, é apresentar o folheto de cordel como instrumento que contribuiu para conscientizar ou alfabetizar a sociedade, de forma mais acessível e rápida, uma vez que exerce função social ao versejar temáticas histórica e social. Dessa forma, o folheto de cordel atua como mediação dentro de uma cultura. A partir da impressão e subjetividade do poeta ao falar de assuntos do interesse do povo, como pobreza, violência, injustiça social, no seu poema, conforme o modo de expressar, o assunto chega ao povo como forma de comunicação.

Do conto popular tradicional ao romance de cordel

A origem das histórias orais confunde-se com a origem do homem, estando presente desde as primeiras civilizações. As histórias são narradas no intuito de transmitir o pensamento, os feitos, as ideias, e os acontecimentos de geração em geração. A memória se encarrega de oportunizar ao contador de histórias o recontar daquelas que marcaram um determinado período e lugar. O imaginário popular vai adaptando as histórias, conforme a realidade de cada povo. Assim surgem as histórias que identificam as comunidades. Segundo Machado (1994, p. 13), “as histórias narradas estimulam a imaginação e povoam a mente de



ideias, pessoas, lugares, acontecimentos, desejos, sonhos. Tudo isto é fundamental para a vida humana”.

Não se pode avançar no estudo das narrativas sem falar das formas orais que são importantes para a cultura, mesmo como originária de um relato oral. A importância da narrativa nas diversas circunstâncias da vida acabou gerando vários modos de se contar uma história, assim como vários tipos de narrativa. Na tradição oral, onde se originou a narrativa, estas se distinguiram pela situação apresentada e pelo modo de narrar.

Segundo Câmara Cascudo (1978, p. 243), “o conto popular revela informação histórica, etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, ideias, mentalidades, decisões, julgamentos. Para todos nós é o primeiro leite intelectual”. Algumas descrições ocorridas durante a história tornam-se inesquecíveis, como a pompa dos palácios dos reis, as vestimentas, a ornamentação, as festas, as danças, os galanteios, a forma de sedução dos pares românticos, animais representando o encantamento do homem ou da mulher, os casamentos impostos pelas famílias.

Em sintonia com esse pensamento, Machado (1994, p. 28) advoga que:

o conto popular não tem autor. As histórias são criações do imaginário coletivo, que não conhece limites. Por isso, neste tipo de histórias, as pessoas, os lugares e as situações não se restringem a representar os tipos da realidade que nos cerca. Pelo contrário, há uma tendência muito maior para a magia, para o sonho e para a fantasia. Não importa, tampouco, a época e o lugar.

Dessa forma, acredita-se que os contos populares não se adaptam à realidade de um povo, não está condicionado, mas pretende manter o teor de magia, o encantamento e a fantasia. Nos contos de fadas, há um embate visível do bem contra o mal. Pode-se perceber que os personagens são pertencentes à nobreza (reis, rainhas príncipes, princesas, duques, duquesas, grandes fazendeiros) e a plebe (moças camponesas, rapazes agricultores,



lenhadores, pastores de ovelhas, pescadores, etc.) e personagens que ampliam o espaço ficcional, maravilhoso como as fadas, duendes, bruxas más, mágicos. Esses elementos ainda atraem o público infantil e os contadores de histórias.

O encantamento tem sido um dos pontos fortes para prender a atenção do ouvinte/leitor, pois está presente nas histórias criadas pelo imaginário popular. Mesmo existindo uma lei natural da vida, da realidade é possível que ocorram fatos fantástico, maravilhoso e sobrenatural. Machado (1994, p. 44) diz que “todo conto popular revela uma tendência muito grande para o encantamento: aquelas situações em que ocorrem transformações provocadas por algum tipo de magia. [...] As narrativas mais significativas deste modelo são as histórias dos contos de fadas”. Estes são contos que prevalecem, os poderes mágicos das fadas, das bruxas, dos magos, e de seres sobrenaturais como acontece em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Como havia muitas pessoas iletradas nas mais distantes e remotas regiões, os contos de fada eram transmitidos de forma oral.

Não há lugar no mundo sem contos de fadas, sem narrativas fantásticas. Pode-se refletir na riqueza de conhecimento e raciocínio que proporciona uma leitura desse gênero narrativo. Os seus enredos se repetem, com a riqueza dos detalhes em culturas diferentes, países, cidades nos diversos continentes. Uma vez o conto adaptado a uma determinada comunidade se renovam constantemente. Como defende Philip Neil (1998, p. 10), “Sempre que alguém diz – ou escreve, hoje em dia – “era uma vez...”, um conto de fadas ganha vida, como se nunca tivesse sido narrado”.

Há um apelo, no conto de fadas, à correção do caráter humano. Busca-se um resultado que ensine a justiça, pois a realidade do mundo quase sempre é injusta. O que conforta o ouvinte/leitor é saber que os bons serão recompensados e os maus receberão severos castigos. O final é sempre voltado para um final harmonioso e feliz, o justo merece ser premiado.



Geralmente as narrativas que apresentam as famílias que são formadas por pais e filhos, eles devem obediência ao pai. A herança está reservada para quando for oportuno gastar. Como diz Cascudo (1978, p. 245):

Nos contos populares em que os heróis são irmãos, o mais moço é sempre vitorioso. Não é apenas simpatia pelo jovem e naturalmente sem a experiência, o mais fisiologicamente fraco, ridicularizado pelos mais velhos, e o único a pedir a bênção em vez do dinheiro, como fizeram seus manos.

Essa temática é abordada em muitos romances de cordel. Mas o poeta Francisco Sales de Arêda, em sua obra, objeto desse estudo, aproveita-se dela. O personagem João Besta é o filho mais novo e não tem ambição, está voltado para as coisas simples do mundo. Obediente ao pai e prefere a sua bênção, ao sair de casa para encontrar seu destino.

Os romances de cordel são narrativas em verso. Os poetas que aparecem no cenário inicial dos estudos e pesquisas sobre o cordel abordam temáticas que vêm desde a Idade Média até os dias atuais. Trazem o reconto e as adaptações de histórias da tradição popular para crianças e adultos. Atualmente, muitos poetas, fazem adaptações de obras clássicas da literatura universal e brasileira para os versos de cordel. É caso de poetas: Marco Haurélio (*A história de Perseu e Andrômeda*), Stélio Torquato Lima (*A Moura Torta*), Evaristo Geraldo (*A Dama das Camélias*), Klévisson Viana (*Os Miseráveis*), dentre tantos outros que lutam para incentivarem a leitura.

Outras temáticas que ganharam público estão relacionadas aos acontecimentos históricos e biografias de personalidades representativas dentro de um determinado contexto, como o folheto *José do Patrocínio: o tigre da Abolição*, de Evaristo Geraldo, *A Batalha do Jenipapo*, de Pedro Costa, *Maria Firmina dos Reis*, de Raimunda Frazão, dentre outros. Mas os temas medievais são recorrentes nos poetas mais antigos na lista dos autores de romances de cordel.



A literatura de cordel originou-se na região da Península Ibérica, nos séculos XVI e XVII. Mas, no século XV já havia manifestação desse gênero na Holanda, Alemanha, França. O romanceiro popular português influenciou e começou a ser divulgado no Brasil, pelos colonizadores portugueses. Na Espanha, foi denominada de *pliegos sueltos*, em Portugal, chamou-se *folhas volantes* ou *folhas soltas*. No México, Argentina, Peru chamam *corrido* (Cf. LOPES, 1982).

No Nordeste brasileiro este romanceiro ganhou características próprias, de um país quase todo analfabeto, voltado para as coisas do campo. A partir do século XIX, a literatura de cordel servia como meio de divulgação de histórias tradicionais, narrativas de épocas passadas que a memória popular preservou com o intento de perpetuar de uma geração a outra. Iniciou-se abordando temas relacionados ao amor, conquistas e guerras, voltados para as temáticas abordadas no romanceiro português, adaptações dos contos de fadas e contos populares. Logo, os poetas foram fazendo menção aos fatos contemporâneos, o que chamava a atenção do ouvinte/leitor.

Segundo Curran (1998), o cordel funciona como crônica poética do povo nordestino, é o seu cotidiano, e história nacional, relatada a partir de uma perspectiva popular. O ponto de vista daquele homem simples que olhava a sua nação, a sua terra como importante espaço na sua vida. Os poetas retransmitem as notícias em linguagem popular, utilizando aspectos da experiência e visão de mundo dos ouvintes/leitores. O folheto de cordel, antes de ser impresso e vendido com mais frequência, os poetas cantavam seus versos de improvisos ou romances memorizados. Andavam de cidade em cidade, com sua viola, nos festejos, nas vaquejadas, nas praças, nas fazendas, povoados, cidades, nas casas das famílias prestando serviço à arte do improviso. Havia uma população sedenta por notícias e entretenimento.

O poeta paraibano Leandro Gomes de Barros é considerado o primeiro poeta a produzir e comercializar a sua poesia. Outros poetas se destacaram como Silvino Pirauá de Lima, Francisco das



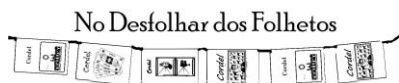
Chagas Batista e João Martins de Athayde. Segundo Lopes (1982) a literatura de cordel surgiria somente após o surgimento das tipografias espalhadas por cidades do interior nordestino no final do século XIX. O folheto inaugurou a poesia escrita. Os cantadores divulgavam a arte de forma oral, os repentistas, que conforme a plateia a cantoria ia se desenvolvendo. Os pedidos populares determinavam assunto que queriam escutar. Os poetas logo obedeciam criando letras na hora relacionados a temas de amor, tragédia, questões sociais, religiosos, políticos e econômicos.

O Romance de João Besta e a jia da lagoa, de Francisco Sales Arêda

Francisco Sales Arêda nasceu em Campina Grande, Paraíba. Mudou-se em 1927 para Caruaru, Pernambuco, onde desenvolveu várias atividades. Era filho de agricultor e intentava outra forma de vida. Estudou muito pouco, mas esse fato não o impediu de ser poeta. Foi exímio repentista, cantador de viola. Produziu uma quantidade significativa de folhetos e romances de cordel. Em 1946 publicou *O casamento e herança de Chica Pançuda com Bernardo Pelado*. Escreveu sobre várias temáticas: aventura, astúcia, preguiça, acomodação, motivos políticos e encantamentos. Nas cantorias não largava os desafios, pelejas e emboladas.

Mas, o poeta tem uma preferência por temas fabulosos, contos de encantamento, enredos carregados de ficção, como é o caso de *O romance de João Besta e a jia da lagoa*, uma narrativa em versos, no modelo romance de cordel, por conter 32 páginas. O poema possui 78 estrofes de seis versos (sextilhas), forma mais popular no cordel, com versos metrificados em sete sílabas (redondilha maior), sinalizando a autoria do poema, com o acróstico do seu nome na última estrofe.

O poeta inicia o romance diferentemente do contador de histórias. Apresenta o poeta com uma outra função, a de repórter, importante por toda a história do país. As notícias chegavam através dos folhetos. O próprio Arêda escreveu sobre o ex-



Presidente Getúlio Vargas. Mas chama a atenção do ouvinte/leitor:

Por isso, chamo a atenção
A toda e qualquer pessoa,
Para assistir a este drama,
De uma história rica e boa,
Sobre a vida de João besta
E a Jia da Lagoa. (ARÊDA, 2013, p. 03)

Pode-se notar que a apresentação que faz da história não objetiva ser ouvida somente, mas assistida. Considera-se que a carga dramática da linguagem proporcione o momento de teatralidade. Quando apresenta o local dos acontecimentos refere-se à Grécia. O fato é antigo e os personagens são: o pai, homem rico, “Chamado Plínio Gastão/Pai de três filhos, chamados/José, Manuel e João”. E o reino encantado é do Oriente.

Quanto ao local, às vezes os poetas repetiam cidades e países constantes em outras histórias ouvidas do imaginário popular. Não há indicação da cidade, somente o país. Da mesma forma as famílias não tem sobrenome, não há uma linhagem familiar. Diégues Júnior (1973, p. 45) assim se refere:

São localidades quase sempre indefinidas geograficamente, localizadas de maneira quase suspensa no ar, de nomes muitas vezes truncados. Não raro cidades asiáticas localizadas na Europa. É o admirável da criação popular: as transformações que a memória vai realizando, modificações de tempo e de espaço, que não se precisam, senão pelo que há de espírito criador e inventivo, a fazer acréscimos ou alterações em cada transmissão oral de conto ou de narrativa.

A poesia de cordel reflete o sentimento coletivo. Seja os saberes, os atos, sejam bons ou maus. O povo o recebe e conserva. Através das narrativas a maioria da população sente-se representada pelos elementos que as identificam. A necessidade que a população tem de expressar seus anseios é atendida pela



sensibilidade e espírito criador e inventivo do poeta, mesmo que os lugares e os personagens não pertençam a sua cultura.

No profundo da narrativa do romance de cordel, há uma preocupação em deixar um ensinamento, uma lição, pois é dirigido a um público misto que ouve ou que ler. O narrador apresenta os três filhos: o primeiro é Manuel, um tacanho. Segundo, José, um interesseiro e o terceiro, João, um tolo pateta. Mas trazia em si qualidades que superavam a sua tolice. Era hospitaleiro, humilde e livre da ganância. O moço tinha qualidade que os outros irmãos ignoravam. Arêda inicia a trama a partir do momento em que os irmãos mais velhos pedem dinheiro para fazerem uma viagem em busca do destino. E João, ouvindo os pedidos, resolveu também pedir a permissão do pai. Mas houve a contrapartida,

E pediram logo ao pai
Pra andarem o mundo inteiro.
O velho disse: – Eu consinto,
Porém respondam ligeiro
Se querem minha benção
Levando pouco dinheiro

Ou querem minha riqueza,
Com a minha maldição! (ARÊDA, 2013, p. 04)

Os filhos Manuel e José, por certo, desdenharam da bênção do pai, num ato de frieza. Rapidamente a trocaram por muito dinheiro e ouro. Não terão chance do perdão do pai, pois este os amaldiçoou num tom de desapontamento e a comprovação do desamor:

Nisto o velho abriu o cofre,
Disse aos filhos: - Aí tem
Três mil contos para os dois –
Levem, não quero um vintém!
E sejam amaldiçoados
Pra séculos sem fim! Amém! (ARÊDA, 2013, p. 05)



A maldição, vinda da parte dos pais, desde a antiguidade, do oriente ao ocidente, tinha uma carga muito negativa para quem estava sendo amaldiçoado. Não havia chance de livrar-se daquele fardo. Mas, os dois irmãos passaram a galhofar de João Besta, que também queria ir fazer uma viagem pelo mundo. A resposta do pai foi diferente:

Disse o velho: – Tu também
 Queres minha maldição –
 Ou queres pouco dinheiro,
 Pra tua alimentação?
 Disse João: – Eu quero ir liso,
 Levando sua bênção! (ARÊDA, 2013, p. 05)

A partir desse momento, a pai despede-se dos filhos e propõe um prazo de um ano para o regresso. Precisa contemplar o progresso ou fracasso dos filhos. O poeta usa uma numeração simbólica para determinar os resultados na história. Eram três rapazes, três dias até chegarem ao lugar da separação. Três caminhos teriam de seguir, de modo individual. Faltando três dias para completar um ano, estariam de volta, no mesmo local que se separaram. Era a busca da vitória, Manuel e José enriquecidos pelo dinheiro que herdaram do pai, e João Besta, com a bênção e algumas moedas.

João saiu pela direita e pouco andou:

Que seguiu pela direita,
 Macio como um cordeiro.
 Adiante, numa lagoa,
 Ele fez seu paradeiro
 E arriou, pra descansar,
 Na sombra de um juazeiro. (ARÊDA, 2013, p. 07)

João sentou-se, no intuito de descansar, pois para ele não tinha pressa. Armou uma rede, descansou um pouco. Sua saída de casa só tinha um objetivo: andar pelo mundo, como seus irmãos. Em seguida surge uma voz que o surpreendeu, mas não o



assustou. Era uma jia que oferecia comida. João admirou-se, primeiro por uma jia falante e grande; segundo a aparição do elemento mágico, encantado: uma mesa com um banquete para o rapaz: “João, ali, tomou um choque, /Que o coração quase voa /E vendo uma mesa composta, /Disse João: – Que coisa boa!”. O personagem é tomado por uma alegria que agradece a Deus pela aparição da jia e por tudo que ela oferece, como se fosse normal.

Nos contos de fadas é frequente essa magia, personagens transformados em animais, por causa de algum encantamento, feitiço, assim como acontece em *A bela e a fera*. Nesse caso a função do herói ou heroína é reconhecer a essência do ser que está tomado por aquela aparência. Nesse caso a coragem e a capacidade de amar por ver aquela bondade e dedicação ajudam a quebrar o encantamento.

No romance de cordel de Arêdo há a retomada da temática recorrente em muitos contos populares e contos de fadas. E foram aparecendo o resto da casa. À noite, cama confortável para dormir; pela manhã, mesa com o café da manhã, tudo isso regado ao som de música cantada pela jia e depois, por João:

Estava uma mesa posta,
Com a toalha de brilhante;
A louça, de pérola e ouro,
Era um tesouro importante,
E, junto dele, tocava
Uma música delirante. (ARÊDO, 2013, p. 08)

A primeira música que a jia canta para João fala de amor “Tu és a única pessoa/Que prende meu coração”. Nessa oportunidade cantava como o trovador medieval. Essa representação da mulher como voz que conquista, que seduz vai crescendo até o desenrolar e final dos acontecimentos. Outro ponto interessante é que a lagoa é guardiã das riquezas da jia. Pode-se analisar o grau do poder nos objetos da mesa: toalha de brilhante, louça de pérola e ouro, era um verdadeiro tesouro.



Cresce em João o desejo de permanecer ali para sempre, pois tudo era favorável ao seu desejo: ficar perto da jia. João não tinha ambição pelas coisas materiais. Maravilhava-se com cada aparição. Nunca questionou nada. Aquela lagoa o atraiu e se fez seu palácio. Revela-se como cantor e tocador de violão. Mas, logo começou a pressentir a aparição de gestos e desejos humanos:

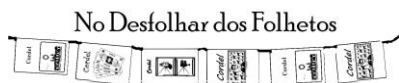
Nisso, João sentiu de leve
Que alguém se aproximou
E à forma de duas mãos
Pelo rosto lhe pegou –
E um invisível beijo
Com toda a força aplicou. (ARÊDO, 2013, p. 08)

O encanto o atingira. O desejo da jia tinha poderes de fada. Seria o local em que guardava o seu tesouro? Ou o desejo de tomar uma forma física que atenda melhor a atenção do seu amor? Rodrigues (1988, p. 56) diz que: “A narrativa maravilhosa é um mundo de faz-de-conta: ‘Era uma vez’, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical”. Tudo é possível no conto de fadas, tudo pode fazer a ficção, os bichos ganham vida igual à dos humanos, as plantas falam, as coisas têm alma, e a convivência torna-se possível.

Os dias e meses passaram até João chegar à conclusão que amava a sua jia. Não ficava sem vê-la nenhum dia. A sua simplicidade faz ver a Lagoa como propriedade. E um dia:

Até que João disse um dia:
– Solteiro só vive à toa,
Porém me acho feliz,
Com esta jia tão boa!
Vou falar-lhe em casamento,
Pra ser dono da lagoa! (ARÊDA, 2013, p. 09)

Decidido não se importou com a feição da jia. Era feia, sim, ele sabia, mas o amor se sobrepõe a tudo isso. Chegado o dia de encontrar os irmãos para o retorno à casa paterna, a jia alertou-o.



Aparece aí, uma certa onisciência. Foi outro momento de admiração pois João nunca falou sobre isso com ela.

Encontraram-se, como haviam combinado, como sempre os irmãos de João contentes, mais ricos, e noivos com moças de famílias importantes e na recepção feita pelo pai haveriam de contar suas vitórias:

Seguiram os três para casa.
Depois de terem chegado,
À noite, o velho sentou-se
Com os três filhos de lado
E disse: – Agora me contem
Cada um seu resultado!

Disse José: – Eu fui bem
Na classe de aventureiro,
Porque saí num país
Que ganhei muito dinheiro –
E sou noivo com a moça
Mais rica do mundo inteiro!

Manuel disse também:
– Cheguei em uma cidade,
Fiz muitos negócios bons
E tive a felicidade
De arranjar uma noiva
Rica e linda de verdade. (ARÊDA, 2013, p. 11)

Mediante o resultado dos irmãos, João sentiu vergonha e calou-se. Mas o velho pai insistiu. Sabia que o filho era besta, mas tinha sinceridade.

Disse João: – Nem andei muito,
Nem ganhei muito dinheiro –
Que cheguei numa lagoa
E lá passei o ano inteiro
Namorando com uma Jia,
Na sombra de um Juazeiro. (ARÊDA, 2013, p. 11)



O pai ficou muito decepcionado. Os irmãos sorriram muito. Mas João não desistiu de atribuir qualidades a sua noiva:

– É verdade, disse João,
Mas a Jia me agrada:
Cada um cumpre o destino
No seu ponto de parada –
Mesmo, eu sou quem vou casar,
Isto não quer dizer nada! (ARÊDA, 2013, p. 11)

Novamente os filhos se despedem do pai para voltarem casados num prazo de 30 dias. João sabia que iria ficar na estrebaria com a jia, porque o pai não aceitou uma jia como nora. Enquanto isso, a rotina da lagoa começa a mudar. A população de sapos começa a aparecer, e fazem um banquete para receber João. Começam aparecer os sapos cantores, mais de quinhentos sapos fazem reunião; esse movimento torna o ambiente mais aconchegante. Mesmo assim o noivo não demonstra sinal de apreensão.

Até que chegou o dia
Do casamento de João.
Juntaram-se todos os sapos
E o Cururu capelão
Veio, com as testemunhas,
Cumprir a lei da nação. (ARÊDA, 2013, p. 12)

A população de sapos montou uma estrutura da gala e pompa. Ensaíram os rituais de casamento, com música de orquestra, a entrada da noiva com o requinte da nobreza. A população de sapos correspondia ao povo de uma cidade mediana, como diz o poeta: “Ali se juntaram os sapos, /Que dava quase um milhão.”

Um outro elemento que aparece no romance é a carruagem, muito usada nos contos populares e contos de fada como, por exemplo, *Cinderela*, dos Irmãos Grimm, que a fada prepara uma carruagem completa para levá-la ao baile. Arêda faz adaptações



no reconto dessa história. Enquanto se conhecia *O Príncipe Sapo*, também dos Irmãos Grimm, o príncipe sapo em busca do beijo de uma donzela para quebrar o feitiço que o transformou. O poeta escreveu sobre uma jia, que também foi transformada. A carruagem foi puxada por oito sapos, o cortejo de sapos músicos e muitas carruagens.

O elemento mágico mais importante é a caixinha que guarda o segredo que quebra o encantamento. A noiva faz a entrega para o noivo quando se encontram na carruagem.

A Jia entregou a João
Uma caixinha fechada
E disse, a ele falando:
– Meia légua pra chegada,
Tu abres esta caixinha,
Que para ti foi guardada! (ARÊDA, 2013, p. 13)

João executa o desencanto de todo aquele cortejo. Abriu a caixa mágica e ficou desacordado por dez minutos, mas:

Quando despertou, estava
Nos braços de uma princesa,
Olhou, não viu nenhum sapo.
Disse João: – Mas que beleza!
Agora, sim, vou fazer
A meu povo uma surpresa! (ARÊDA, 2013, p. 14)

O cortejo nupcial prossegue com mais alegria, pois todos estavam em seus postos e suas funções: o rei, a rainha, a noiva princesa, os príncipes, os músicos da orquestra real. Um reino inteiro estava sob um encantamento. Nesse momento, o pai de João Besta aguardava-o com sua jia, mas ficou surpreso com a linda festa que fizeram aquela gente:

O velho estava na porta,
Soltou um grito estridente,
Dizendo: – Lá vem João Besta
Com um cortejo imponente –



E vem trazendo a princesa
Mais linda do Oriente! (ARÊDA, 2013, p. 14)

O poeta aborda com veemência a temática dos filhos desobedientes aos pais. Daqueles ambiciosos que preferem a maldição na sua vida. Foi o que aconteceu com José e Manuel, enriqueceram, casaram-se com mulheres ricas e bonitas, contudo não suportaram a vitória do irmão mais novo, um rapaz simples e sem grandes interesses materiais. A bênção do pai valeu por herança. Os irmãos morreram de ódio e o mundo não percebeu.

Quando a corte real voltou para o lugar onde ficaram guardados, a lagoa, já não era mais:

E João voltou entre os seus,
Com sua princesa boa.
Quando chegou lá não tinha
Jia, sapo e nem lagoa –
Era um reinado e um trono
E, para ele, uma coroa. (ARÊDA, 2013, p. 15)

O romance lido termina com o final feliz, com uma lição de moral que faz o povo refletir sobre as condições que vive o homem no mundo. Arêda fecha com o famoso acróstico que reforça a sua autoria.

Filho sem bênção dos pais,
Sempre é mal sucedido.
Agora, João por ser bom,
Livrou-se e foi protegido
E então por João da Lagoa
Seu nome é tão conhecido. (ARÊDA, 2013, p. 15)

Considerações finais

A literatura de cordel não dista tanto da literatura tradicional canônica. É uma modalidade voltada para o povo, mas é consumida pelas mais diversas classes sociais. Ademais, não se pode afirmar que o cordel seja escrito apenas por quem



não tem escolaridade, da mesma forma que não produz encantamento apenas em pessoas semianalfabetas, que em geral consomem as obras populares pela audição. Não é demais lembrar, nesse pormenor, que os romanceiros antigos portugueses eram escritos por pessoas que tinham instrução.

Quando os poetas começaram a escrever seus folhetos e seus romances no Brasil, muita gente se deleitava ao som de violas no improviso dos cantadores. O que cantavam? Exatamente o que expressava o imaginário popular. As histórias que vinham de além mar, nas caravelas dos portugueses, dos espanhóis. Falavam dos heróis medievais, dos heróis nacionais. Outros recontavam histórias de amor, de reis e rainhas, reinos encantados, bruxas malvadas, donzelas presas em torres. Tudo isso estava compactado na memória do cantador e contador de histórias.

Entre as várias funções da literatura, independentemente de sua origem popular ou erudita, está a de encantar o leitor através de viagens a mundos de fantasia. O cordel, desde sua origem, explorou essa característica, não necessariamente como forma de se distanciar de discussões de problemas que afetavam a classe popular. As obras que versam sobre a figura do diabo, por exemplo, muitas vezes transformam o “inimigo das nossas almas” em uma metáfora do patrão explorador, do fazendeiro truculento, do padre subserviente aos poderosos. Gênios maléficos são igualmente representados como o diabo, para ficarmos apenas nesse exemplo.

O romance de *João Besta e a jia da lagoa*, de Francisco Sales Arêda, é um romance que é possível ser lido à luz de algumas fontes teóricas. Aqui neste texto não houve uma pretensão maior em explorar teorias, mas fazer uma leitura lembrando que existe um entrelaçamento de saberes e conhecimento por parte dos poetas. O que propôs fazer, fez: escreveu a história com introdução meio e fim. Inseriu elementos dos contos populares e contos de fada, como o encantamento, magia, final feliz, lição de moral. Estrofes em sextilhas, redondilha maior para os versos. E,



nesse processo, permitiu reflexões sobre a natureza do ser humano e das relações sociais.

Referências

- ARÊDA, Francisco Lopes de. *O romance de João Besta e a jia da lagoa*. São Paulo: Luzeiro, 2013.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.
- CURRAN, Mark J. *A literatura de cordel*. Recife: UFPE, 1998.
- DIÉGUES JÚNIOR. *Literatura popular em versos: estudos*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1973. Tomo I.
- LOPES, José de Ribamar (Org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1982.
- MACHADO, Irene A. *Literatura e redação: os gêneros literários e a tradição oral*. São Paulo: Scipione, 1994.
- NEIL, Philip. *Volta ao mundo em 52 histórias*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1998.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

Parte III



P.A. IV

"A CRIAÇÃO DA NOITE"

VALDEIRIO COSTA



Capítulo 18

A literatura de cordel em sala de aula: *Os animais têm razão*

**Gildiane de Almeida S. Gomes
Maria Sueli da Costa**

Introdução

A formação de leitores é um desafio constante na educação básica. A construção de competências e habilidades de leitura tem fomentado inúmeros debates, considerando que as questões em torno do estímulo à leitura e ao letramento estão voltadas frequentemente às instituições de ensino. Nesse contexto, o ensino da literatura se inscreve como um campo muito profícuo no exercício didático-pedagógico de aprendizagens, uma vez que o texto literário desponta repleto de saberes e encantos que são revelados ao leitor por meio do exercício da leitura. O contato com a ficção literária permite ao leitor não somente desenvolver habilidades com a linguagem como ampliar sua experiência de mundo através de vivências outras representados nas obras literárias, transformando a realidade letrada enquanto sujeito leitor.

O problema de déficit de leitura no ensino básico não é um fato novo. No contexto brasileiro, o consumo da leitura impressa sempre foi baixo devido a diversos fatores, dentre os quais, destacam-se a concorrência com os meios de comunicação de massa, assim como o desfalque de material impresso que possa ser disponibilizado para quem tem baixo poder aquisitivo (ZILBERMAN, 1988). Não por acaso, mas é fato que a



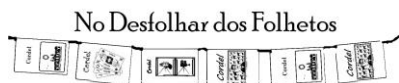
distribuição de renda e da riqueza no país determina o acesso e a permanência dos estudantes na escola.

As reformas propostas no ensino têm se justificado em função da necessidade de ascender uma nação de leitores. Com a Constituição Federal de 1988, criaram-se as condições para a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, Lei nº 9.394/96, e a definição da educação básica articulada a três etapas: a educação infantil, o ensino fundamental e o ensino médio. O ensino fundamental, correspondente à segunda etapa da educação básica, tem por objetivo propiciar ao estudante o domínio da leitura, da escrita e do cálculo, além de auxiliar na compreensão do ambiente social, político, das artes e dos valores básicos da sociedade.

Em 2006, o ensino fundamental passou de oito para nove anos a fim de aumentar o tempo das crianças na instituição escolar. Essa expansão da escolarização contribuiu para o aumento de leitores mirins de literatura, considerando que o texto literário passou a ter um espaço maior no contexto de sala de aula. Nesse contexto, as indústrias investiram muito em textos literários direcionados a crianças e jovens, para tal usufruíram de reedições de clássicos, coleções originais e obras de novos escritores.

A leitura literária direcionada para a assimilação dos valores de uma sociedade pode ser vivida através do texto que, visto como objeto artístico, precisa ser apreciado seja pela escrita, seja pela oralidade. Já frisava Paulo Freire (1999) que “a leitura de mundo precede a leitura da palavra”; nesse dinamismo da leitura, o texto torna-se a intermediação entre o sujeito e o mundo, no qual o indivíduo adentra nas múltiplas sensações experimentadas no ato de ler. Na escola, o ensino da literatura é incorporado em meio outras atividades que almeja ampliar o incentivo a formação do leitor. Conforme assinala Regina Zilberman:

Ensinar a ler e escrever tem sido atribuição da escola desde seus inícios, sendo essas atividades estimuladas já nas primeiras séries – ou ainda na pré-escola, segundo algumas orientações – e, praticada em



todas as disciplinas. Porém, a responsabilidade pelo incentivo à leitura, incluindo-se aí a introdução à literatura, e aprendizagem da escrita, bem como das maneiras mais adequadas de redigir e falar, cabe invariavelmente ao professor de Língua Portuguesa. (ZILBERMAN, 1988, p.112)

A literatura na escola almeja aprimorar os mecanismos de interpretação para que o leitor seja capaz de relacionar as seguintes esferas: autor - leitor - comunidade. Assim, a leitura vai além do entretenimento e eleva o nível de conhecimento da linguagem. De modo que

Na escola, a leitura literária tem a função de nos ajudar a ler melhor, não apenas porque possibilita a criação do hábito de leitura ou porque seja prazerosa, mas sim, e, sobretudo, porque nos oferece, como nenhum outro tipo de leitura faz, os instrumentos necessários para conhecer e articular com proficiência o mundo feito linguagem. (COSSON, 2014, p.30)

Em relação ao processo de leitura, existem pontos relevantes que levam em consideração as experiências e os conhecimentos do leitor, pois não basta apenas conhecer o código linguístico, o texto para ter sentido deve ser mais que uma atividade simples de codificação. Isso porque o leitor precisa ser ativo para encontrar o sentido para o texto. Dessa forma, a leitura não pode ser vista como um ato solitário. Esta acontece na relação de necessidade de completar e compartilhar os significados que adentram no texto, exigindo do leitor a participação para, através de suas contribuições, construir a leitura. A respeito da relação texto e leitura, Koch e Elias observam que

a leitura é uma atividade que solicita intensa participação do leitor, pois, se o autor apresenta um texto incompleto, por pressupor a inserção do que foi dito em esquemas cognitivos compartilhados, é preciso que o leitor o complete, por meio de uma série de contribuições. (KOCH; ELIAS, 2008, p.35)



Diante da dimensão dada à leitura pelos documentos oficiais que direcionam o ensino, nunca é demais buscar estratégias de leitura para contribuir com esse processo que visa a efetivação do leitor ativo, aspecto este motivador desta pesquisa em torno do texto de Cordel. Em relação à concretização do leitor ativo, Solé ressalta:

Assim, para que o leitor seja efetivamente um leitor ativo que compreende o que lê, deve poder fazer algumas previsões com relação ao texto; também vimos que algumas características do texto – a superestrutura ou tipo de texto, sua organização, algumas marcas, etc. –, assim como os títulos, as ilustrações que às vezes os acompanham e as informações abordadas pelo professor, por outros alunos e pelo próprio leitor, constituíam o “material” que gerava essas hipóteses ou previsões. (SOLE, 1998, p.116)

A ideia de formação de leitores ativos também está proposta na Base Nacional Comum Curricular (BNCC), ao contemplar o texto como sendo o ponto norteador das práticas do eixo da leitura, que busca fazer o elo entre o leitor e o texto. A respeito do eixo leitura, esse documento registra que

compreende as práticas de linguagem que decorrem da interação ativa do leitor/ouvinte/espectador com os textos escritos, orais e multissemióticos e de sua interpretação, sendo exemplos as leituras para: fruição estética de textos e obras literárias; pesquisa e embasamento de trabalhos escolares e acadêmicos; realização de procedimentos; conhecimento, discussão e debate sobre temas sociais relevantes; sustentar a reivindicação de algo no contexto de atuação da vida pública; ter mais conhecimento que permita o desenvolvimento de projetos pessoais, dentre outras possibilidades. (BRASIL, 2017, p.69)

O eixo da leitura tem, pois, seu foco voltado para o desenvolvimento de habilidades de compreensão e interpretação da leitura de gêneros textuais diversos que são compreendidos dentro das competências específicas da Língua Portuguesa. Compondo o leque de gêneros textuais, tem destaque o literário



de modo a suscitar uma leitura do estético com fins de conscientização, de forma o leitor compreender o respeito à diversidade como necessário ser cultivado na essência do ser humano.

Conforme pontua Candido (2004, p.147), denomina-se literatura, de uma forma ampla, “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. De uma forma mais específica, para Moisés (2012, p.15), “poesia é, antes de mais nada, representação de voz humana, vale dizer som, massa sonora, ritmos audíveis, musicalidade em potencial”. Quanto mais o leitor se familiariza com o texto poético, mais ele vai desvendando os mistérios e sentidos do texto. Do ponto de vista da função formadora, a literatura possui esse papel devido apresentar textos compostos por valores que a sociedade preconiza, ou considera prejudicial (CANDIDO, 2004). Com efeito, a manifestação dos valores aceitos ou não pela sociedade predomina na ficção, na poesia e na ação dramática, daí sua relevância em ser objeto de estudo em sala de aula, como destacamos neste trabalho, que é parte de pesquisa de mestrado desenvolvido no curso PROFLETRAS/UEPB, voltada para a formação de leitores da educação básica.

O ensino da literatura sob uma visão ecocrítica

O ensino da literatura tem adquirido um papel significativo na educação dos novos tempos, pois, assim como as outras artes o fazem, cada uma à sua maneira, a literatura nos coloca em contato com a condição humana e, nesse processo, ajuda a experimentar a nossa relação conosco mesmo, com os outros humanos, com os outros seres que habitam a meio ambiente e, mais que isso, o nosso próprio lugar no universo. Considerando isso, esta pesquisa buscou pautar o interesse em compreender qual a



relevância de se trabalhar o texto literário em sala de aula com foco para as questões do meio ambiente e ecologia. Conforme aponta Capra,

Ensinar esse saber ecológico, que também corresponde à sabedoria dos antigos, será o papel mais importante da educação do século 21. A alfabetização ecológica deve se tornar requisito essencial para políticos, empresários e profissionais de todos os ramos, e deveria ser uma preocupação central da educação em todos os níveis. (CAPRA, 2008, p. 25)

De fato, a interação entre homem e natureza está presente em muitos conteúdos curriculares do ensino básico, isso porque pressupõe uma abordagem sistêmica que inclui aspectos sociais, políticos, econômicos, ambientais e suas inter-relações. Considerando que tais questões também são motivos temáticos no texto literário, o ensino da literatura nesse viés tem muito a ajudar no exercício de leitura, reflexão e construção de saberes conscientes do ambiente no qual se está inserido.

No século XX, a discussão das ideias defendidas pela ecocrítica resultou na implantação da disciplina Literatura e Meio Ambiente, em Nevada, Universidade dos Estados Unidos. Outros estudos nessa linha foram surgindo, mas coube a Associação para o Estudo da Literatura e Meio Ambiente (ASLE) um papel fundamental no fortalecimento das pesquisas envolvendo o texto literário e a representação da natureza.

Dentro de um conceito mais amplo, Slovic afirma que o plano ecocrítico se refere

Ao estudo de textos explicitamente ambientais por meio de qualquer abordagem acadêmica ou, inversamente, o escrutínio das implicações ecológicas e das relações homem/natureza em qualquer texto literário, mesmo que esse texto pareça, à primeira vista, não se referir ao mundo não humano. (SLOVIC, 1999, p. 6)

Assim, dependendo da postura adotada no campo da ecocrítica, o modo de ver a relação do homem com a natureza



terá suas especificidades. Nesse contexto, é importante considerar, ao menos, duas perspectivas: antropocêntrica e ecocêntrica. Na visão antropocêntrica, tudo que existe no mundo é de benefício maior dos seres humanos, ou seja, o meio ambiente é uma fonte para satisfazer as necessidades e desejos do homem; essa corrente ainda aponta que os seres humanos são responsáveis por todas as suas ações. Assim, o antropocentrismo é uma doutrina que tem a figura do ser humano como o centro do mundo, ligando-se ao materialismo das sociedades contemporâneas que visam no crescimento econômico o desenvolvimento social. Enquanto isso, o ecocentrismo está ligado ao ramo da ecologia em sua instância profunda. Nesta visão, a natureza é considerada autônoma, digna, e não tem correlação com as necessidades e satisfação dos desejos do homem. Em função disso, cabe ao ser humano respeitar e proteger o meio ambiente, visto que os bens naturais possuem valor por si mesmos. A respeito da definição do ecocentrismo, Pires et al. destacam que:

Dunlap (2008) propõe a definição de ecocentrismo mais utilizada na atualidade: é o grau em que as pessoas se conscientizam sobre os problemas ambientais e são capazes de empenhar esforços para contribuir na solução ou ao menos demonstrar vontade de engajar-se pessoalmente na questão ambiental. [...] os conceitos em ecocentrismo foram direcionados cada vez mais à compreensão dos valores ambientais. (PIRES ET AL., 2014, p. 612)

Os problemas ambientais são frutos de inúmeros fatores, mas uma grande parte deles é causada pelo homem, pois o androcentrismo contribui e muito para o descaso com a riqueza natural, a qual é notada, porém explorada com uma ganância extrema que chega ao ponto de condená-la a extinção. Assim, conforme pontua Garrard (2006, p.42), “talvez valha a pena atacar a hierarquia por meio da inversão dos termos, enaltecendo a natureza, a irracionalidade, a emoção e o corpo, humano ou não humano, em oposição à cultura, à razão e à mente”.

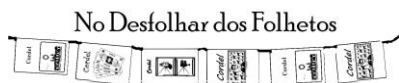


Dessa forma, a teoria da ecocrítica surge abordando questões direcionadas à relação da literatura entre a natureza e o homem, conforme pontua Glotfelty,

A ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrados na Terra. (GLOTFELTY apud GARRARD, 2006, p. 14)

Conforme seus apontamentos, a ecocrítica também absorve a representação do animal na literatura, uma vez que, segundo Garrard (2006, p.197), esses seres não racionais “podem ser vistos como aliados importantes da visão ecocrítica, se não rigorosamente um ramo dela”, visto que ele “também tem uma gama importante de funções como tropo” (GARRARD, 2006, p. 197). De fato, quando se observa a relação homem e natureza sempre teremos um completo ecossistema, no qual os animais fazem parte diretamente ou indiretamente, e o homem tende a precisar mais deles do que eles do homem, pois os animais vivem sem o homem dentro do seu *habitat* selvagem, já os humanos buscam a sobrevivência na natureza, inclusive desfrutando de benefícios econômicos, que sem controle, chega muitas das vezes a causar a exaustão dos recursos naturais e animal, isso quando não provoca a extinção.

É fato que a arte literária não fica aquém dessa problemática em torno das questões ecológicas e da relação do homem com o meio ambiente. Daí ser um instrumento significativo para o exercício de leitura em sala de aula. Observando que a poesia popular de cordel abrange diversas temáticas que ressaltam as distintas realidades sociais, não é difícil identificarmos cordéis em torno de questões ligadas ao homem e sua relação com a natureza. Isso porque a literatura de cordel expressa, por meio de sua estética, sentimentos que habitam diversas esferas do contexto social. A realidade da relação do homem e o meio



ambiente é um problema que inspira preocupação, vindo manifestar-se em representações estéticas de textos literários.

Em contato com o texto, o leitor depara-se com leituras reveladoras da ação do ser humano para com a fonte de vida da própria espécie, uma vez que, a sobrevivência e qualidade de vida humana tem ligação com a preservação dos elementos naturais. Com efeito, verifica-se há a necessidade social de uma nova ética acerca da natureza e do meio ambiente. De forma que a aceção dos valores ecocríticos comunica-se com a formação do leitor através da experiência com o texto. É nessa interação, que se criam as possibilidades dialógicas, de acesso à interdisciplinaridade, à criatividade, à imaginação, fatores valiosos na construção da leitura por fruição do leitor, além da experiência interpretativa da linguagem plurissignificativa do texto literário. De forma o aluno perceber os diferentes vieses de investigação da presença da natureza em textos literários.

Os animais têm razão: por trás da rima o choque de realidade

Os animais têm razão é o título de um poema de Cordel de autoria potiguar Antônio Francisco, composto por 35 estrofes, sendo 34 em sextilhas e apenas uma, a última, é formada por sete versos. Foi publicado em 2006 em formato de folheto. Seu enredo gira em torno do debate realizado pelos animais que discutem as ações dos seres humanos. Essa conversa acontece debaixo de um juazeiro, onde, em meio à euforia, os animais manifestam-se com palmas e gritos após a fala de cada personagem.

O cenário sertanejo descrito pelo eu-lírico cria a imagem cruel da escassez da água causada pela seca. Contudo, o juazeiro, com suas folhas esbanjando vitalidade, simbolicamente, representa a luta pela resistência, na beleza da copa da árvore tão paradoxal ao ambiente predominado por galhos secos maltratados que morrem devido ao forte avanço dos raios solares:



Quem já passou no sertão
E viu o solo rachado,
A caatinga cor de cinza,
Duvido não ter parado
Pra ficar olhando o verde
Do juazeiro copado.
[..]

E foi debaixo de um deles
Que eu vi um porco falando,
Um cachorro e uma cobra
E um burro reclamando,
Um rato e um morcego
E uma vaca escutando. (FRANCISCO, 2016, p. 1-2)

Apesar do clima inicial do cordel ser de um cenário muito próximo da realidade, a partir da 4ª sextilha começa a surgir no poema o caráter fabuloso. Têm-se, pois, como personagens principais, animais que dialogam, e os seus discursos encaminham o leitor a refletir sobre como o homem trata os animais. A natureza fabulosa, dada pelos personagens quase todos animais, além de humanizá-los, traz a reflexão de que os seres humanos não têm razão, conforme o ponto de vista de cada integrante da reunião. Diante dos argumentos expostos nas estrofes temos o ensinamento de que as atitudes efetivadas pelos seres racionais precisam ser repensadas, pois muitas vezes agem de forma tão irracional:

E foi debaixo de um deles
Que eu vi um porco falando,
Um cachorro e uma cobra
E um burro reclamando,
Um rato e um morcego
E uma vaca escutando.

Isso já faz tanto tempo
Que eu nem me lembro mais
Se foi pra lá de Fortim,
Se foi pra cá de Cristais,
Eu só me lembro direito
Do que disse os animais. (FRANCISCO, 2016, p. 1-2)



Neste folheto de cordel, há o encantamento lúdico com personagens revestidos de características humanas, e essa personificação atribuída aos animais acaba por envolver os leitores na leitura, possibilitando uma maior afetividade para a vivência com o texto literário. Os versos remetem ao mundo animal, em que são expostas experiências e opiniões destacando a relação comportamental do homem. Nas estrofes 10 e 11, tem-se a representação do descaso com a natureza, como é evidenciado no discurso do porco:

O porco dizia assim:
 – “Pelas barbas do capeta!
 Se nós ficarmos parados
 A coisa vai ficar preta...
 Do jeito que o homem vai,
 Vai acabar o planeta.

Já sujaram os sete mares
 Do Atlântico ao mar Egeu,
 As florestas estão capengas,
 Os rios da cor de breu
 E ainda por cima dizem
 Que o seboso sou eu. (FRANCISCO, 2016, p. 3)

O tom irônico dado à fala do porco pontua uma crítica à falta de respeito e proteção com o meio ambiente. Em função disso, tem-se a comparação da principal característica atribuída ao porco: a sujeira. Entretanto, no discurso, os papéis estão claramente invertidos, demonstrando que o homem atua de forma incoerente à sua racionalidade quando polui as águas nas quais futuramente ou imediatamente entrará em contato.

Os personagens personificados são o porco, o cachorro, a cobra, o burro, o rato, o morcego e a vaca. Os testemunhos de cada um revelam situações diferentes que denunciam o quanto à sociedade é palco de comportamentos vergonhosos a ser praticados socialmente. O rato, em tom de indignação, relata:



Os bichos bateram palmas,
O porco deu com a mão,
O rato se levantou e disse:
– “Prestem atenção,
Eu também já não suporto
Ser chamado de ladrão.

[...]

O homem sim, mente e rouba,
Vende a honra, compra o nome.
Nós só pegamos a sobra
Daquilo que ele come
E somente o necessário
Pra saciar nossa fome. (FRANCISCO, 2016, p. 3-4)

Nessas duas estrofes, o foco está no desrespeito que prevalece na relação de convivência do homem com os animais, especificamente com o rato que não aguenta mais a situação de humilhação e julgamento posta sobre sua imagem. Assim, de uma comparativa, é posto em cena o contraditório das ações humanas, revelando o quanto o homem maltrata os bichos, vítimas da visão antropocêntrica.

Em todo o poema, é possível verificar que o cordelista Antônio Francisco usa de aspectos humorísticos. Porém, é no discurso do cachorro que se destaca ainda mais o traço lúdico e ao mesmo tempo irônico, uma vez que chega a ser divertido imaginar a situação em que fosse aplicada no homem a vacina da raiva. Torna-se hilária a forma que é disposta a fala do melhor amigo do homem ao enfatizar sua conclusão. Vejamos:

Eu nunca vou entender
Por que o homem é assim:
Se odeiam, fazem guerra
E tudo o quanto é ruim
E a vacina da raiva
Em vez deles, dão em mim. (FRANCISCO, 2016, p.7)



A última estrofe do cordel é diferenciada das demais na quantidade de versos, trata-se de uma septilha, coincidindo com o mesmo número de animais que são protagonistas do folheto. Sem dúvida os animais simbolizam a natureza, por isso, o registro no texto da preocupação com o meio ambiente, que está bem clara no desfecho da história:

Hoje, quando vejo na rua
Um rato morto no chão,
Um burro mulo piado,
Um homem com um facão
Agredindo a natureza,
Eu tenho plena certeza:
Os bichos tinham razão. (FRANCISCO, 2016, p. 8)

O poeta usa do eu-lírico para veicular a mensagem que, ao invés de maltratar os animais, precisamos protegê-los, assim também como a natureza em geral requer mais cuidados. Diante da leitura deste poema é praticamente impossível não concordar que os animais estão com a razão. Além de humanizá-los, traz a reflexão que os seres humanos não têm razão, conforme o ponto de vista de cada integrante que está fazendo parte da reunião. Diante dos argumentos expostos nas estrofes, temos o ensinamento das atitudes efetivadas pelos seres racionais, as quais precisam ser repensadas, pois muitas vezes agem de forma irracional.

No decorrer do poema, enquanto o personagem “homem” silencia, a voz da realidade, metaforicamente, apresenta-se por meio dos personagens animais, ao expor as verdades negativas que pesam nos atos dos humanos no dia a dia. Com efeito, o comportamento do homem é bastante questionado no cordel *Os animais têm razão*. Aspecto característico de uma visão ecocrítica, uma vez pautar a consciência para o erro e a necessidade de mudança de atitude.



Considerações finais

O estudo em torno da experiência de leitura com o texto literário de Cordel em sala de aula possibilita verificar suas contribuições na formação de leitores de texto literário na perspectiva do letramento. Isso porque, ao buscar uma análise interpretativa do texto centrado nas perspectivas da ecocrítica, é possível por em prática o exercício de leitura com um maior incentivo ao ato de ler de forma mais significativa, além de abrir o espaço da sala de aula para a cultura popular com a abordagem de temas que fazem parte da realidade do aluno. Neste caso, a especificidade se volta para a poesia de Cordel no contexto temático do meio ambiente.

A leitura literária do cordel de temática ecológica representa um instrumento singular, tanto pela sua natureza de linguagem estética, capaz de subsidiar discussões a respeito do meio ambiente, quanto pela possibilidade do compartilhamento de conhecimento de mundo ao aluno. Tal procedimento contribui na formação de leitores capazes de refletir de maneira crítica, dentro do universo da linguagem estética, voltada à prática social, e tornaram-se atuante no meio em que estão inseridos.

Nessa perspectiva, inscrevem-se a relevância de uma prática pedagógica orientada pela fundamentação teórica da ecocrítica, uma vez que esta, ao contribuir para conferir mais rigor à abordagem do texto literário, pode transformar o ato de ler num processo vivo de construção de sentidos. E assim, na emergência da fruição, própria da linguagem literária, faz jus possibilitar a formação do leitor na perspectiva do letramento, enquanto prática social. Dinamismo este fundamental na formação de um leitor, conforme pauta a Base Nacional Curricular Comum para o Ensino Fundamental, capaz de alcançar a sensibilidade literária, assim como a construção de uma posição ideológica de consciência sobre meio ambiente.



Referências

- BRASIL, Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. 2017. Disponível em: <<http://basenacionalcomum.mec.gov.br/wpcontent/uploads/2018/02/bncc-20dez-site.pdf>>. Acesso em: 02/10/2019.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 2004.
- CAPRA, F. Educação. In: TRIGUEIRO, A. (Coord). *Meio ambiente no século 21: 21 especialistas falam da questão ambiental nas suas áreas de conhecimento*. 5 ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2008. p. 19-33.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2014.
- FRANCISCO, Antônio. *Os animais têm razão*. Mossoró: Cordel, 2016.
- FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam*. 37.ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Trad. Vera Ribeiro. Universidade de Brasília, 2006.
- KOCH, Ingedora Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MOISÉS, Carlos Felipe. *Poesia não é difícil*. São Paulo, Biruta, 2012.
- PIRES, Pedro. et al. Ecocentrismo e comportamento: revisão da literatura em valores ambientais. In: *Brasil UnPsicologia em Estudo*, Maringá, v. 19, n. 4 p. 611-620, out. /dez. 2014.
- SLOVIC, Scott. Ecocriticism: containing multitudes, practicing doctrine. In: *ASLE News*, Spring, 1999. p.5-6. Disponível em: www.asle.org/assets/docs/roundtable.pdf. Acessado em: 15/02/2019.
- SOLÉ, Isabel. *Estratégias de leitura*. 6. ed. Porto Alegre: Artmed, 1998.

No Desfolhar dos Folhetos



ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1988.



Capítulo 19

Da Submissão feminina às formas de liberdade por meio do texto poético: uma proposta de letramento literário

Carla Alves da Silva

Introdução

A proposta de leitura do texto literário em sala de aula nos leva a discutir sobre os desafios que essa temática suscita. Tendo em vista a importância e a necessidade de associar leitura e criticidade, a fim de que o ato de ler tenha um propósito de prática social, explorá-las no ambiente escolar pode, inclusive, capacitar à formação de leitores críticos. Sob essa ótica, Ezequiel Theodoro define que

Ler um texto criticamente é raciocinar sobre os referenciais de realidade desse texto, examinando cuidadosa e criteriosamente os seus fundamentos. Trata-se de um trabalho que exige lentes diferentes das habituais, além de retinas sensibilizadas e dirigidas para a compreensão profunda e abrangente dos fatos sociais. Numa sociedade como a nossa, onde se assiste à barbárie, a presença de leitores críticos é uma necessidade imediata, de modo que os processos de ensino da leitura possam estar diretamente vinculados a um projeto de transformação social. Leitores ingênuos, pessoas impassíveis diante das condições sociais e acostumadas à ótica convencional de perceber os fatos, muito provavelmente permanecem felizes em exercer cidadania “de meia-tigela”, a bem daqueles poucos que detêm os privilégios. (SILVA, 2009, p. 33)



Por conseguinte, a escolha para o trabalho com o texto literário em sala de aula permite que o docente se paute no modo como o aluno pode aproveitar o que lhe é exposto. Além disso, o exercício mencionado circunda em torno da abordagem em relação à criticidade, que é guiada a partir do compartilhamento da leitura, bem como por meio das discussões propostas pelo docente.

Há consideráveis possibilidades de apresentar o texto em sala de aula para o leitor. Diversos autores propõem um trabalho com a leitura de modo que esse processo seja atrativo ao público-alvo. Rildo Cosson (2016), por exemplo, nos sugere a sequência básica, bem como os círculos de leitura, como proposta para o letramento literário. Antes de nos pautarmos em torno dessa proposta, apresentaremos como se desenvolveu o nosso estudo.

O trecho da sequência que apresentaremos aqui fez parte da nossa pesquisa do Mestrado Profissional em Letras que teve como público-alvo 31 alunos de uma turma de 8º ano da Escola Sinfrônio Peixoto de Moraes. O *corpus* utilizado desenvolveu-se em torno de 7 cordéis de autores do cânone literário brasileiro que versam sobre diversas temáticas, a saber, destacam-se aquelas relacionadas ao preconceito racial, à disputa entre mulheres ou à busca de exercício da sororidade, ao amor impossível, à violência contra a mulher, às injustiças sociais, à desumanidade, entre outros aspectos. Títulos como *A moça que virou cachorra porque foi ao baile funk*, de Klévisson Viana (2006), *A lenda macabra do pescador encantado*, de Evaristo Geraldo da Silva (2005), *O asno de ouro* (2017), adaptação de Stélio Torquato, *O couro do lobisomem*, de Costa Senna (2017), *Navarro e Isabel ou O feitiço de Áquila*, de Evaristo Geraldo da Silva (2008), *O romance de Isaura e João Mimoso*, de Rafael Brito (2017) e *O morcego humano* (2010), de Delarme Monteiro da Silva, foram os escolhidos para serem explorados em sala de aula.

Nossa pesquisa de mestrado, portanto, traçou-se em torno das duas sugestões apresentadas por Rildo Cosson (2016). Convém, portanto, discorrer um pouco sobre elas. A sequência



básica proposta pelo autor constitui-se de quatro etapas. A primeira delas denomina-se motivação e é caracterizada a partir de estratégias que têm por finalidade atrair o leitor para o texto. Esse momento pode ser realizado por meio de um vídeo, de uma letra de canção, de um poema ou ainda de uma obra de arte que faça relação com o conteúdo apresentado posteriormente. Ainda de acordo com o estudioso, apesar de propor que o leitor receba o texto, esta etapa “não silencia nem o texto nem o leitor” (COSSON, 2016, p. 56). Desse modo, entendemos que o direcionamento para o texto dependerá também da interpretação feita pelo público-alvo e não apenas do que foi exibido na motivação.

Logo em seguida, Cosson faz moção ao segundo passo da sequência básica proposta por ele – a introdução. Nesta etapa, sugere-se que sejam apresentados autor e obra. Todavia, o estudioso destaca sobre como esse trabalho poderá ser feito, haja vista que, nesse momento, não é ideal expor detalhes a respeito do texto principal (COSSON, 2016, p. 60).

Para dar continuidade ao exposto, apresentamos a terceira etapa da sequência básica de Rildo Cosson intitulada leitura. O planejamento feito até aqui, em torno da motivação e da introdução, tem o intuito de preparar para o referido momento, que acontece, além da leitura propriamente dita, por meio de outras estratégias com o eixo na eficácia no resultado, apesar de não ter como prevê-lo. Para o autor, os textos maiores podem ser lidos tomando por base algumas estratégias, entre elas, os intervalos, que são definidos como

Atividades específicas, podem ser de natureza variada. Um exemplo é a leitura de outros textos menores que tenham alguma ligação com o texto maior, funcionando como uma focalização sobre o tema da leitura e permitindo que se teçam aproximações breves entre o que já foi lido e o novo texto. (COSSON, 2016, p. 63)

Essas estratégias, aliadas ao modo como o professor observa sua turma, é o motor para que a atividade possa ter êxito. Em



alguns casos, as propostas apresentadas aqui podem não ter o mesmo efeito ao serem aplicadas por determinado professor, por isso, o olhar sensível para esses detalhes pode ser decisivo.

Por fim, destacamos a interpretação que faz parte da última etapa da sequência básica proposta pelo estudioso, que a divide em dois momentos: o interior, definido com o “encontro do leitor com a obra” e o externo, conceituado como “concretização” (COSSON, 2016, p. 65). O autor ainda propõe atividades de extrapolação que poderão ampliar o universo dos discentes, fazendo-os registrar, por meio de outras produções, sobre o que leram.

Ainda direcionando a nossa discussão para o letramento literário sugerido por Cosson, destacamos a ênfase que o autor dá ao modelo de círculos de leitura propostos por Harvey Daniels ao destacar nove funções, que têm como intuito aprofundamento e conhecimento da obra lida. São elas

- a) Conector – liga a obra ou o trecho lido com a vida, com o momento;
- b) Questionador – prepara perguntas sobre a obra para os colegas, normalmente de cunho analítico, tal como por que os personagens agem desse jeito? Qual o sentido deste ou daquele acontecimento?
- c) Iluminador de passagens – escolhe uma passagem para explicitar ao grupo, seja porque é bonita, porque é difícil de ser entendida ou porque é essencial para a compreensão do texto;
- d) Ilustrador – traz imagens para ilustrar o texto;
- e) Dicionarista – escolhe as passagens consideradas difíceis ou relevantes para a leitura do texto;
- f) Sintetizador – sumariza o texto;
- g) Pesquisador – busca informações contextuais que são relevantes para o texto;
- h) Cenógrafo – descreve as cenas principais;
- i) Perfilador – traça um perfil das personagens mais interessantes. (DANIELS, *apud* COSSON, 2017, p. 143)

A importância de explorar esse modelo de sequência didática em sala de aula pode trazer autonomia ao leitor, haja vista que o próprio discente, ao realizar a leitura e se aprofundar sobre ela,



ampliara as pesquisas e as discussões sobre a obra e, com auxílio do professor, poderá refletir criticamente sobre o texto, aplicando as observações feitas ao seu cotidiano, afinal “não basta constatar que a obra nos fala de algo, é necessário saber o que é que ela nos diz” (JOUVE, 2012, p. 106).

A diversidade de textos dos quais podemos explorar em sala de aula e que são colocados à disposição do aluno é infinda. A literatura, por exemplo, tem se ocupado, entre outras temáticas, na ênfase da representação da mulher e, ao colocar o gênero feminino nesse patamar de destaque, pode trazer questões de empoderamento à tona, tornando, quiçá, o público-leitor envolvido em torno da discussão e proporcionando a mudança social a partir do letramento literário.

As possibilidades de leitura do texto literário adequam-se em torno dos materiais desfrutados em caráter digital, bem como dos que são disponibilizados no modo físico ao discente. O ambiente escolar deve, portanto, facilitar esse universo do leitor, a fim de propiciar alternativas e não incitar as práticas de segregação quanto às obras apresentadas aos discentes para apreciação e possível leitura. Roger Chartier afirma que “é preciso utilizar aquilo que a norma escolar rejeita como um suporte para dar acesso à leitura na sua plenitude, isto é, ao encontro de textos densos e mais capazes de transformar as visões de mundo, as maneiras de sentir e de pensar” (CHARTIER, 1998, p. 104).

Desse modo, entendemos que a facilidade do acesso à leitura, principalmente em tempos de ascendência tecnológica, permite alcançar o indivíduo a partir de diferentes formas. O cordel, por exemplo, apesar de ser um produto bastante acessível em relação ao valor monetário, adequou-se também à era cibernética. De modo corriqueiro, é possível encontramos sites que disponibilizam acervos extensos de diferentes cordelistas. Todavia, em algumas vezes, percebemos a pouca visibilidade dada a esse gênero nos livros didáticos, que, de acordo com



Helder Pinheiro, trazem “uma abordagem limitada” (PINHEIRO, 2013, p. 38).

Ora, é necessário salientar que o trabalho com a literatura de cordel em sala de aula pode propiciar o gosto pela leitura e ainda tornar a cultura popular mais próxima dos que dela desfrutam, afinal,

Se a literatura de cordel traz uma vivência peculiar de determinados grupos sociais, se traz questões humanas que interessam não apenas ao grupo a que esteve ligado em seu nascedouro, certamente ela poderá ter um significado para outros leitores, uma vez que apresenta uma experiência humana de pessoas simples, mas nem por isso desprovidas de vivências interiores, de percepção muitas vezes aguda sobre a condição humana, sobre determinadas instituições ou sobre fenômenos da natureza. (PINHEIRO, 2013, p. 38)

Para haver essa concretização em sala de aula, o professor pode ser um facilitador a fim de que o acesso à literatura de cordel também prevaleça em conjunto com os demais textos, tendo em vista que o referido gênero traz temáticas que podem ser abordadas de diferentes formas, por meio de variadas discussões, entre elas citamos o estímulo à criticidade do discente – o nosso ao explorá-lo no ambiente escolar. Em consonância a este último aspecto, destacamos a discussão de Jouve ao afirmar que

Os estudos literários só podem ter legitimidade se resultarem em algo útil para a sociedade. Portanto, não basta “provar” (supondo-se que seja possível) que esse poema é belo: é preciso mostrar que ele enriquece nossa compreensão de mundo, esclarecendo-nos sobre o que somos e sobre a realidade em que vivemos. (JOUVE, 2012, p. 139)

O nosso interesse em trabalhar com a literatura de cordel e com a temática escolhida da obra que será abordada mais à diante derivou-se, dentre outras questões, da necessidade de entender o quanto discutir sobre temáticas que permeiam em torno do papel da mulher na sociedade e do seu poder de escolha nas decisões



que lhes são propostas pode influenciar à prática do empoderamento feminino e, conseqüentemente, aos poucos, possibilitar uma mudança no cenário atual em relação às conseqüências da submissão feminina. Citamos, por exemplo, a violência contra a mulher, a prevalência do machismo e a desigualdade de gênero como alguns problemas sociais que podem se intensificar com essa dominação masculina.

Se enumerarmos as temáticas abordadas nas estrofes dos cordéis que são disponibilizados aos leitores, encontraremos desde as pelejas a assuntos com teor político e ainda narrativas sobre amores impossíveis semelhantes às histórias clássicas dos contos de fada. Algumas dessas, inclusive, carregam consigo o gênero fantástico ou maravilhoso nos versos e estrofes, tornando-as atrativas e instigantes ao público a que se destinam.

É importante, neste momento, diferenciarmos os gêneros fantástico e maravilhoso, tendo em vista que encontramos temáticas que permeiam em torno dos dois elementos nos variados cordéis disponibilizados aos leitores em amplos veículos. Além disso, é eficaz defini-los aqui, já que o presente trabalho se refere a uma extensão de pesquisa do Mestrado Profissional em Letras cujo objeto de estudo permeou em torno desses gêneros. David Roas, ao apresentar sobre a dicotomia, afirma que

Na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural, em um espaço muito diferente do lugar onde vive o leitor (pensemos, por exemplo, no mundo dos contos de fadas tradicionais ou na Terra Média em que está ambientado *O senhor dos anéis*, de Tolkien). O mundo maravilhoso é um lugar totalmente inventado em que as confrontações básicas que geram o fantástico (a oposição natural/sobrenatural, ordinário/extraordinário) não estão colocadas, já que nele tudo é possível – encantamentos, milagres, metamorfose – sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*. (ROAS, 2014, p. 33-34)

Para exemplificar a definição apresentada por David Roas, apresentaremos o cordel *O morcego humano* (2010), de Delarme



Monteiro da Silva. A obra tem como personagens principais Berenice – a filha de Marquês, que era embaixador de um império, o conde Aurelino, um dos pretendentes da moça, e Adriano, o príncipe e filho do reinado de Koral. Os dois disputam o amor da jovem e o fazem por meio de uma luta de esgrima. Todavia, na primeira batalha, não há um vencedor, haja vista que eles travam uma peleja acirrada de igual para igual. A decisão é deixada nas mãos de Berenice, que opta pelo príncipe Adriano.

Logo após esse conflito gerado na narrativa, Aurelino não se conforma e busca soluções para ter Berenice de La Carte em suas mãos. Para isso, o conde visita um feiticeiro e solicita ajuda a fim de resolver a questão. O bruxo sugere uma maneira pouco convencional para a nossa realidade, dando ao vilão o poder de ser transformado em uma criatura com características semelhantes a um morcego após beber determinada substância. Ao observar a demonstração realizada pelo feiticeiro – transformando-se em um monstro peludo –, o ex-pretendente da jovem fica admirado, sem causar a ele nenhuma estranheza toda aquela metamorfose sofrida, ao contrário disso, o conde resolve experimentar a mistura preparada a fim de ter sua amada a todo custo.

Ao dialogar com o exposto, confirmamos que, no maravilhoso, de acordo com Todorov (2006, p. 156), são admitidas “novas leis da natureza pelas quais o fenômeno pode ser explicado” como acontece no exemplo dado da obra *O morcego humano* (2010). Observamos que há uma imersão ao gênero nas estrofes dispostas a seguir, pois Aurelino se deslumbra pelo fato de poder se transformar, mas, de acordo com o discurso dele, parece ser algo comum para o mundo desse personagem.

Aurelino deslumbrado:
 – Queira logo me explicar
 Depois que eu tudo fizer
 É fácil me transformar,



Porém que processo eu uso,
Para me desencantar?
– É muito fácil, seu conde,
O meu poder não engana:
Morderás um dos teus braços,
O sangue logo se espana,
E o corpo vai tomando
A antiga forma humana.

[...]

O conde muito contente,
Deu ao bruxo bom dinheiro,
Dizendo: – Tu és um gênio,
Teu trabalho é verdadeiro,
Desta vez estou ciente:
És um grande feiticeiro. (SILVA, 2010, p. 15-16)

É válido destacarmos que a nossa intenção ao apresentar o gênero maravilhoso e suas definições, por meio de alguns cordéis, entre eles *O Morcego Humano*, para os discentes – público-alvo da nossa pesquisa – não era fazê-los identificar tais características a partir das leituras feitas em sala de aula, e sim proporcionar, a partir das particularidades presentes nas narrativas, estratégias para um ensino de leitura significativa do texto literário. Ademais, sempre intencionamos provocar experiências aos leitores e, assim, refletirmos, em consonância com Vicent Jouve, que

Se a leitura é uma experiência, é porque, de um modo ou de outro, o texto age sobre o leitor. Globalmente, podem-se distinguir as leituras que exercem uma influência concreta (confirmando ou modificando as atitudes e práticas imediatas do leitor) e as que se contentam em recrear e divertir. Para isso, não se deve negligenciar a dimensão estratégica de numerosos textos que, por trás dos desafios de prazer explícitos (emocionar e distrair), escondem verdadeiros desafios performativos (informar e convencer). (JOUVE, 2002, p. 123)



Desde o início da investigação feita, percebemos que o aluno precisava ser instigado a fazer leituras com propósitos claros, com a finalidade de perceber nas obras aquilo que Jouve expõe a respeito das intenções explícitas e implícitas do texto. Além disso, ao apresentarmos para os leitores sobre o *corpus* trabalhado ao longo das oficinas, pudemos observar o olhar inicial pouco atrativo dos discentes. A maioria, apesar de já ter sido apresentado previamente à literatura de cordel, opta, muitas vezes, pela leitura de outros gêneros.

Outrossim, ressaltamos que para concretizar o trabalho direcionado a partir de círculos de leitura e da sequência básica propostos por Rildo Cosson, que foram aliados fundamentais na investigação, tivemos como objetivo sugerir uma proposta de ensino de leitura significativa a partir de variadas obras, de diferentes autores, entre eles, o cordel *O Morcego Humano*. Todavia não poderíamos prever o resultado, principalmente porque, tratando – se dos círculos de leitura, a autonomia no ato de ler seria fundamental para que os discentes refletissem sobre as obras e, conseqüentemente, a respeito de suas respectivas temáticas.

O verso e a leitura crítica em sala de aula

A partir das obras citadas anteriormente neste capítulo e que foram exploradas em sala de aula, desenvolvemos um trabalho por meio da sequência básica de Rildo Cosson e com o cordel *O Morcego Humano* – aqui exposto apenas como um recorte da nossa pesquisa – direcionamos os passos descritos aqui aos moldes dos círculos de leitura propostos também pelo referido autor. Em diálogo com essa obra, escolhemos ainda apresentar ao público-alvo da nossa pesquisa um título denominado *A princesa salva a si mesmo neste livro*, de Amanda Lovelace. Deduzimos, ao fazer a seleção deste livro, que o texto, possivelmente, chamaria a atenção dos jovens leitores, haja vista que traz, por meio de poemas, a voz feminina de modo libertador e não a clássica



personagem dos contos de fada que espera ser salva pelo príncipe encantado.

A nossa intenção, ao apresentar o referido título para os estudantes, era fazer com que eles apreciassem um texto composto por metáforas cotidianas e, ainda, pudessem identificar dualidades presentes nas duas obras e, consequentemente, comparar o eu-lírico representado nos trechos poéticos de *A princesa salva a si mesmo neste livro* com as personagens da narrativa do cordel *O Morcego Humano*.

Por se tratar de duas obras de fácil leitura e boa fluidez, presumimos também que poderíamos ter boas discussões e reflexões engrandecedoras para o momento, considerando que “o maior desafio dos professores resida na reaproximação do cognitivo com o afetivo” (SILVA, 2009, p. 102). Ao longo das oficinas realizadas durante a pesquisa, mantivemos um diálogo com os discentes voltado para a leitura por fruição. Assim, ao mesmo tempo que incentivávamos o ato de ler também poderíamos oportunizar descobertas por meio dessa ação e, assim, tornar essa ação um ato contínuo. Michele Petit dialoga sobre isso ao afirmar que

Quando não é encarada como algo que é imposto, uma história ouvida – ou uma frase – pode muito rapidamente se tornar parte do indivíduo e, ao mesmo tempo que mantém uma distância que o protege – permite que ele rememore a sua própria história, especialmente os capítulos mais difíceis, pois são particularmente as páginas dolorosas de nossas vidas que podem ser lidas de maneira indireta. (PETIT, 2009, p. 82)

A princesa salva a si mesmo neste livro é subdividido em quatro partes, que são intituladas a princesa, a donzela, a rainha e você. Por ser disponibilizada em caráter digital, foi possível que a maioria dos alunos realizasse a leitura em casa, assim, o tempo de discussão em sala de aula seria melhor aproveitado. Mesmo assim, colocamos a obra física disponível na biblioteca para os



discentes a fim de que nenhum aluno deixasse de apreciar o texto e pudéssemos desenvolver de modo positivo a discussão.

É válido destacarmos que o título *A princesa salva a si mesmo neste livro* foi inserido na discussão com intuito de termos duas obras que se contrapusessem em relação à temática em pauta, todavia os alunos não precisaram trabalhar, especificamente nesta obra, com as nove funções abordadas no círculo de leitura proposto por Cosson. O livro nos auxiliou e foi útil também como uma extrapolação para o momento de aprofundamento do leitor, ampliando, assim, o caráter reflexivo do público-alvo.

Antes de iniciarmos o trabalho com *O morcego humano* e com *A princesa salva a si mesmo neste livro*, explicamos aos discentes como se dariam as etapas. Para isso, detalhamos sobre as nove funções discutidas por Rildo Cosson, pois, desse modo, haveria melhor aproveitamento do conteúdo ao colocarmos em prática a discussão. Pedimos, previamente, que as leituras fossem realizadas pelos alunos em casa, haja vista que eles dispunham de ambos os materiais em mídia digital ou impressa. Dividimos entre os grupos as funções a fim de que estas fossem exploradas de modo proveitoso no círculo de leitura.

A partir da análise das funções discutidas pelos alunos, pudemos fazer algumas reflexões que serão destacadas aqui. O nosso círculo de leitura focou principalmente no conector, questionador, iluminador de passagens e ilustrador, por isso não faremos a descrição de todas elas, inclusive para não nos alongarmos.

Quanto à função do conector, incitamos os discentes a destacarem sobre alguma cena nos fatos narrados que pudesse estar ligada à vida de alguma forma. A seguir, inserimos uma das opiniões abordadas por um aluno, que será representado em todas as opiniões pela letra A seguida de um numeral.

A6 – Sabe quando você está namorando uma pessoa e essa pessoa não aceita? A gente vê muito isso nos jornais, tia. Tem o jornal que eu assisto quando chego em casa que todo dia passa uma notícia de violência porque o dito não aceita o fim do namoro, casamento,

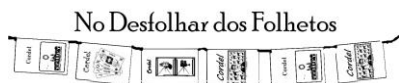


qualquer coisa. É triste, na minha família mesmo tem isso, a vizinha lá de casa, coitada, um dia ela ou vai embora ou vai acontecer uma tragédia. No cordel, ia acontecendo uma tragédia, aconteceu, mas, no final, deu certo, mas acho que não é assim sempre não, oh. É triste, bem triste.

Percebemos que, além de fazer a comparação exigida na função do círculo, o participante da discussão apresentou o posicionamento e o olhar crítico a respeito de uma questão bastante recorrente nos nossos dias – a violência contra a mulher. A nossa intenção era justamente esta – sensibilizar a visão do discente às questões sociais e, ainda, trazer à tona estratégias para que tais reflexões pudessem surtir efeitos satisfatórios no público-alvo e, conseqüentemente, no dia a dia, na vivência de cada um. Notamos que a discussão em pauta dialoga com a afirmação da pesquisadora Teresa Colomer, ao destacar que

É um aprendizado literário que pode se fortalecer se se planeja um leque de leituras guiadas nas aulas. Porque nem sempre se trata de entender muito bem uma obra em todos os seus níveis, nem de conhecer alguns, sempre poucos, títulos referenciais, mas de decidir aspectos relevantes, que sirvam como esquemas de compreensão subjacentes a qualquer leitura futura. (COLOMER, 2007, p. 195)

A função seguinte, intitulada questionador, solicitava que os discentes criassem perguntas relevantes a ponto de fazê-los refletir sobre diversas questões em destaque na obra. Previamente solicitamos aos questionadores que, no processo de elaboração, fizessem um diálogo com *A princesa salva a si mesma neste livro*. Uma das indagações elaboradas pelo grupo foi referente à protagonista e solicitava que os colegas considerassem sobre como o cordel descrevia a donzela Berenice. Imediatamente, após ouvir a pergunta, uma aluna interveio com a resposta “linda, recatada e do lar”. Logo em seguida, outro a descreveu como “submissa” e, por fim, tivemos quem retratasse a mocinha como “a princesinha de todos os contos de fada”.



O grupo de alunos que elaborou a pergunta relacionada à protagonista fez um comparativo da personagem principal com o eu-lírico presente em *A princesa salva a si mesma neste livro*, por meio de um trecho da obra. Dispomos a seguir para melhor compreensão

a princesa
fechou a si mesma longe
na torre mais alta
esperando um cavaleiro
de armadura brilhante
que viria para
resgatá-la.

– *não me dava conta de que podia ser meu próprio cavaleiro.* (LOVELACE, 2017, p. 50)

Destacamos aqui a importância da comparação para melhor entendimento do que se ler. Ao citar o trecho, com ênfase no contraponto entre Berenice e a figura feminina representada no poema, o grupo, além de perceber a dicotomia entre os dois elementos, implicitamente, apontou a relevância de entender que é possível alcançar a felicidade e a liberdade – em sua essência – mesmo sem a figura de um príncipe para que essa completude se concretize. Dessa maneira, a discussão em pauta se funde com a afirmação de Antônio Cândido sobre o papel da literatura nos direcionamentos vitais dos indivíduos. O autor destaca que

Nas nossas sociedades, a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma, nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CÂNDIDO, 2004, p. 175)

Assim, entendemos a literatura como uma das formas de lidar com os problemas cotidianos, não citada aqui como a



solução para as adversidades enfrentadas pelos leitores, todavia como uma das estratégias para enfrentá-las. Ao ter alguma obra como inspiração, “o que a maioria dos leitores busca não é uma experiência desestabilizante, mas, ao contrário, uma confirmação daquilo que eles acreditam, daquilo que sabem e esperam” (JOUVE, 2002, p. 129), por isso o corriqueiro deve ser conduzido para as linhas das narrativas e dos versos, desse modo poderá ser muito mais atrativo para o leitor.

O iluminador de passagens escolheu o trecho a seguir para apresentar aos colegas

É escusado falar
Na alegria do momento:
Os pais da linda donzela,
Cheios de contentamento,
Marcaram o dia seguinte
Para o feliz casamento. (SILVA, 2010, p. 30)

A aluna, ao justificar por que a estrofe foi escolhida, afirmou que o trecho resumia toda a obra lida, tendo em vista que o maior desejo da família era casar a filha. Além disso, o sonho maior de Berenice era justamente ter um amor semelhante aos narrados nos contos de fada.

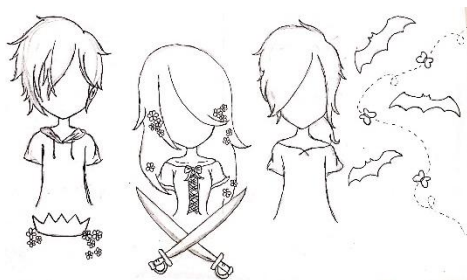
A14 - O que a gente vê aqui é que ela não decide sobre a vida dela, são os pais dela que decidem com quem ela vai casar, quando ela vai casar, tudo. Parece que ela gosta ou então aceita porque não tem outra opção, porque ela parece bem feliz pelo que a gente lê.

O mesmo grupo, ao fazer uma comparação com a obra *A princesa salva a si mesma neste livro*, destacou que o eu lírico, diferente de Berenice, aconselha as leitoras a escrever a própria história e, assim, “crescer a partir disso” (LOVELACE, 2017, p. 170). Destacamos que os discentes perceberam, de forma considerável, a dualidade entre personagem e eu-lírico, tornando, sem dúvida, a leitura um processo muito mais compreensivo e, por vezes, crítico, haja vista que “aprender a ler e ser leitor são

práticas sociais que medeiam e transformam as relações humanas” (COSSON, 2016, p. 40).

A imagem apresentada pelo grupo para cumprir a função do ilustrador está disposta a seguir:

Figura 1



Fonte: coletânea de atividades dos alunos

A aluna que elaborou a *Figura 1* destacou a importância de fazer pelo menos uma segunda leitura do cordel a fim de representar de forma coerente o resumo da narrativa em imagens. Para isso, a discente escolheu formatos de desenhos sem a representação completa dos rostos – com ausência dos olhos, narizes e bocas – justamente por entender que, “na verdade, quem decidia tudo era o pai da Berenice, e não ela”. Além disso, a estudante ainda destacou “a liberdade disfarçada da mocinha” ao tentar decidir sobre seu destino, mas, ao mesmo tempo, precisar casar ao final, tendo em vista que era uma escolha dos pais dela. Ao se apropriar da leitura, percebemos a produção de significados ao ato de ler (CHARTIER, 1998, p. 77), associando os elementos icônicos à narrativa.

Apesar de entendermos que é importante, em alguns casos, conhecer o significado das palavras para melhor entendimento do texto, a função do dicionarista foi relevante para os esclarecimentos de determinadas expressões presentes na obra e, assim, tornar inteligível, o seu contexto. Todavia não prolongamos nas definições apresentadas pelos discentes, apenas



questionamos com os alunos se a procura pelo conceito dos vocábulos foi útil para a compreensão do texto. De forma unânime, eles responderam que consultar o dicionário foi relevante para a compreensão dos termos desconhecidos.

A função do sintetizador também nos possibilitou um círculo de leitura bastante agradável, tendo em vista que a discente escolhida para a ação apresentou a sumarização do texto de modo esclarecedor e com leveza de detalhes, além de inserir características humorísticas à síntese. O momento foi significativo, inclusive, porque os alunos que não haviam lido o cordel tiveram muita curiosidade em fazer a leitura.

Ao final do círculo de leitura, entregamos um questionário aos discentes para saber a opinião sobre o cordel lido. Além de acrescentarem o ponto de vista e relacionarem com a obra *A princesa salva a si mesmo neste livro*, os alunos também foram convidados a modificar alguma parte da obra *O morcego humano*. A seguir, colocamos as respostas de alguns discentes para melhor compreensão e, posteriormente, discutiremos de modo breve sobre a temática.

A32 – Gostei muito do cordel, mas a história é muito antiga, não dá pra ficar esperando o príncipe te salvar como fez a Berenice, eu preferi o outro livro porque é bem libertador. Se eu tivesse que mudar o final, eu deixaria a Berenice decidir se queria ou não casar, e não o pai dela decidir. E se ela não quisesse aqueles dois?

A27 – Eu achei o cordel muito legal, pois eu nunca mais tinha lido um livro igual contos de fada, então me lembrei da minha infância. Confesso que a princesa poderia ser um pouquinho mais decidida, o pai dela sempre que tinha que decidir tudo, com que ela ficava, casava e tal. E se ela mesma conseguisse se salvar como os conselhos que a autora do outro livro que a gente leu? Acho que seria legal. Esses homens não podem decidir tudo da nossa vida não!

A25 – É engraçado porque eu não dava nada por esse cordel quando eu vi o título. Na minha opinião, foi diferente, porque os que a gente lê geralmente são engraçados, este era de amor, mas o outro livro também traz umas mensagens legais, *A princesa salva a si mesma neste livro*, principalmente para as meninas que têm umas que gostam de ficar dependendo de homens e isso não é legal.



A16 – ah, eu acho que a gente tá vivendo uma época diferente, minha mãe sempre dependeu no meu pai em tudo. Eu não quero isso pra mim, se eu encontrar um amor, tudo bem, se não encontrar, não vou morrer por isso. Berenice viveu às custas do pai sempre e ainda teve que ter dois homens brigando por ela. Por mim, ela ficaria sozinha por que queria. No livro *A princesa salva a si mesma neste livro*, a Berenice poderia ler ao final do cordel, quem sabe seria melhor pra ela?

Neste momento, queremos destacar que o nosso objetivo quanto à leitura significativa foi alcançado. Afirmamos isso, porque os discentes, além de interagirem com a discussão apresentada, também fizeram relações com suas práticas sociais ao longo do debate. O A32, por exemplo, concretizou, em seu argumento, os pontos de vista abordados durante o círculo e ainda trouxe um discurso libertador a respeito do papel da mulher na sociedade.

Chimamanda Adichie, em seu livro *Para educar crianças feministas*, discute que “temos de questionar a ideia de casamento como um prêmio para as mulheres” (ADICHIE, 2017, p. 27). Os discentes A32 e A27, em suas respostas colocadas acima, dialogam com a nigeriana e com a temática abordada pela romancista, tendo em vista que questionam sobre o fato de Berenice não poder decidir sobre o casamento, e sim apenas aceitar as decisões paternas sem sequer interpelar, já que, para o pai da mocinha, casar é a principal meta da vida.

Quanto à resposta dada pelo A25, destacamos a visão estereotipada do gênero cordel na opinião do discente, modificada a partir da imersão na leitura em si, o que a torna agradável ao olhar do estudante. Vicente Jouve dialoga sobre essa questão ao pontuar sobre assimilação e compreensão de determinada obra ao evidenciar que

Existem duas maneiras de apreender os efeitos concretos de uma obra: pode-se estudar a leitura seja e suas consequências globais na sociedade seja no efeito particular que produz no indivíduo. No primeiro caso, consideramo-la em relação a um público; no segundo, em relação a um sujeito. (JOUVE, 2002, p. 125)



Se analisarmos o ponto de vista exposto pelo discente A16, podemos enfatizar o quanto a leitura pode ser decisiva na vida do indivíduo. Ao expor sua opinião, a aluna não apenas apontou uma característica muito presente na protagonista do cordel *O morcego humano*, como também elencou sobre o fato de não querer seguir a mesma dependência vivida pela figura materna. Frank Smith, em sua obra *Leitura significativa*, afirma que “nossas reais identidades podem ser estabelecidas através de autores que lemos e dos personagens sobre os quais lemos” (SMITH, 1999, p. 124). Nesse caso, vemos como isso se concretizou a partir da leitura realizada pela discente.

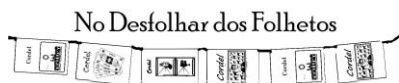
Por último, destacamos o quanto toda a discussão pautada no referido capítulo se funde com a proposta discutida na Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Em um dos trechos do documento oficial dedicado à literatura afirma-se que

Como linguagem artisticamente organizada, a literatura enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir. Nesse sentido, a literatura possibilita uma ampliação da nossa visão do mundo, ajuda-nos não só a ver mais, mas a colocar em questão muito do que estamos vendo e vivenciando. (BRASIL, 2017, p. 499)

Assim, ao proporcionarmos a leitura como uma prática rotineira no ambiente escolar, estaremos em diálogo com o que sugere os documentos oficiais relacionados à formação educacional dos estudantes.

Considerações finais

A partir da discussão abordada, entendemos a importância de se perpetuar os círculos de leitura, bem como de experienciar outras estratégias e propostas a fim de oportunizar a leitura literária tanto em sala de aula como em outros espaços sociais. Além disso, ao propiciarmos tais práticas, poderemos ampliar o repertório de leitura dos discentes e, assim, fazê-los encarar o ato



de ler como uma ação que pode trazer êxitos em diferentes aspectos.

Precisamos, enquanto professores, favorecer o nosso aluno de modo que a leitura não seja encarada como obrigação, e sim como atividade processual capaz de dar rumos aos questionamentos diários e, ainda, de possibilitar o indivíduo a ter um olhar crítico a respeito de diversas questões sociais e, assim, poder refletir, indagar e procurar formas de mudanças na sociedade.

Ademais, é necessário nos conscientizarmos, enquanto facilitadores, sobre a diversidade do texto literário, em especial o cordel, a partir de tantas temáticas disponibilizadas, poder ampliar o conhecimento sobre a cultural local de um povo, bem como de tornar esse conhecimento possível e permissível. Esperamos que as discussões propostas aqui sejam apreciadas e ampliadas a fim de proliferarmos a prática da leitura em sala de aula.

Referências

ADICHIE, Chimamanda. *Para educar crianças feministas: um manifesto*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRASIL. *Base Nacional Comum Curricular (BNCC)*. Brasília: MEC, 2017. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf> Acesso em 31 maio 2020.

CÂNDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Correa de Moraes. São Paulo: UNESP, 1998.

COLOMER, Tereza. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COSSON, Rildo. *Círculo de leitura e letramento literário*. São Paulo: Contexto, 2017.



_____. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

JOUVE, Vincente. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: UNESP, 2002.

_____. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LOVELACE, Amanda. *A princesa salva si mesma neste livro*. Trad. Izabel Aleixo. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

PETIT, Michele. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: 34, 2009.

PINHEIRO, Hélder. O que ler? Por quê? A literatura e seu ensino. In: DALVI, Maria Amélia,

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: UNESP, 2014.

SILVA, Delarme Monteiro da. *O morcego humano*. São Paulo: Luzeiro, 2010.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Criticidade e leitura: ensaios*. São Paulo: Global, 2009.

SMITH, Frank. *Leitura significativa*. Trad. Beatriz Afonso Neves. Porto Alegre: Artmed, 1999.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.



Capítulo 20

O cordel em sala de aula: uma proposta didática para a formação de leitores

Ione Severo

Introdução

As imagens nos folhetos de cordel seguem um trajeto antropológico, que, segundo Gilbert Durand (1997, p. 41), é a "incessante troca que existe no nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social". São encontrados na narrativa de cordel constelações de imagens alimentadas pela tradição oral, pelos mitos, isto é, narrativas ou situações imaginárias que se distinguem pela sua persistente redundância que, segundo Lévi-Strauss (1990), caracteriza o mito – um fio, a alma de um povo no qual se objetiva os acontecimentos.

A voz garante a circularidade dos temas evocando e instalando as imagens, as quais vêm sempre atreladas ou motivadas pela mudança do contexto social. Desta forma, entendemos que a diversidade do universo dos folhetos de cordel incorpora as facetas da vida do homem nordestino, refletindo o tempo histórico e o espaço sócio cultural, suas experiências e tensões.

O poeta e xilógrafo pernambucano José Francisco Borges, no cordel *A vida do poeta*, enfatiza a importância de entrelaçar as imagens da vida cotidiana com a imaginação criadora do poeta, como se pode verificar no seguinte trecho:



Quando o poeta imagina
De escrever uma história
Tem que ir de acordo ao povo
Para obter vitória
Que seja um sofrimento
Ou um acontecimento
Tem que forçar a memória.

Exemplo ou profecia
De luta ou de gracejo
De amor ou falsidade
Se aproveita o ensino
Também de uma reportagem
De cheia, fome, estiagem
E briga de sertanejo. (BORGES, s.d., p. 20)

De acordo com os PCNs (BRASIL, 1996, p. 36), a língua, especialmente a literária, é um “veículo de representações, concepções e valores socioculturais”. Por isso, a parceria com outros saberes e áreas é capaz de produzir uma aprendizagem real e eficiente para quem lê/escuta um texto.

É importante ressaltar que, na literatura de cordel, encontramos uma variedade de temas, situações humanas, tragédias, comédias, casos inusitados, relatos históricos e narrativas imaginárias. Essa riqueza de abordagens oportuniza aos alunos e professores uma diversidade surpreendente de temas que podem gerar estratégias de leitura e instigar debates e discussões em sala de aula, tornando-se objeto de estudo por diversos vieses, ultrapassando o limite das fronteiras disciplinares.

Chartier (1996, p. 235) argumenta que “a leitura também faz história”, visto que as obras retratam o contexto de produção, possibilitando o leitor vivenciar o tempo passado, o presente ou sonhar o futuro junto com as personagens ou com os versos de um poema. Nessa perspectiva, sendo a literatura de cordel uma forma de linguagem artística, ela não tem a obrigatoriedade de representar os fatos, visto que o poeta popular se alimenta de



temas da tradição reelaborando as narrativas a partir do imaginário coletivo.

Portanto, o poeta popular constrói e reconstrói o imaginário pela memória, ocorrendo, muitas vezes, a reinvenção dos temas tradicionais. Segundo Hobsbawm (1997, p. 12), isso ocorre “quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói os padrões sociais para os quais as ‘velhas’ tradições foram feitas, produzindo novos padrões”. Assim, a poesia oral dos folhetos de cordel é marcada pela tradição, pela memória e pelo imaginário.

É nessa perspectiva que buscamos estruturar nossa pesquisa, no aprofundamento das discussões sobre o trabalho com a leitura literária e a formação do leitor na escola, propondo o desenvolvimento de estratégias de leitura para a formação de leitores proficientes, principalmente com a utilização da literatura de cordel, seja em sala de aula ou na Biblioteca da escola, visando sempre a formação do aluno enquanto leitor autônomo, também fora do ambiente escolar, visto que “A leitura autônoma, silenciosa, de gratificação imediata e livre escolha, é imprescindível para o desenvolvimento das competências leitoras” (COLOMER, 2007, p. 125).

Nessa perspectiva, pretendemos discutir nesta pesquisa como os professores, em sala de aula, podem apresentar algumas possibilidades de atividades de leitura, conteúdos e discussões previstas em seu planejamento, utilizando os cordéis que apresentam temas voltados para a informação, conscientização de problemas, fatos históricos e conteúdos pedagógicos relacionados com o cotidiano da sala de aula que interessam aos estudantes. Na prática, professores e estudantes podem explorar os recursos literários utilizados pelos cordelistas como a rima, a métrica, a musicalidade, a ludicidade e a iconografia, entre outras possibilidades que o cordel oferece enquanto ferramenta pedagógica para a sala de aula, além do domínio de diferentes gêneros textuais como formas de expressão literária apresentadas pelo cordel.



Entendemos que a escola é um ambiente acessível aos estudantes e deve possibilitar a autonomia deste enquanto leitor. Para tanto, é preciso ampliar a concepção de leitura presente na escola para que não se restrinjam exclusivamente às leituras dos textos dos livros didáticos. Mas é fundamental propiciar muitos e variados momentos de leitura de textos literários como o cordel e seus diversos suportes.

Nesse sentido, sugerimos o cordel como uma proposta didática para que professores e alunos possam conhecer e apreciar coletivamente as práticas de leitura. Isso porque a vasta circulação do cordel propicia a fácil transmissão dos seus conteúdos mostrando a força da oralidade. Afinal, seu público era e é de leitores/ouvintes. Com isso, surgem todos os dias, novos poetas na cidade e no interior nordestino, o que pode facilitar o acesso ao cordel para as escolas. Nessa perspectiva, os cordéis aqui citados nos permitem perceber como é importante conceber a leitura literária como forma de interação, pois valoriza o leitor como sujeito integrante do processo de leitura, além de propiciar situações de aprendizagem, nas quais o conhecimento seja construído.

No curso de nossas discussões, mostraram-se valiosas os trabalhos e as ideias de alguns teóricos ligados tanto aos estudos antropológicos relacionados com a tradição e o imaginário, quanto às discussões em torno do processo de ensino-aprendizagem, com ênfase sobre a questão da leitura e do letramento literário, quanto no que diz respeito ao estudo da literatura de cordel. Pertencem ao primeiro grupo os nomes de Gilbert Durand (1997), Eric Hobsbawm (1997) e Claude Lévi-Strauss (1988). Do segundo grupo, participam Roger Chartier (1996), Rildo Cosson (2009), Paulo Freire (1992) e Marisa Lajolo (2004).

Cabe ainda dar destaque a autores que se consagraram ao estudo da literatura de cordel, incluindo sua utilização como ferramenta auxiliar de ensino-aprendizagem, como Câmara



Cascudo (1994), Marco Haurélio (2010), Joseph Luyten (1992) e Hélder Pinheiro e Ana Marinho Lúcio (2001 e 2012).

Literatura de cordel para crianças e jovens leitores na escola

A chegada dos meios de comunicação vem sempre acompanhada de novos conteúdos, os quais, aproveitados pelos poetas populares na criação de seus versos, alimentam o que se convencionou chamar de jornalismo popular. Ouvindo ou lendo as notícias diárias, muitos poetas têm fonte de criação mais perto deles. Assim, o advento do rádio, da televisão e agora das redes sociais, não apenas contribuiu com a difusão das temáticas tradicionais do cordel, mas fomentou novos debates, enriquecendo a literatura popular como novos temas.

Um dos que souberam explorar com maestria os novos temas que a modernidade franqueava foi Leandro Gomes de Barros, o mais importante poeta de cordel, o qual nasceu em 19 de novembro de 1865, no sítio Melancia, em Pombal, cidade do alto sertão paraibano. O poeta, que teve seus primeiros títulos impressos em 1893, era um leitor assíduo de jornais, transformando-os em uma das fontes para a criação de seus cordéis. Exemplo disso é o folheto *O cometa*, datado de 1910, o qual teve origem a partir de uma notícia de jornal que informava sobre o cometa Halley. A notícia sobre a passagem do cometa pela terra tinha caráter escatológico, a população, em geral, assimilava-o como sinal do fim do mundo, e Leandro, como um cronista popular, divulgou o acontecimento através da linguagem do povo, colocando-se também como parte deste, como vemos no trecho que segue:

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

O sinal era o cometa
Que devia aparecer



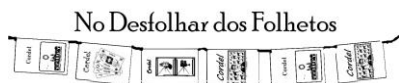
Em maio, no dia 18
Tudo havia de morrer,
Aí sentei-me no banco,
Principiei a gemer. (BARROS, s.d., p. 2)

Como se pode observar no trecho citado, Leandro relatou o pavor que se viveu naqueles dias diante da passagem do cometa. Nesse processo, o poeta cria versos noticiosos, ressignificando a notícia divulgada pelo jornal da época, fazendo do folheto fonte primária de informação o intermediário de um processo de comunicação social. Não é demais lembrar, nesse pormenor, a seguinte afirmação de Ricardo Noblat:

O folheto de época é jornal dos que não leem jornais no interior nordestino e mesmo daqueles que, já informados, são adeptos da poesia. É um intermediário para um amplo processo de comunicação que sem ele, em muitos casos, não se completa. Ajuda a integrar à vida nacional de comunidades que não foram ainda devidamente atingidas pelos modernos veículos de comunicação. (NOBLAT, *apud* LUYTEN, 1992, p. 22)

Levando-se em consideração esses aspectos, é importante confrontar o aluno com essa literatura viva e criativa que lança um olhar sobre o local, a cultura, a história e sua linguagem proporcionada pelas narrativas de cordel. Elas concebem um fenômeno que se desenvolve a partir de particularidades da história, cultura, religião dos sujeitos.

Portanto, a leitura de cordel proporciona ao aluno alcançar o entendimento do lugar onde vive, passando a valorizá-lo e se valorizar. Por isso, percebemos a relevância da memória na construção da história local e o valor de suas peculiaridades e a possível implicação destas na formação da identidade e, conseqüentemente, no desenvolvimento de uma consciência cidadã, isto é, no estabelecimento de uma atitude reflexiva da nossa realidade. Dessa forma, nossa proposta aqui é sugerir estratégia de facilitação da leitura literária na escola criando



possibilidades de formação de leitores conhecedores da literatura de cordel.

É importante ressaltar que, nessa concepção, o professor deve estabelecer um repertório de situações enunciativas para a interação em sala de aula, ou seja, recriar situações para que o aluno tenha acesso a diferentes conhecimentos sobre o cordel sugerido para leitura. Conforme Lúcio e Pinheiro (2001, p. 99), “O modo como trabalhamos o texto literário revela, muitas vezes, nossas simpatias, nossa abertura, mas também nossos preconceitos, nossas posturas etnocêntricas, sobretudo quando nos propomos a trabalhar com a cultura popular”.

Paulo Freire explica que, como sujeitos históricos e sociais, “Carregamos conosco a memória de muitas tramas, o corpo molhado de nossa história, de nossa cultura; a memória às vezes difusa, às vezes nítida, clara, de ruas da infância, da adolescência; a lembrança de algo distante que, de repente, se destaca límpido diante de nós, em nós” (FREIRE, 1992, p. 33). Dessa forma, ressaltamos a necessidade de que o entrelaçamento entre global/local e a constituição da identidade estejam vinculados à instituição escola.

Cordéis de informação de fatos e personalidades históricas

Entre as várias temáticas que podem ser trabalhadas em sala de aula, estão aquelas que oferecem os cordéis que apresentam fatos da história nacional e universal. Entre eles, citamos as seguintes obras de Medeiros Braga, poeta paraibano que escreveu vários cordéis sobre a vida de personalidades históricas: *Maiakovski, o poeta da revolução* (2008-a), *Martin Luther King e o apartheid americano* (2008-b); *O cordel do Império Romano* (2010) e *O quilombo Manoel Congo: a saga de um guerreiro* (2008-c). Em sala de aula, todos esses cordéis podem ser lidos ou declamados para exercitar a oralidade, ou em uma roda de leitura informativa para instigar os alunos o gosto pela leitura, ou ainda usados como material didático de forma prazerosa.

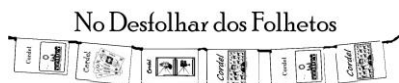


Há ainda outros cordéis que destacam personalidades históricas, como o cordel *Augusto dos Anjos, poeta do infortúnio* (2008), de autoria do cordelista Manoel Monteiro, poeta pernambucano que adotou a Paraíba como seu estado e Campina Grande como sua cidade natal. Esse importante poeta, cabe destacar, muito contribuiu para a valorização da literatura de cordel na escola. Foi também o idealizador do projeto *Cordelando a Paraíba*, através do qual cada cidade do Estado da Paraíba seria homenageada por um cordelista. Ele mesmo escreveu o cordel *Nova história da Paraíba recontada em cordel* (2011), que é o texto que abre o projeto. Foi Manoel Monteiro que sabiamente disse que “Ler cordel é tão bom quanto comer fruta madura ou beber água da fonte”, afirmação com o qual concordamos integralmente.

Ainda sobre a temática em foco, destacamos os cordéis: *Luiz Carlos Prestes: o cavaleiro da esperança* (2006) e *A história da heroína Olga Benário* (2005), ambos de autoria de Antônio Queiroz de França. Essas obras, defendemos, podem ser valiosas para o estudo de novas perspectivas sobre a História do Brasil, auxiliando os educandos a perceberem novos vieses sobre a luta de classes e sobre as aspirações libertárias que moveram as duas personalidades representadas nos dois folhetos.

Também deve estar presente no cotidiano escolar, seja nas aulas de História, seja nas de Literatura Brasileira, o cordel *Antônio Conselheiro: o revolucionário de Canudos* (2010), de João Firmino Cabral e Ronaldo Dória Dantas. Pois, nessa obra, os poetas se alimentaram do imaginário coletivo de um momento histórico para engendrar nos seus versos uma narrativa histórica que pode apresentar várias possibilidades para alunos e professores entenderem sobre o fato histórico que está no livro didático e no romance célebre de Euclides da Cunha, grande autor de *Os sertões*.

Cabe aqui apresentar um caminho, como sugestão, para o professor expandir sua aula numa oficina de leitura (ou roda de leitura, se assim preferir), trazendo para o momento atual essas



variantes do romance clássico da literatura brasileira. Assim, poderá fazer um contraponto entre o cordel escrito décadas após o fato histórico e o romance, outro gênero textual, em outra linguagem, mas mantendo o *schème*, ou seja, destacando o mesmo fato ocorrido.

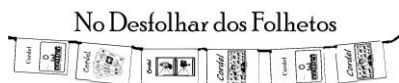
É importante perceber que, no universo da literatura de cordel, podem ser encontradas algumas variantes de uma mesma história. Isso, como já colocado, pode ser de grande valia para desenvolver estratégias de leitura na sala de aula. Nessa perspectiva, sugerimos como exemplo de cordéis de fatos trágicos que o poeta registra para seus leitores os folhetos *Terror nas torres gêmeas* (2012-b), do grande poeta José João dos Santos (Mestre Azulão), e *O sangrento ataque terrorista que abalou os EUA* (2011), variante do mesmo tema registrada pelos poetas cearenses Arievaldo Viana e Klévisson Viana.

Adaptações de clássicos eruditos

É muito recorrente no cordel encontrarmos adaptações de obras da literatura universal. Tratam-se de obras épicas, romances e contos infantis do cânone literário que foram revisitados desde os primórdios da literatura de cordel no Brasil. Conforme Marco Haurélio,

A Literatura de Cordel é a poesia popular, herdeira do romancista tradicional, e, em linhas gerais, da literatura oral (em especial dos contos populares), desenvolvida no Nordeste e espalhada por todo Brasil pelas muitas diásporas sertanejas. Refiro-me, evidentemente, à literatura que reaproveita temas da tradição oral, com raízes no Trovadorismo medieval lusitano, continuadora das canções de gesta, mas, também espelho social do seu tempo. (HAURÉLIO, 2010, p. 16)

Leandro Gomes de Barros, por exemplo, nos apresentou *A história da donzela Teodora* (Cf. BARROS, 1979), publicada na Paraíba por volta das primeiras décadas do século XX. Conforme



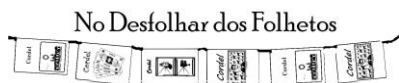
Cascudo (1994), esse cordel teve uma grande circulação desde sua primeira edição, popularidade que se mantém até hoje.

Essas reelaborações das narrativas eruditas nos possibilitam o trabalho com a leitura em sala de aula abordando, entre outras questões, a intertextualidade. Nesse processo, permitem aos educadores criarem estratégias de leitura e produção de texto a partir da leitura de diversos cordéis dessa linha temática.

Como sugestão de versões em cordel de obras eruditas, destacamos os seguintes títulos: *Os miseráveis em cordel* (2020), uma adaptação do grande romance de Victor Hugo por Klévisson Viana. É ainda desse poeta *O guarani em cordel* (2015-a), texto baseado na obra de José de Alencar e que lhe valeu em 2015 o prêmio Jabuti. Já *O conde de Monte Cristo em cordel* (2011), de Marco Haurélio, é uma adaptação do romance homônimo de Alexandre Dumas. Para também citarmos uma adaptação de contos infantis, sugerimos *Chapeuzinho vermelho* (2009), versão da conhecida e remota história pelo cordelista cearense Evaristo Geraldo da Silva.

Destacamos aqui também dois cordéis importantíssimos para o viés que estamos propondo nesse trabalho: *O pequeno príncipe em cordel* (2017), de autoria Raimundo Clementino, uma versão do clássico de Saint-Exupéry, e *Os lusíadas em cordel* (2014), de Stélio Torquato de Lima, versão de um dos poemas épicos mais célebres do bardo português Luiz Vaz de Camões.

As obras citadas podem ser trabalhadas de várias formas, incluindo, logicamente, o cotejo entre as mesmas e as obras originais. Nessa oportunidade, o professor pode motivar seus alunos a verem os pontos de contato e afastamento entre obra original e versão, tendo sempre o cuidado para mostrar que não há obrigatoriedade da parte de quem faz versões de ser fiel à obra original. Podem ser ainda bastante úteis trazer versões fílmicas das mesmas obras, aprofundando a análise em torno da versão como um processo criativo, e não apenas de reprodução de obras já celebrizadas pela tradição do cânone literário.



É evidente que as sugestões não param por aqui. Assim, cabe aos professores interessados em fazer um trabalho com os alunos poderão pesquisar mais títulos e autores para organizar suas aulas.

Cordéis para a cidadania e sobre conteúdos pedagógicos

Em nossa pesquisa, encontramos cordéis que abordam diferentes temas relacionados às informações sobre temas cotidianos, incluindo a prevenção contra doenças, a divulgação de leis, etc. Esses cordéis contribuem de forma importante como veículo de informação social, revelando-se como formas de prestação de um serviço na formação do cidadão. Assim, se bem planejado, esses textos podem se tornar um excelente material nas mãos dos professores que pensarem em estratégias de leitura em sala de aula que permitam aos alunos interpretar e compreender de forma autônoma os conteúdos em versos e estrofes, diferentemente da leitura em outro formato.

Sugerimos alguns títulos que facilmente são encontrados para a utilização na escola. Tratam-se de obras que apresentam versos simples, mas agradáveis de serem lidos e detentores de informações precisas. São eles: *Lei Maria da Penha* (2016), do poeta cearense Tião Simpatia; *Declaração dos direitos humanos em cordel* (2009), de Valdecy Alves; *Igualdade de direitos* (2005), de Daudeth Bandeira e José de Sousa Dantas, poetas da Paraíba; *ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente: direitos e deveres* (s.d.) e *Crack: uma escolha mortal* (2015), ambos de Azieli Lima; *Motorista seguro obedece às regras de circulação* (2002), de Gerardo Carvalho (mais conhecido como Pardal); *A dengue em versos e prosa* (2013), de Maria de Fátima Alves; *AIDS: o cordel da prevenção e cuidado* (2015), produção coletiva do Centro de Cidadania Ação e Interação Solidária – CAIS. Esses e outros cordéis que abordam temas ligados à cidadania poderão contribuir para as aulas de diversas disciplinas, dependendo sempre de como o professor vai mediar a leitura em sala de aula. O importante, sobretudo, é



fomentar debates em sala de aula, explorando os conteúdos trabalhados nos cordéis, como destacam Ana Cristina Marinho Lúcio e Hélder Pinheiro:

Encontramos na literatura de cordel uma variedade de temas, situações humanas, tragédias, comédias, casos inusitados, relatos históricos, imaginários e tantas coisas mais. Essa riqueza de abordagens assume tons diferenciados, visões de mundos às vezes conflitantes, ideologias diversas. Essa diversidade pode ser aproveitada para instigar debates, discussões em sala de aula. Qualquer que seja o método de abordagem do texto literário, o *debate* em algum momento deverá ser sempre privilegiado. (LÚCIO; PINHEIRO, 2012, p. 129-130. Grifo dos autores).

Podem ser incluídas nas obras com temas ligados à cidadania também as obras que versam sobre questão pertinentes à educação, estando direcionadas para o trabalho em sala de aula. Entre esses títulos, sugerimos, entre outros: *Viva a leitura* (2017), de Josenir Lacerda e Dalinha Catunda; *A didática do cordel* (2011), de Zé Maria de Fortaleza, Arievaldo Viana e Klévisson Viana; *O novo acordo ortográfico: aprendendo com rimas* (s.d.), de Antônio Flávio Ferreira de Oliveira; *A gramática em cordel* (2011), de Zé Maria de Fortaleza, e *Lendas do Tangram em cordel* (2015), de Thalita Rezende.

Com cordéis como os citados em mãos, orientamos que cada professor deva ir além somente da leitura informativa ou prazerosa. Duas boas estratégias podem ser a revisão de conteúdos apresentados em cada cordel e a proposta de uma oficina de produção textual. Assim, a partir da compreensão dos alunos, o educador irá estimular a oralidade e a escrita, auxiliando os educandos a produzirem novos textos poéticos ou argumentativos de acordo com a dinâmica da aula. Nesse sentido, convém lembrar o que nos afirma Cosson (2009, p. 90): “Na escola, entretanto, como parte do processo de letramento literário, a contextualização temática precisa fugir das soluções fáceis e buscar mais rigor na sua execução. Em primeiro lugar,



não podemos entreter-se apenas com o tema em si, mas sim com a repercussão dele dentro da obra”.

Para tanto, indicamos também alguns cordéis que apresentam instruções de como escrever um cordel para que sirvam de apoio aos professores e alunos. São cordelistas que desejam que a literatura de cordel seja, não só material de leitura na escola, mas como literatura viva. Poetas como Manuel Monteiro que em boa parte da sua obra, sempre expressou seu desejo para que a literatura de cordel fizesse parte do currículo escolar. De sua autoria, destacamos *Quer escrever um cordel? aprenda a fazer, fazendo* (2003). Discutem a mesma ideia os cordéis *O cordel em cordel* (2007), de Medeiros Braga, *O que é literatura de cordel?* (2020), de Stélio Torquato Lima, e o cordel de mesmo título, publicado por Mestre Azulão (2012-a). Da última obra, é a passagem a seguir:

Mestre Azulão é poeta
Em Engenheiro Pedreira
Mora há mais de meio século
Dedicado a vida inteira
Ao cordel, verso e viola
É um mestre dessa escola
Da cultura brasileira.

Esta cultura abrangente
Criada pelo poeta
Aonde informa e educa
A quem lê e interpreta
Qualquer setor de cultura
Sem esta Literatura
A cultura é incompleta.

Essa cultura tem dado
Informações e ensinios
As escolas do Nordeste
Para adultos e meninos
Servindo como jornais
Que levam das capitais
Para os sertões nordestinos. (AZULÃO, 2012, p. 1)

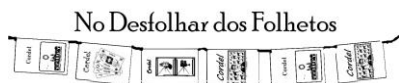


Algumas questões são interessantes trabalhar com os alunos, como as relacionadas a construção de conhecimentos a respeito de aspectos formais que caracterizam o cordel, a estrutura (verso, estrofe, rima, ritmo e oração). Com essas questões iniciais, é possível mediar a leitura para aluno a fim de evidenciar aspectos relativos a conhecimentos prévios (linguísticos e textuais) que possibilitam a leitura e produção de cordel para ser trabalhado através de oficina. Mas é possível ainda utilizar esses textos sugeridos aqui para o trabalho com outros elementos presentes que podem auxiliar na elaboração de outras estratégias de práticas de leitura, como atividade interdisciplinar, colocando em foco a valorização do gênero cordel, para não ficar em uma leitura superficial do texto.

Portanto, apostamos numa concepção de leitura como prática coletiva e a literatura como linguagem e como instituição, que se confiam nos diferentes imaginários, as diferentes sensibilidades, valores e comportamentos através dos quais uma sociedade expressa e discute, simbolicamente, seus impasses, seus desejos e suas utopias, como diz Mariza Lajolo (2004). Assim, desejamos ter contribuído com esse trabalho e com as sugestões de cordéis aqui apresentadas, pensando que a escola é o espaço de interação e conhecimento e o professor o mediador das ações que envolvem a leitura e exerce um papel importante na formação de leitores na escola.

Considerações finais

Como foi aqui discutido, é necessário que a escola realize uma análise sobre novos caminhos de leitura por onde poderemos entender a pluralidade do conhecimento cotidiano. Assim, ser leitor de cordel na escola é mais do que conhecer um gênero literário, é também posicionar-se diante da obra e do autor, é mais do que fruir um livro de ficção ou se deliciar com as palavras, é explorar a oralidade e se encantar com a musicalidade



dos versos que narram com maestria tanto uma história grandiosa como um caso popular ou uma informação.

Entre as expressões de cunho popular, as que mais interesse oferece são de aspectos comunicativos e entre estas, o cordel tem ocupado lugar de destaque, pelo motivo de força de expressão e dinamicidade. Nessa perspectiva, não exagera o poeta cordelista cearense Klévisson Viana ao afirmar que “pode-se considerar a poesia narrativa de cordel uma forma de poesia mais compartilhada e desfrutada coletivamente, o que lhe dá também uma grande ressonância social” (VIANA, 2015-b, p. 7).

Dessa forma, apresentamos neste trabalho algumas possibilidades de utilização do cordel em sala de aula. Nesse contexto, sem a pretensão de trazermos receitas prontas, apresentamos alguns temas presentes nos cordéis que os professores podem, de forma criativa, usar como ferramenta pedagógica em sala de aula. Esses cordéis, a partir da veia poética de diversos autores, objetivam informar através da poesia, seja por encomenda ou pela performance de uma voz.

Referências

- ALVES, Maria de Fátima. *A dengue em versos e prosa*. Pombal, PB: Da Autora, 2013.
- ALVES, Valdecy. *Declaração dos direitos humanos em cordel*. 2. ed. Fortaleza: Tupynanquim, 2009.
- AZULÃO, Mestre. *O que é literatura de cordel?* Fortaleza: Tupynanquim, 2012-a.
- _____. *Terror nas torres gêmeas*. Rio de Janeiro: Do Autor, 2012-b.
- BANDEIRA, Daudeth; DANTAS, José de Sousa. *Igualdade de direitos e um chamativo ao governo*. Campina Grande-PB: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2015.
- BARROS, Leandro Gomes de. História da Donzela Teodora. In: CASCUDO, Câmara. *Os cinco livros do povo*. 2. ed. João Pessoa: Universitária, 1979. p. 144-168.



_____. *O cometa*. Recife: Do Autor, s.d. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6091&pagfis=449>> Acesso em 20 de maio de 2020.

BORGES, José Francisco. *A vida do poeta*. Bezerros, PE: Borges, s.d.

BRAGA, Medeiros. *Maiakovski: o poeta da revolução*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008-a.

_____. *Martin Luther King e o apartheid americano*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008-b.

_____. *O cordel do Império Romano*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2010.

_____. *O cordel em cordel*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2007.

_____. *O quilombo Manoel Congo: a saga de um guerreiro*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2008-c. (Projeto: Acorda cordel em sala de aula)

BRASIL. *Parâmetros curriculares nacionais: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1996.

CABRAL, João F.; DANTAS, Ronaldo. *Antônio Conselheiro: o revolucionário de Canudos*. Fortaleza: Tupynaquim, 2010.

CARVALHO, Geraldo. *Motorista seguro obedece às regras de circulação*. Fortaleza: Do Autor, 2002.

CATUNDA, Dalinha; LACERDA, Josenir. *Viva a leitura*. Crato, CE: Das Autoras, 2017. (Coleção Cordel na Feira, 116)

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Cinco livros do povo*. João Pessoa: UFPB, 1994.

CENTRO DE CIDADANIA AÇÃO E INTERAÇÃO SOLIDÁRIA – CAIS. *AIDS: o cordel da prevenção e cuidado*. João Pessoa-PB: 2015.

CHARTIER, Roger. (Dir.). *Práticas de leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CLEMENTINO, Raimundo. *O pequeno príncipe em cordel*. Fortaleza: Tupynaquim, 2017.



- COLOMER, Tereza. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Helder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FORTALEZA, Zé Maria de. *A gramática em cordel*. Fortaleza: Tupynanquim, 2011.
- _____; VIANA, Arievaldo; VIANA, Klévisson. Fortaleza: Tupynanquim, 2011.
- FRANÇA, Antônio Queiroz. *A história da heroína Olga Benário*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.
- _____. *Luiz Carlos Prestes, o cavaleiro da esperança*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.
- _____. *O conde de Monte Cristo em cordel*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011. (Clássicos em Cordel).
- HOBBSBAWM, Eric. Prefácio: a invenção das tradições. In: _____. RANGER, Terence (Orgs). *A invenção das tradições*. 2 ed. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.
- LAJOLO, Marisa. *Da leitura do mundo para o mundo da leitura*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON. Didier. *De perto e de longe*. Nova Fronteira, 1990.
- LIMA, Aziel. *Crack: uma escolha mortal*. Campina Grande-PB: Biblioteca Comunitária. Projeto FIC- 2015.
- _____. *ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente: direitos e deveres em versos*. Campina Grande: Biblioteca Comunitária, 2017.



LIMA, Stélio Torquato. *O que é literatura de cordel?* Fortaleza: Rouxinol do Rinaré, 2020.

_____. *Os lusíadas em cordel.* Fortaleza: Tupynaquim, 2014.

LÚCIO, Ana C. Marinho; PINHEIRO, Hélder. *Cordel na sala de aula.* São Paulo: Duas Cidades, 2001. (Coleção Literatura e Ensino, 2).

Os

LUYTEN, Joseph M. *A notícia na literatura de cordel.* São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MONTEIRO, Manuel. *Augusto dos Anjos, o poeta do infortúnio.* 3. ed. Campina Grande, PB: Projeto Paraíba sim Senhor, 2008

_____. *Nova história da Paraíba recontada em cordel.* 5 ed. Campina Grande, PB: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2011.

_____. *Quer escrever um cordel?: aprenda a fazer fazendo.* 2 ed. Campina Grande, PB: Cordelaria Poeta Manoel Monteiro, 2003.

OLIVEIRA, de Antônio F. F. de. *O novo acordo ortográfico: aprendendo com rimas.* Cajazeirinhas, PB: Do autor, 2012.

REZENDE, Maria Thalita. *As lendas do Tangram em cordel.* Pombal, PB: Da Autora, 2015. (Projeto Luz, Tangram, Ação).

SILVA, Evaristo G. da. *Chapeuzinho vermelho.* Fortaleza: Tupynanquim, 2009. (Coleção João Cirilo)

SIMPATIA, Tião. *A Lei Maria da Penha em cordel.* Fortaleza: Secretaria Municipal de Políticas Públicas para Mulheres – SMPM, 2016.

VIANA, Arievaldo; VIANA, Klévisson. *O sangrento ataque terrorista que abalou os EUA.* Fortaleza: Tupynanquim, 2011.

VIANA, Klévisson. *O guarani em cordel.* Fortaleza: Tupynanquim, 2015-a.

_____. *Os miseráveis em cordel.* Fortaleza: Tupynanquim, 2020.

_____. *Os ofícios da poesia.* São Paulo: J. C., 2015-b. (Coleção Cordel na Escola)



Capítulo 21

Acorda Cordel na Sala de aula: um projeto de Arievaldo Viana **Francisca Leila Freitas de Lucena**

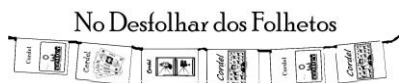
Introdução

O cordel foi historicamente excluído das escolas: visto como obra de gente rude, sem domínio da norma culta da língua, os livretos de cordel não eram tidos como obras clássicas no sentido explicado por Marisa Lajolo (1982, p. 23), ou seja, não eram dignos de entrar nas classes, nas salas de aula, por não serem considerados adequados à leitura dos estudantes.

Esse desdém para com a obra dos cordelistas espelha um histórico preconceito para com a obra popular por parte de muitos membros da elite intelectual e/ou econômica. Veja-se, à guisa de confirmação disso, as seguintes palavras do jornalista e escritor João do Rio:

Desde 1840, o fundo das livrarias ambulantes, as obras de venda dos camelôs têm sido a *Princesa Magalona*, a *Donzela Teodora*, a *História de Carlos Magno*, a *Despedida de João Brandão* e a *Conversação do pai Manuel com o pai José* – ao todo uns vinte folhetos sarrabulhentos de crimes e de sandices. Como esforço de invenção e permanente êxito, apareceram, exportados de Portugal, os testamentos dos bichos, o *Conselheiro dos amantes* e uma sonolenta *Disputa divertida das grandes bulhas que teve um homem com sua mulher por não lhe querer deitar uns fundilhos nos calções velhos*.

Essa literatura, vorazmente lida na detenção, nos centros de vadiagem, por homens primitivos, balbuciada à luz dos candeeiros de querosene nos casebres humildes, piegas, hipócrita e mal feita, é a



sugestionadora de crimes, o impulso à exploração de degenerações sopitadas, o abismo para a gentalha. (RIO, 1995, p. 48-49)

Esse olhar carregado de preconceito para com o cordel, cabe lembrar, nada mais era do que um preconceito de classe, pois virava as costas para as camadas populares, que produziam essas obras. Essa ideia está na base do argumento desenvolvido por Joseph Luyten (1984) acerca da separação que ocorreu entre a cultura erudita e a cultura popular na Idade Média: para o pesquisador, enquanto a primeira, cognominada de clerical,

estava ligada na Idade Média à Igreja e era transmitida em latim; já a segunda, surgida a partir do século XII e transmitida em vernáculo, era denominada de vulgar, tendo se caracterizado por ser uma manifestação leiga independente do sistema de comunicação eclesástico, marcada sobretudo por ser uma linguagem regional e não em latim. (LIMA, s.d., p. 2)

Por outro lado, embora possa ser explicada pela mentalidade que vigia à época (de meados do séc. XIX até pelo menos os anos 80 do século XX), a resistência das escolas brasileiras no que diz respeito à adoção do cordel como um instrumento auxiliar no processo de ensino-aprendizagem não levava em conta o papel que o referido gênero poético teve na alfabetização das massas, principalmente sertanejas:

Outro papel importante exercido pela literatura de cordel diz respeito a sua função como auxiliar de alfabetização. Sabe-se que incontáveis nordestinos carentes de alfabetização aprenderam a ler deletreando esses livrinhos de feira, através de outras pessoas alfabetizadas. Numa época em que as cartilhas de alfabetização eram raras e não chegavam gratuitamente ao homem rural, o folheto de cordel cumpria espontaneamente essa alta missão social. (MELO, 1982, p. 8)

Semelhante depoimento é dado pelo pesquisador Ribamar Lopes:



A leitura de folhetos para grupos de pessoas não alfabetizadas sempre foi prática comum desde que a literatura de cordel se fez difundida entre nós. A curiosidade pelo conteúdo dos simpáticos livrinhos, despertada tanto pela natureza de suas histórias quanto por sua identificação com elementos da nossa cultura popular, levava as pessoas a aguardarem com ansiedade o momento em que alguém lhes viesse ler os raros folhetos trazidos do mercado ou das feiras por algum parente ou conhecido. E foi essa curiosidade pelas histórias versadas no folheto popular que começou a despertar, principalmente na zona rural, o interesse das pessoas pelo aprendizado informal da leitura. (LOPES, 2010, p. 7)

Todavia, mesmo com a visão pejorativa das escolas e das nossas elites em relação ao cordel, a qual se estendeu por décadas em nosso país, o cordel continuou se colocando a favor da alfabetização das massas, até alcançar, em nossos dias, uma aceitação crescente entre os educadores. Provas disso são tanto a multiplicação de pesquisas em torno da importância do cordel como instrumento auxiliar de ensino quanto a crescente inclusão de obras em cordel nas compras governamentais destinadas às escolas de ensino fundamental e médio.

Para que houvesse essa virada de página, cabe dizer, muitos cordelistas se aplicaram em visitar escolas, mostrando o quanto o cordel poderia contribuir para o incremento das habilidades de leitura e de escrita dos educandos. Um deles foi sem dúvida o cordelista pernambucano Manoel Monteiro da Silva (1937-2014), que em muito contribuiu para a “inserção da literatura de cordel no ambiente escolar como um recurso didático, que auxilia professores e alunos nas diversas áreas do conhecimento.” (ARAÚJO, *on-line*, 2016). Sobre isso, vejamos o que o próprio autor informou:

Um dos meus projetos de vida é fazer com que as escolas brasileiras dos estados que compõem o chamado Polígono das Secas e também da Região Sudeste, possam assimilar e trabalhar essa linguagem presente nos folhetos. Venho fazendo um trabalho em parceria com o cartunista Fred Ozanan (que tem aberto muitas portas na imprensa) para mostrar que desprezar o folheto na sala de aula é uma falta de



conhecimento do produto. Eu venho procurando inserir o folheto na sala de aula há muito tempo. Comprovadamente, a poesia popular é assimilada por alunos de qualquer idade. Dos três anos (na creche) até a decrepitude do homem (ver experiências do EJA). Por que eu digo isso? Pode parecer até fantasia ou empolgação, mas não é. (Apud VIANA, 2010, p. 31)

No Ceará, como será discutido nesta pesquisa, um dos pioneiros foi o cordelista Arievaldo Viana (1967-2020), autor que, além de poeta e pesquisador, foi também um grande entusiasta do uso do cordel como ferramenta auxiliar do processo de ensino-aprendizagem. Nesse processo, após um sem-número de visitas a instituições de ensino, nas quais ministrava palestras e recitava poemas em cordel, o escritor desenvolveu o projeto *Acorda cordel*, destinado a auxiliar os professores interessados em utilizar o cordel em sala de aula.

A discussão sobre o referido projeto constitui o objetivo central desta pesquisa, discussão que é antecedida por uma breve reflexão sobre como o cordel foi importante para educar as massas, principalmente sertanejas, no Nordeste brasileiro.

Para o desenvolvimento de nossas reflexões, recorreremos a pesquisas desenvolvidas por autores que transformaram em objeto de análises a discussão em torno do papel que a literatura popular exerceu na alfabetização, bem como sobre a importância e a forma de melhor explorar o cordel em sala de aula. Entre esses autores, merecem destaque os nomes de Ana Maria Galvão (2000), Stélio Torquato Lima (2013), Joseph Maria Luyten (1984), Ana Cristina Marinho e Hélder Pinheiro (2012), Veríssimo de Melo (1982) e Francisco Paiva das Neves (2018).

Cordel e Alfabetização

As artes, como destaca Massaud Moisés (1993, p. 30), constituem uma forma de conhecimento. Ou seja, semelhantemente às ciências, às religiões (que inclui as mais diversas Mitologias) e às filosofias, as artes servem como um



meio utilizado pelo homem com o fim de conhecer seu entorno, explicando-o. Para tanto, as artes valem-se de uma linguagem específica, que apresenta características muito específicas, as quais devem ser bem conhecidas por quem deseja interpretar suas mensagens. (Cf. MOISÉS, 1993, p. 32-33)

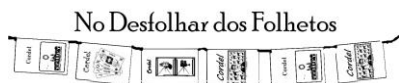
A literatura, que se configura em uma das mais antigas artes, também vem se caracterizando desde os tempos mais remotos como um importante instrumento de auxílio ao processo de ensino-aprendizagem. Na Grécia antiga, por exemplo,

O ensino das crianças (...) começava (...) pela poesia, porque esta era o meio mais fácil de guardar [na memória], nessa época em que o livro era difícil, a narração dos acontecimentos e o perfil dos homens neles envolvidos. E foi a memória coletiva do povo grego quem primeiro conservou os cantos admiráveis dos rapsodos. (BARROSO, 1921, p. 423)

Não surpreende assim que, além de um rico veículo de entretenimento, o cordel tenha sido utilizado desde seus primeiros anos no Nordeste do Brasil como uma singular ferramenta de auxílio ao processo de alfabetização do nosso povo, principalmente o que residia no sertão, onde o acesso aos livros era mais restrito.

Corroborando com esse pensamento, o escritor e pesquisador da cultura popular Orígenes Lessa dá um incrível depoimento, relatando um episódio que testemunhou quando se encontrava na tipografia do poeta e editor Manoel Camilo dos Santos:

Uma senhora idosa – “os lábios murchos, sem dente escorando, o braço enfiado na alça da cesta de compras não muitas” – entrou na tipografia [de Manoel Camilo dos Santos] – com “o olhar deslumbrado posto nos folhetos” – acompanhada de uma menina de oito a dez anos, e pediu ao poeta uma indicação de um romance para comprar. Depois que saíram com o livreto indicado, ele [Manoel Camilo dos Santos] comentou:



– Não se alembra do que eu tava dizendo? Ela gosta é de ouvir. Quem lê é a bichinha. Aprendeu a ler em folheto, a danada... (LESSA, *apud* GALVÃO, 2000, p. 304)

Semelhantemente ao que se deu com os leitores de cordel, também muitos poetas populares ressaltam o papel que os folhetos tiveram em sua alfabetização. O poeta e editor João Martins de Athayde (1880-1959), por exemplo, resalta em sua autobiografia, intitulada *O trovador do Nordeste* (1937), que, quando ainda era operário da construção civil, costumava levar consigo um cordel para deletrear na hora da folga de almoço.

Outro caso interessante envolveu o poeta Manoel Caboclo (1926-1996): aos 13 anos, encantou-se com o poema *Alonso e Marina*, de Leandro Gomes de Barros, que enrolava uma barra de sabão comprada pelo avô. Para saber o que estava ali registrado, esmerou-se então a aprender a ler.

Vencendo as resistências históricas das escolas e das elites, os poetas populares conseguiram, pouco a pouco, levar suas obras às instituições de ensino. Isso se deu, como defende o professor e cordelista Stélio Torquato Lima (2013), por uma série de benefícios que o uso do cordel em sala de aula traz para a formação integral dos alunos. Entre esses benefícios, cabe destacar:

1º – O cordel trata de elementos de nossa cultura. Exemplo é o poema a seguir, de Maria da Graça Bergamini de Gusmão, intitulado *Nordeste, tu me contas teus passos e eu te canto em mil compassos*:

Nordeste de Canudos,
De Antônio Conselheiro,
Da fé do “Padim Padi Ciço”
Do lavrador, do vaqueiro.
De um *cabra afogueado*,
Um terrível capitão,
Com ele era na bala,
Não tinha conversa não!



Cabra da peste arretado
Robin Hood do sertão,
Virgulino, o rei do cangaço,
O temível Lampião!
Nordeste dos literatos
De Amado e Alencar
Terra de Gonçalves Dias,
De Bandeira e Gullar.

(...)

Terra de Castro Alves,
Suassuna, João Cabral,
Terra de Graciliano,
Patativa, fenomenal!
Terra de tanto expoente,
Do *cordel* e do *repente*,
Do *frevô* alegre e fremente
Que chega pra incendiar. (GUSMÃO, on-line, s.d.)

2º – O *cordel* traz o registro de uma variante linguística, ligada à oralidade. Essa variante da língua portuguesa, antes desdenhada pelas escolas e que passou a ser valorizada nas escolas com o desenvolvimento dos estudos sociolinguísticos, está presente, entre outro no *cordel* a seguir, de Carlos Soares Silva, denominado “Linguagem Nordestina”:

A linguagem nordestina
É bastante especiá,
É uma língua matuta,
Gostosa de se falá.
Leia com toda atenção,
O *cordel* que tem nas mão,
Pra pude apreciá.

A linguagem nordestina
É bonita, sem iguá.
Eita linguagem porreta!
Agora vou te falá.
Preste atenção, camarada



Pra você da gargalhada,
Do que agora vou narrá.

Valentão é arrochado.
Tapear é enganar.
Arretado é bom, legal.
Ir embora é arribar.
Bisnaga é pão comprido.
Aprumado é bem vestido,
Bonito pra se danar. (SILVA, on-line, s.d.)

3º – O cordel exercita a criatividade. Isso decorre do fato de o cordel, enquanto artefato estético, trabalhar a linguagem. Assim, o aluno toma contato com formas interessantes de exploração das potencialidades expressivas da linguagem. Ilustra isso o cordel a seguir de Firmino Teixeira do Amaral, denominado “Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum”, no qual observamos um gracioso trocadilho entre as palavras “paca”, “cara” e “pagará”:

– Amigo José Pretinho,
Eu nem sei o que será
De você depois da luta –
Você vencido já está!
Quem a paca cara compra
Paca cara pagará! (AMARAL, s.d., p. 14)

Também é exemplo o trecho do poema a seguir, de título desconhecido, desenvolvido pelo cantador Raimundo Adriano por ocasião do aniversário de sete anos de uma garotinha:

Os anos da existência
Que essa garotinha fez
Podem ser cinco mais dois,
Três mais quatro, um mais seis,
A metade de quatorze
Ou então dez menos três. (ADRIANO, *apud* VIANA, 2010, p. 37)



4º – O cordel, enquanto obra “exemplar” (como a fábula, o apólogo, etc.), trata de valores morais. Nessa perspectiva, há sempre a recompensa de quem pratica o bem e a punição de quem se desvia dos caminhos da retidão. Por esse motivo, o cordel pode ser trabalhado junto aos alunos para a discussão sobre a importância de agir corretamente. Ilustra isso o cordel a seguir de Paulo Moura, denominado “*Bullying*: diga não ao preconceito!”:

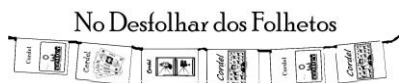
Eu vou falar pra vocês
E a todos vou explicar
Sobre um tema muito sério
Que a todos pode afetar
É um assunto delicado
Chamado *Bullying* escolar.

O *Bullying* é um mal
Pra toda a sociedade
Que não existe somente
Na escola ou faculdade
Pode afetar qualquer um
Não importando a idade

São ações intencionais
Que causam angústia e dor
Sem um motivo aparente
Seja de que jeito for
Quem maltrata o semelhante
É chamado de *agressor*.

Quem sofre o *Bullying* fica
Socialmente isolado
Porque tem medo de ser
Pelo agressor molestado
Em razão das ameaças
Que lhe deixa amedrontado. (MOURA, 2011, p. 1-2)

5º – O cordel permite trabalhos de natureza lúdica em sala de aula. Enquanto peça que entretém, que utiliza o humor, o



cordel ajuda a criar um ambiente leve em sala de aula, favorecendo a produção do conhecimento:

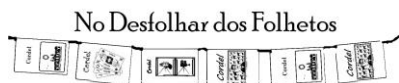
O texto em versos possui uma dimensão lúdica e um componente de musicalidade ainda mais forte do que os textos em prosa. Além disso, a rima, a métrica e a sonoridade transformam o poema em um instrumento facilitador da memorização, auxiliando o aluno a reter o texto lido ou ouvido. (LIMA, 2013, p. 135).

6º – O cordel fomenta a diversificação textual, isto é, amplia o leque de tipos textuais a serem trabalhados em sala de aula. Nesse processo, os alunos irão conhecer característica de vários tipos de texto, o que se convencionou chamar de “letramento de gênero.” (Cf. DIONÍSIO et al., 2007; SANTOS et al, 2007)

7º – Por fim, o cordel promove o diálogo com outras artes e gêneros textuais. Isso decorre do fato de que muitas obras em cordel se constituem de adaptações de clássicos da literatura, de filmes, histórias em quadrinhos, etc. Com isso, o professor pode partir da leitura de adaptações em cordel para efetuar o cotejo com as obras originais que serviram de ponto de partida para o trabalho dos poetas.

Portanto, levando-se em conta todos esses benefícios, pode-se compreender o motivo pelo qual o cordel cada vez mais vem sendo adotado nas escolas enquanto instrumento auxiliar no processo de ensino-aprendizagem. Nesse processo, alguns pesquisadores têm se interessado em contribuir com os mestres que queiram explorar ao máximo as potencialidades didático-pedagógicas do cordel. Incluem-se entre eles Ana Cristina Marinho e Hélder Pinheiro, que, na obra *O cordel no cotidiano escolar* (2012), apresentam algumas técnicas interessantes para visando o uso do cordel em sala de aula, a saber:

- a) Leitura em voz alta, antecedida de uma análise do contexto dos alunos para melhor ajustar o trabalho às necessidades dos alunos;
- b) Debates a partir dos temas presentes nos cordéis lidos;



- c) Criação de jogos dramáticos, fazendo encenações dos enredos das narrativas lidas;
- d) Exploração das xilogravuras, tradicionais ilustrações das capas dos cordéis, trazendo informações e análises dos desenhos;
- e) Criações de canções a partir dos cordéis, podendo ou não fazer alterações nos versos para se adequarem às melodias criadas (ou aproveitadas de canções já existentes);
- f) Realização de feiras de literatura de cordel envolvendo várias atividades, como a venda de folhetos, palestras sobre o cordel, oficinas de criação de cordel, etc.;
- g) Criação de ilustrações a partir da leitura dos cordéis;
- h) Criação de cordéis pelos alunos, necessitando antes uma oferta de oficina que discuta como o texto cordelístico é estruturado.

Além dos pesquisadores, os próprios poetas populares reconhecem a importância das escolas se abrirem para adoção do cordel como ferramenta auxiliar no processo de ensino-aprendizagem. Nesse contexto, como veremos a seguir, foi Arievaldo Viana um dos maiores entusiastas dessa ideia.

O projeto *Acorda cordel em sala de aula*

Desde a infância, o cordelista, escritor, ilustrador e pesquisador Arievaldo Viana percebeu o quanto o cordel poderia ser importante para a educação das massas, tendo em vista que ele mesmo se beneficiou da poesia popular como elemento facilitador da aprendizagem, tendo aprendido a ler com a ajuda de folhetos que a avó possuía. Sobre isso, o autor deu o seguinte testemunho ao também cordelista Paiva Neves:

Nasci em setembro de 1967, na fazenda Ouro Preto, pequena propriedade rural de meus avós, situada na divisa dos municípios de Quixeramobim e Canindé. Vivi ali até os dez anos de idade, sob a luz da lamparina, obedecendo aos velhos costumes sertanejos, herdados



de meus ancestrais. A única escola que havia na região distava quase uma légua e ainda utilizava a velha palmatória. Por conta disso, minha avó resolveu me alfabetizar em casa. Uma das ferramentas que foi utilizada durante esse processo de alfabetização foi a Literatura de Cordel. E por uma razão muito simples: além de ser uma leitura prazerosa, minha avó possuía uma coleção de folhetos que costumava ler em voz alta para uma roda de ouvintes maravilhados com a narrativa dos cordéis. (VIANA, *apud* NEVES, 2018, p. 63)

Por essa razão, já guindado à condição de um dos mais celebrados poetas de sua geração, Arievaldo Viana tornou-se um entusiasta do uso do cordel nas escolas para facilitar o processo de ensino-aprendizagem. Para além da própria experiência, levava essa bandeira por compreender a riqueza temática do cordel, o que permitia a utilização desse gênero poético em ações interdisciplinares. Sobre isso, vejamos os seguintes versos do poeta em foco:

Os doze Pares de França
Batalhas de Ferrabrás,
História de Pedro Cem,
As queixas de Satanás,
Tudo em linguagem correta
Como A História Completa
Do Herói João de Calais.

São histórias fascinantes
Que as escolas devem ter,
onde os estudantes podem
Pesquisar e aprender.
Em cada biblioteca
deve ter a Cordelteca,
outra fonte de saber.

O cordel contém ciência,
Matemática, astrologia,
Noções de física, gramática,
de história e geografia.
Em linguagem popular,
o cordel pode narrar
Tudo isso em poesia. (VIANA, 2010, p. 10)



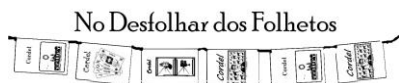
Foi a partir desse entendimento que passou a visitar escolas de todo o Brasil com o fim de difundir a ideia de que o ensino e a aprendizagem poderiam se beneficiar bastante com a adoção do cordel em sala de aula. Nessas visitas, o autor não apenas fazia palestras, mas, principalmente, mostrava o poder lúdico e educativo do cordel através de ricas e expressivas declamações, talento que possuía como poucos. Nesse processo, várias obras suas passaram a ser lidas pelos educandos das mais variadas faixas etárias, principalmente através da aquisição das mesmas por parte de programas governamentais, como o PNLD – Programa Nacional do Livro e do Material Didático.

Como coroamento dessa militância em prol do uso do cordel nas escolas, Arievaldo Viana idealizou em 2000 o projeto *Acorda cordel em sala de aula*. Após ser testado com sucesso pela Secretaria de Educação do município de Canindé, o projeto foi apresentado em Brasília, em dezembro de 2002, durante a III Conferência Nacional de Educação e Desporto, promovida pela Comissão de Educação da Câmara Federal. Sobre o objetivo do projeto, afirmou o próprio Arievaldo Viana:

Conhecedores da enorme contribuição do cordel para alfabetização do povo nordestino ao longo de mais de um século, criamos o Projeto *Acorda Cordel na Sala de Aula*, que visa a utilização de folhetos e romances como ferramenta paradidática no aprendizado, sobretudo na alfabetização de crianças, jovens e adultos. (VIANA, 2010, p. 12)

O projeto tornou-se ainda mais robusto a partir de 2006, com a publicação da obra *Acorda cordel em sala de aula*, um manual para os professores interessados em aplicar o projeto em sala de aula. A obra, cuja tiragem inicial foi de dois mil exemplares e que teve uma segunda edição em 2010, foi associada a um conjunto de cordéis e um CD sugeridos pelo autor, compondo o material básico do projeto. Sobre esse material, explica o autor:

O “kit” é composto por uma caixa de folhetos, contendo 12 obras de diferentes autores, acompanhados deste livro (espécie de Manual do Professor) e de um CD com 10 poemas e canções interpretados pelo



autor e pelos cantadores Mestre Azulão, Geraldo Amâncio, Zé Maria de Fortaleza e Judivan Macêdo. (VIANA, 2010, p. 14)

Especificamente sobre o livro-guia, assim explica o autor:

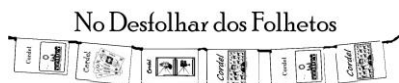
O livro traz informações sobre as origens da Literatura de Cordel, suas regras e modalidades e contém um Curso Prático de Literatura de Cordel com inúmeras dicas para os educadores, acerca da utilização dos folhetos na sala de aula (...) [incluindo] “Como produzir um folheto de cordel em classe – passo a passo”. (VIANA, 2010, p. 12)

Repetindo e complementando a informação do próprio autor, cabe destacar que, além da apresentação de elementos da biografia de Arievaldo Viana e trechos de suas obras, o livro *Acorda cordel em sala de aula* traz, entre outras, as seguintes informações: origens e breve trajetória do cordel no Brasil, trechos de cordéis, elementos estruturais do cordel (escrito pelo poeta e cantador Zé Maria de Fortaleza), modalidade do cordel (escrito por Gonçalo Ferreira da Silva, presidente da Academia Brasileira de Literatura de Cordel – ABLC), orientações para a criação de um cordel em sala de aula, informações sobre cordelistas referenciais (Leandro Gomes de Barros, José Bernardo da Silva, etc.), depoimentos de poetas populares e pesquisadores, recomendação de obras, etc.

Sobre o sucesso do projeto idealizado por Arievaldo Viana, assim se expressou Carolina Campos:

O projeto coletivo *Acorda cordel* já tem grande repercussão, até nacional. A Academia Brasileira de Literatura de Cordel, com sede no bairro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro, de imediato deu grande apoio à iniciativa divulgando-a amplamente em suas antologias e nas sessões realizadas Brasil afora.

Com a realização do I Encontro de Poetas Populares e Cordelistas em Brasília, que contou com a presença do Presidente Lula, a adoção da Literatura de Cordel como ferramenta auxiliar no ensino ganhou mais visibilidade, uma vez que projetos similares vêm sendo desenvolvidos em outros estados, com poetas como Manoel Monteiro (Paraíba) e Pedro Costa (Piauí). (CAMPOS, *on-line*, 2010)



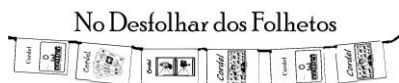
E, de fato, o projeto Acorda cordel em sala de aula se revela como um êxito tanto editorial, a julgar pelas grandes vendas do livro guia, como ferramenta de auxílio aos educadores, que recorrem às ideias deixadas por Arievaldo para darem continuidade ao ideal que o encantava. Que seu legado, assim, possa servir de ponto de partida para que seu projeto ganhe novas contribuições, afirmando a relevância do cordel como ferramenta auxiliar de ensino e de aprendizagem.

Considerações finais

Os documentos oficiais desenvolvidos no âmbito do Ministério da Educação – PCN, DCN, BNCC, etc. – têm ratificado a ideia de que, para a formação integral dos discentes, é imprescindível que as diversifiquem os gêneros a serem trabalhados pelos educandos. Em um mundo cada vez mais rico de linguagens, torna-se imprescindível que os alunos saibam reconhecer as singularidades de cada gênero textual, inclusive aqueles que ultrapassam os limites do verbal. Em estreita sintonia com esse pensamento, a Sociolinguística preconiza que devemos ser políglotas dentro da própria língua. (Cf. BECHARA, 2002)

Tanto no que tange à diversificação textual quanto à necessidade de oferecer variantes da língua aos alunos, o cordel se mostra como um gênero poético interessante a ser incluído no rol de textos a serem trabalhados junto aos alunos. A isso se somam outros benefícios que o cordel pode franquear aos alunos, como a reflexão sobre identidade social, o exercício da criatividade, o trabalho com a ludicidade, etc.

Não surpreende, assim, que cada vez mais os pesquisadores e os educadores se interessem pelo estudo das potencialidades didático-pedagógicas do cordel, incluindo-se a definição de estratégias metodológicas que auxiliem os educadores a explorar com eficiências essas potencialidades da poesia popular.



Para o sucesso dessas técnicas, entretanto, é preciso levar em conta que, para um bom trabalho com o cordel, convém que a escola não apenas respeite como conheça a rica cultura popular, abrindo-se para conhecer esse mundo tão encantador como enriquecedor. Ademais, cabe ao professor, para além de receitas prontas, perceber que é na convivência com os alunos e no conhecimento das demandas específicas do seu contexto escolar que as melhores técnicas são desenvolvidas. Por fim, mas igualmente importante, deve-se levar em consideração que toda e qualquer atividade envolvendo leitura exige que o professor seja alguém “apaixonado” pelo ato de ler: mas do que palavras, nosso exemplo inspira nossos educandos.

Percebendo antes de muitos o potencial do cordel como ferramenta auxiliar do processo de ensino-aprendizagem, o poeta Arievaldo Viana fez do seu projeto *Acorda cordel* um guia para aqueles que o precederam, funcionando como referência para todos aqueles que acertadamente pretendem levar avante a bandeira do uso do cordel em sala de aula. Dessa forma, mesmo com sua partida tão precoce, o bardo cearense deixou para todos nós esse incrível legado, deixando claro a grandeza dos ideais que moviam esse grande mestre do cordel cearense, nordestino e brasileiro.

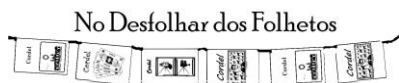
Referências

AMARAL, Firmino Teixeira do. *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*. Bahia: Do Autor, s.d.

ARAÚJO, Adriana. *Dois anos sem o poeta: vida e obra de Manoel Monteiro*. On-line, 2016. Disponível em: <<https://reporterjunino.com.br/2016/06/07/dois-anos-sem-o-poeta-vida-e-obra-de-manoel-monteiro/>> Acesso em: 10 de maio de 2020.

ATHAYDE, João Martins de. *O trovador do Nordeste*. Recife: Instituto Arqueológico de Pernambuco, 1937.

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



BECHARA, E. *Ensino de gramática: opressão? liberdade?* II. ed. São Paulo: Ática, 2002.

CAMPOS, Carolina. Projeto Acorda cordel na sala de aula comemora 10 anos. *On-line*, 2010. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2010/07/30/projeto-acorda-cordel-na-sala-de-aula-comemora-10-anos/>> Acesso em 20 de maio de 2020.

DIONÍSIO, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. 5. ed. Rio de Janeiro, Lucerna, 2007.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Ler/ouvir folhetos de cordel em Pernambuco (1930-1950)*. Belo Horizonte: Biblioteca Digital UFMG, 2000.

GUSMÃO, Maria da Graça Bergamini. *Nordeste, tu me contas teus passos e eu te canto em mil compassos*. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://iderlann.blogspot.com/p/cordel.html>> Acesso em 15 de agosto de 2019.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Primeiros Passos).

LIMA, Stélio Torquato. *Literatura popular: em busca de uma definição*. s.d. Mimeo. [Observação: o referido artigo faz parte desta coletânea]

_____. Os PCN e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel. In: *Acta Scientiarum*, v. 35, n.1, jan/jun. 2013. Maringá-PR: EDUEM, 2013. p. 133-139.

LOPES, Ribamar. Prefácio. In: VIANA, Arievaldo. *Acorda cordel na sala de aula: a literatura popular como ferramenta auxiliar na educação*. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010. p. 7-8.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura popular*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Primeiros Passos, 98).

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, Hélder. *O cordel no cotidiano escolar*. São Paulo: Cortez, 2012.

MELO, Veríssimo de. Literatura de cordel; visão histórica e aspectos principais. In: LOPES, Ribamar. (Org.). *Literatura de cordel: antologia*. Fortaleza: BNB, 1982. p. 7-50.



MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 12. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1993.

MOURA, Paulo. *Bullying: diga não ao preconceito!* Recife: Do Autor, 2011.

NEVES, Francisco Paiva das. *Literatura de cordel: origens e perspectivas educacionais*. Trabalho de Conclusão do Curso de Pedagogia. Fortaleza: UFC/ Faculdade de Educação, 2018. mimeo.

RIO, João do. Os mercadores de livros e a leitura das ruas. In: _____. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. p. 47-50 (A obra original é de 1910).

SANTOS, Carmi Ferraz; MENDONÇA, Márcia; CAVALCANTE, Marianne C.B. Cavalcante. (Orgs.). *Diversidade textual: os gêneros na sala de aula*. Belo Horizonte, Autêntica, 2007.

SILVA, Carlos Soares. *Linguagem nordestina*. Versão eletrônica do texto disponível em: <<http://iderlann.blogspot.com/p/cordel.html>> Acesso em 15 de agosto de 2019.

VIANA, Arievaldo. *Acorda cordel na sala de aula: a literatura popular como ferramenta auxiliar na educação*. 2. ed. Fortaleza: Encaixe, 2010.



Capítulo 22

A bela e a fera **do conto ao cordel:** **uma proposta de leitura** **Margarida da Silveira Corsi** **Lilian Arenas** **Rita de Cássia da Silva**

Introdução

Tornar-se leitor requer aprendizado, pois a autonomia na leitura vai além da decodificação. Por isso, cabe ao professor aplicar metodologias que conduzam ao letramento literário, possibilitando ao leitor a reconstrução do sentido do texto por meio de análises e reflexões. Para Rouxel (2013, p. 20), a finalidade do ensino de literatura “é a formação de um sujeito leitor livre, responsável e crítico, capaz de construir o sentido de modo autônomo e de argumentar a sua recepção”. É buscando este princípio que apresentamos esta proposta de letramento literário a partir da leitura do conto de fadas tradicional “A bela e a fera” e sua adaptação para a literatura de cordel, oferecendo ao leitor um novo olhar sobre a história narrada e despertando o interesse para as particularidades do gênero cordel.

Da relação entre os dois gêneros, espera-se que seja possível ao aluno estabelecer as diferenças e as semelhanças entre ambos, e, aliado a isso, refletir sobre a questão do tipo de relacionamento que pode ser lida nas entrelinhas do enredo do conto e do cordel. Dessa forma, o primeiro poder da literatura, citado por Campagnon (2009), de instruir deleitando é colocado em prática neste



trabalho, pois a reflexão sobre as ações apresentadas ao longo das narrativas contribui para a transformação crítica do indivíduo.

O desenvolvimento da oficina tem como principal objetivo proporcionar o letramento literário a alunos do 9º ano do Ensino Fundamental, instrumentalizando-os para que possam sentir prazer em realizar a leitura solicitada pela escola. E enriquecer suas personalidades através da construção de sentidos estimulada pelos questionamentos realizados. Sobre isso, Rouxel (2013) afirma que “a literatura lida em sala de aula convida também a explorar a experiência humana, a extrair dela proveitos simbólicos” (ROUXEL, 2013, p. 24).

A escolha pelo conto de fadas *A bela e a fera* visa reavivar a memória dos leitores, acerca de um clássico da literatura francesa, que conta a história de uma moça que aceita ficar presa em um castelo com um homem fera de aparência assustadora a quem ela chama de Fera. A leitura do conto pode levá-los a perceber que, na sociedade atual, na qual as mulheres lutam constantemente pelo empoderamento diante do comportamento machista do dia a dia, as atitudes de abnegação, obediência e doçura apresentadas pela personagem Bela podem esconder um relacionamento abusivo e reforçar o conceito de que o amor pode mudar tudo e justificar toda sorte de sofrimento e violência.

A apresentação de *A bela e a fera em cordel* (2011), de Clara Rosa Cruz Gomes, tem o propósito de aproximar os leitores desse gênero literário, tão comum na região nordeste do Brasil, mas pouco explorado em algumas regiões brasileiras, e familiarizá-los com as características da poesia popular, sua estrutura composicional, tema e estilo; objetiva também a compreensão da ressignificação da temática da obra de partida através das características estilísticas e estruturais do gênero cordel. Para tanto, compactuamos com Dalvi (2013) que “o estudante precisa ser incentivado a ter contato com formas, textos, estéticas mais sofisticadas (o que está longe de dizer “mais elitizadas”), que exigirão seu esforço in(ter)ventivo como

leitor, sem, contudo, deixar de lado essa compreensão situada na literatura” (p. 74).

O texto literário, por suas especificidades, exige um leitor capaz de completar os vazios que nele se inserem através da produção de sentidos. No entanto, essa subjetividade na interpretação também necessita ser orientada, para que esse aluno-leitor seja capaz de analisar e manifestar opiniões sobre o que lê. Para Micheletti (2001) “os limites [da interpretação] estão no próprio texto e começam no gênero a que ele pertence e se estendem pelo vocabulário, pelas construções sintáticas, por toda a sua estrutura, enfim” (MICHELETTI, 2001, p. 72).

A subjetividade surge do contato com as incompletudes do texto, exigindo a participação do leitor. É considerando esta perspectiva da leitura subjetiva que realizamos esta pesquisa e propomos uma oficina de leitura e letramento literário.

O Conto e o cordel

Os contos de fadas fazem parte da imaginação de crianças e adultos, pois retratam o fabuloso através de situações do dia a dia. *A bela e a fera* (1756), de Madame Leprince de Beaumont, nos conta a história de uma moça que, para salvar a vida de seu pai, aceita ficar presa em um castelo mágico com um ser assustador. A Fera, ao longo da narrativa, mostra-se amistoso e encantador, revelando, à primeira vista, que basta olhar além da superfície para ter um final feliz.

Abramovich (1997, p. 120) comenta sobre esse gênero que mantém uma estrutura fixa. A partir de um problema, a situação inicial é abalada. No desenvolvimento, a busca de soluções quase sempre envolve algum elemento fantástico, e no desfecho da narrativa há o retorno à ordem inicial com um final feliz. O espaço onde ocorre a ação costuma ser fora da realidade conhecida. O tempo é indefinido, por isso o uso das expressões “era uma vez” ou “certa vez”. A autora afirma ainda que os contos de fadas abordam conteúdos essenciais da condição



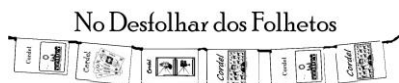
humana, e por isso despertam a reflexão sobre atitudes e comportamentos da sociedade.

Esse conto, especificamente, levanta questionamentos sobre beleza e caráter, e pode levar o leitor a acreditar que se trata somente de uma história de amor. No entanto, ao longo do texto observam-se possíveis traços de um relacionamento abusivo. Um tipo de relação na qual há excesso de poder de um parceiro sobre o outro. Entre as atitudes mais comuns encontram-se a privação da liberdade, afastar o parceiro do convívio com a família e amigos, ciúmes exagerados e humilhações. Esse tipo de relacionamento é considerado uma espécie de violência psicológica, definida no parágrafo II do Artigo 7º da Lei Nº 11.340, de 07 de Agosto de 2006 (Lei Maria da Penha):

II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação. (BRASIL, 2006, *online*).

A literatura, através da subjetividade, pode ser o meio necessário para a discussão de um assunto tão delicado, pois proporciona ao leitor a possibilidade de colocar-se no lugar do outro, de reconhecer os papéis atribuídos às personagens, de herói ou vilão, e assim estabelecer uma relação de acolhimento ou estranhamento de acordo com leitura realizada.

O conto *A bela e a fera*, em virtude de sua singularidade, possui muitas adaptações. Nesse trabalho, será apresentada uma versão para a literatura de cordel. Esse gênero literário integra a literatura de origem popular e é uma excelente oportunidade de desenvolver a oralidade em sala de aula, pois a marca do cordel é



sua apresentação em voz alta, ato realizado pelos cordelistas nas feiras, encontros, sites, entre outros, para divulgar seu trabalho.

A literatura de cordel faz parte da cultura popular nordestina e pode ser uma oportunidade de o aluno desenvolver a compreensão da realidade social na qual está inserido. Para isso, a escola tem um papel fundamental, pois a literatura canônica costuma ser abordada com mais frequência em detrimento das manifestações literárias consideradas populares. Alves (2013) defende que toda manifestação artística deve ser levada ao espaço escolar, pois considera importante o contato com a experiência do outro. “Se a literatura de cordel traz uma vivência peculiar de determinados grupos sociais, se traz questões humanas que interessam não apenas ao grupo que esteve ligado em seu nascedouro, certamente ela poderá ter um significado para outros leitores” (ALVES, 2013, p. 38).

Passos metodológicos

A oficina, dividida em cinco momentos, a saber: motivação, apresentação do(s) autor(es), leitura, interpretação e expansão da leitura, objetiva a ampliação de sentidos das obras. Para isso as atividades são organizadas de modo que o professor-mediador possa auxiliar o discente a conhecer a materialidade literária: estrutura composicional, tema e estilo do gênero, segundo a teoria de Bakhtin (1992), além de relacionar o texto com seus conhecimentos sócio-históricos.

A etapa da *motivação* consiste em uma atividade de adivinhação e está baseada em *Minhas rimas de cordel*, de Cesar Obeid (2013). O professor distribuirá cartões com adivinhas escritas em forma de cordel. Os alunos receberão as perguntas em cartões e tentarão produzir um pequeno cordel com as respostas às adivinhas. Em seguida, o professor entregará outro cartão com a resposta. Por fim, apresentará o livro com as adivinhas do autor para que os alunos possam se familiarizar com



a materialidade do gênero. A seguir, exemplificamos com duas estrofes do livro do poeta:

Pergunta

Vou mandar as adivinhas
Para o povo desse espaço
Quero que vocês respondam
Sem cometer embaraço
Qual é uma peça inteira
Mas tem nome de pedaço?

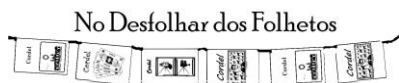
Resposta

A resposta então eu faço
Com a rima que passeia
Que respondo o adivinha
Para o povo da minha aldeia
Se é uma peça inteira
Vai no pé e é uma meia. (OBEID, 2013, p. 42)

Sobre esse momento de leitura, Corsi (2015, p. 35, grifos do autor) afirma que: “A ‘motivação’ intenta despertar no leitor a consciência de que a obra literária pressupõe prazer e conhecimento, preparando-o para um encontro com o texto”. Além disso, a motivação promove uma aproximação com a literatura de cordel, que terá maior destaque na oficina. A partir desse momento o aluno já percebe as principais características do gênero, a organização em versos e a presença de rimas, e já começa a interagir com o texto ao produzir a resposta. Desse modo, os interesses do leitor são captados para os procedimentos de leitura posteriores.

A *apresentação das autoras*, segunda etapa desta oficina, será o momento em que o professor-mediador irá expor textos que se relacionam com as obras-mote. Serão apresentadas as biografias das autoras das obras trabalhadas, disponíveis nos sites e links a seguir: <https://zahar.com.br/autor/jeanne-marie-leprince-de-beaumont> e <http://editoraelementar.com.br/profile/14/>.

A partir da leitura das biografias, propõe-se que o professor conduza uma discussão sobre as mulheres escritoras e a relação



com a história contada por elas. Para tal atividade, sugerimos algumas questões:

- 1) Você costuma ler obras produzidas por mulheres? Você poderia citar algumas?
- 2) Na época em que Jeanne-Marie viveu, você acha que era comum haver mulheres escritoras? Explique.
- 3) Veja o significado da palavra “virtude” no dicionário. Agora leia o texto sobre a autora Jeanne-Marie e levante hipóteses: o que pode ter levado a escritora a considerar as virtudes destacadas no conto como fundamentais para as moças? (Caso desconheça alguma palavra, use o dicionário).
- 4) Atualmente, o que você considera virtudes importantes para moças?
- 5) A escritora Clara Rosa Gomes fez uma adaptação do conto para o cordel. Que elementos de sua formação podem ter contribuído para essa escolha?
- 6) Considerando a temática desenvolvida no conto, você acha importante que ele seja escrito por mulheres? Explique.

Espera-se que essas questões levem o aluno a observar que na literatura também pode haver uma cultura machista. Nesse sentido, Zinani (2014) afirma que o olhar feminino revela outros aspectos antes inexplorados. “Ao apropriar-se da palavra, a mulher procurou transformar as representações que traduziam o ponto de vista masculino, constituindo-se em sujeito e elaborando representações próprias, de acordo com sua história e suas especificidades, ou seja, gendradas” (ZINANI, 2014, p. 186). Desse modo, a ampliação do conhecimento de mundo e as reflexões suscitadas por essas questões colaboram com o desenvolvimento da leitura crítica, pois estimulam o aluno a pensar sobre a presença da mulher na sociedade e como culturalmente elas são vistas ao longo da história.

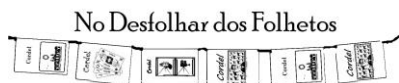


Concluída a etapa das questões apresentadas, partimos para a *leitura*, momento em que a oficina se centra na materialidade da obra. Momento iniciado pelas leituras da capa e contracapa das duas obras-mote, pois os dados existentes nos elementos paratextuais colaboram na produção de sentidos da história narrada. De acordo com Martins (2010, p. 170) “o paratexto, jogando com as convenções literárias (e editoriais), cumpre uma importante função no sentido de garantir, antes mesmo da leitura do texto, sua literariedade. Assim, o paratexto poderá constituir-se em um eficiente mecanismo de legitimação do texto literário” (MARTINS, 2010, p. 170).

Para auxiliar o professor nesse processo de exploração da obra, sugerimos algumas questões. Observe a capa do livro e responda:

- 1) O tamanho da ilustração representando a Fera em relação à Bela sugere que tipo de relação?
(☐) Amizade; (☐) Amor; (☐) Poder; (☐) Respeito.
- 2) Pela expressão do rosto da personagem feminina retratada na capa, o que ela está sentindo?
- 3) Na contracapa, o texto diz “Não há nada mais gostoso do que adormecer toda noite ouvindo contar uma história [...]”. Você costuma ler ou ouvir histórias antes de dormir?
- 4) Dos títulos publicados pela editora, apresentados na contracapa, quais você gostaria de ler?

Na sequência, os alunos deverão realizar a leitura silenciosa do conto de fadas e, em seguida, proceder a leitura compartilhada. Esta leitura é importante para que os alunos possam recordar a estrutura do gênero, além disso, ao ler um conto já conhecido em outro contexto, possivelmente, novos sentidos serão produzidos e favorece a leitura subjetiva. Considerando as ideias acima, apresentamos as questões de compreensão e interpretação divididas em 4 tópicos:



Para explorar o *contexto de produção*, sugerimos as questões a seguir:

- 1) Para quem são produzidos os contos de fada?
- 2) Em quais suportes encontramos contos de fadas?
- 3) A primeira versão desse conto é de 1740. Na sua opinião, por que ele continua sendo publicado?
- 4) Você conhece outra versão desse conto? Se conhece, cite as diferenças ou semelhanças com a história lida.

Em relação ao *conteúdo temático*, propomos as seguintes questões:

- 1) A partir da leitura feita, você saberia dizer qual é o tema predominante do conto?
- 2) Ao escrever o conto, a autora queria ressaltar virtudes ideais para as moças. Como a autora ressalta essas virtudes nas ações da personagem Bela?
- 3) As ações da personagem Fera também mostram que ele era virtuoso? Explique.

Em relação à *estrutura composicional*, propomos:

- 1) Qual a tipologia textual da história lida?
() Injuntiva () Argumentativa () Narrativa;
- 2) Quanto ao narrador: ele é observador ou personagem? Comprove com um trecho do texto.
- 3) Relacione as partes que compõem o conto:
 - a) Situação inicial
 - b) Conflito
 - c) Clímax
 - d) Desfecho

() Bela e Fera finalmente se declaram e vivem felizes para sempre.

() O roubo de uma rosa desperta o furor da Fera.

() Bela reencontra Fera e declara seu amor, quebrando a maldição.



- () O pai de Bela precisa viajar para realizar negócios importantes.
- 4) Quais são as personagens secundárias do conto?
- 5) Qual o momento de maior tensão na narrativa?
- 6) O desfecho desse conto é comum aos textos desse gênero? Dê exemplos.

Em relação ao *estilo* da narrativa, propomos:

- 1) Nessa versão do conto, o mercador, pai de Bela, tem três filhas e três filhos. É possível afirmar que os irmãos eram unidos? Explique.
- 2) Das características a seguir, quais se aplicam às irmãs de Bela?
 () Carinhosas; () Rancorosas; () Amigáveis;
 () Simpáticas; () Invejosas.
- 3) Sororidade é uma palavra que pode ser comparada ao sentido de irmandade, sentimento de união e amizade entre mulheres. As irmãs de Bela tinham “sororidade” por ela? Exemplifique com elementos do texto.
- 4) Note que as palavras *fera* e *bela* sempre aparecem no texto com inicial maiúscula. Por que isso acontece?
- 5) Leia o texto novamente e responda: Encontrou alguma palavra desconhecida no texto? Caso tenha encontrado, busque o significado no dicionário.
- 6) Leia a frase abaixo:
 “Desesperada, correu por todo o palácio e descobriu o *pobre* monstro estendido, inconsciente, num canto do jardim, morrendo de desgosto”.
 a) A palavra destacada traz qual sentido em relação ao monstro?
 b) Se invertêssemos a palavra colocando-a depois da palavra “monstro”, ela teria o mesmo sentido? Explique.

Acerca da *interpretação* do conto de Mme Beaumont,



propomos as questões a seguir:

- 1) Mesmo com boas intenções, você acha que o pai da Bela foi correto quando colheu a rosa do jardim de Fera?
- 2) E Fera, você acha que ele agiu com justiça ao prender o mercador? O que você faria se fosse Fera?
- 3) E com relação à atitude de Bela? Ela fez certo em tomar o lugar do pai?
- 4) Se você fosse Fera, aceitaria o que a Bela fez?

Após concluir a leitura do primeiro enunciado, propomos a leitura do cordel, que também terá início com a exploração da capa e da contracapa do livro (GOMES, 2011), destacando principalmente a ilustração de Eduardo Ver, que apresenta uma xilogravura da imagem da fera em pose de ordem, diante de Bela ajoelhada a seus pés. Para essa atividade são apresentados os seguintes encaminhamentos: a respeito da capa, propomos:

- 1) Há elementos comuns entre as duas capas (a anterior e esta)?
- 2) A caracterização de Fera se assemelha a outras ilustrações que você conhece? Comente.
- 3) Observe a posição das duas personagens, o que isso revela sobre o relacionamento que há entre os dois?
- 4) A técnica usada na ilustração chama-se xilogravura. Você conhece essa técnica? (Mostrar vídeo “Xilogravura e literatura de cordel”: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f1XrCCiqyh4> para que se familiarizem com essa arte)
- 5) Logo abaixo do nome do conto aparece a expressão “em cordel”. Você sabe o que é cordel? (neste momento, o professor-mediador deve explicar as principais características e elementos do cordel).

Acerca da contracapa, propomos:



- 1) Leia o texto e observe a imagem que aparecem na contracapa e responda às questões propostas:

Esta linda narrativa

É um conto universal.

Fala de amor e traz

Conhecimento geral

Pra meninas e meninos

E ainda é teatral. (GOMES, 2011, contracapa)

- a. Pesquise o que é um conto universal.
 - b. Levante hipóteses: por que a autora destaca que é “Pra meninas e meninos”?
- 2) Observe a ilustração. Você reconhece o objeto retratado?
Há nessa caracterização elementos da cultura brasileira?
Explique.

Na sequência, o professor deverá entregar a obra e propor primeiramente uma *leitura* silenciosa, e em seguida, poderá solicitar aos alunos que cada um leia uma estrofe em voz alta. Como o cordel possui 53 estrofes, de seis versos, essa atividade envolverá toda a turma. Assim que a leitura for concluída, o professor procederá a entrega das questões. Esses questionamentos levarão o aluno a compreender a *estrutura composicional*, *estilo* e *conteúdo temático* do cordel. Além disso, é possível propor uma reflexão sobre os sentidos possíveis, através da materialidade do texto. Para tanto, sugerimos as questões a seguir: Leia e observe os aspectos estruturais da estrofe abaixo:

Um/ jo/vem /mui/to e/go/is/ta,

1 2 3 4 5 6 7

Que/ no/ cas/te/lo /mo/ra/va,

1 2 3 4 5 6 7

E/ra /prín/ci/pe/ tão /lin/do,

1 2 3 4 5 6 7

Que/ só/ a e/le/se /a/ma/va.

1 2 3 4 5 6 7

E/le/ não /ti/nha /a/mi/gos,

1 2 3 4 5 6 7



E /dis/so/ se /or/gu/lha/va. (GOMES, 2011, p. 7)

1 2 3 4 5 6 7

Na sequência, leia o texto instrucional a seguir:

O cordel é um gênero que se organiza em estrofes e versos. Por ser um gênero poético, as sílabas de cada verso são contadas de um modo diferente. O modo de contar sílabas poéticas chama-se “escansão”. Essa contagem, no entanto, possui algumas especificidades, o que faz com que as sílabas poéticas nem sempre coincidam com as sílabas gramaticais. O que precisamos ter em mente é que, na poesia, a manutenção do ritmo é de extrema importância. Por isso, a última sílaba tônica do verso é que determina o fim da escansão e, em alguns casos, quando houver proximidade de vogais pertencentes a palavras diferentes, pode haver união fonética. No cordel apresentado, todos os versos possuem 07 sílabas poéticas, também chamadas de versos heptassílabos ou redondilha maior (Texto composto pelas autoras).

Após ler cuidadosamente os enunciados acima, responda às questões que seguem:

- 1) Na sua opinião, a organização do cordel em versos facilita sua leitura? Por quê?
- 2) A estrofe a seguir apresenta rimas? Se sim, em quais versos elas aparecem? Quais são os versos que rimam entre si? Quantas sílabas poéticas há em cada verso?

Este conto universal
De muita sabedoria
Narra a história de amor
Que aconteceu um dia
Se preparem para ouvir
Muitas rimas com alegria. (GOMES, 2011, p. 7)

Considere a explicação que segue e responda:

- a) Rima consoante: em que há correspondência total de sons, havendo repetição tanto dos sons vocálicos como dos sons consonantais. Exemplo: *falado/cantado*; *presente/ausente*;
- b) Rima toante (ou assonante): Em que há apenas a repetição dos sons vocálicos. Exemplo: *boca/moça*; *pálida/lágrima*.



- 1) Na estrofe lida, as rimas são soantes ou toantes? Explique.
- 2) Você já havia lido algum texto com essas características? Você gostou dessa organização textual?

Em relação ao *conteúdo temático* da narrativa poética, responda:

- 1) O que o comportamento de Bela revela sobre sua relação com o pai?
- 2) Quais os motivos que levaram a bruxa a enfeitiçar o príncipe?
- 3) Ao sujeitar a quebra do feitiço a um beijo de amor, a bruxa espera que tipo de atitude de Fera?

Acerca do *estilo* da obra, leia as estrofes abaixo e responda:

- 1) A partir dos adjetivos presentes nas estrofes abaixo, como você descreveria a personalidade da Fera antes de ser enfeitiçada?
- 2) O príncipe era o tipo de pessoa que chamaria a atenção das mulheres? Retire palavras do poema que descrevam suas características físicas e comprove sua resposta.

Um jovem muito egoísta,
Que no castelo morava,
Era príncipe tão lindo,
Que só a ele se amava.
Ele não tinha amigos,
E disso se orgulhava.

Em uma noite chuvosa
Chegou uma feia senhora:
‘Por favor, dê-me abrigo,
A chuva é forte lá fora,
Fico só por uma noite’.
Mas ele disse: ‘Vá embora’.



Recusou-se a ajudá-la
Com enorme desamor.
A velha era uma bruxa
Que não gostava de dor
E fez um grande feitiço
Com todo o seu furor. (GOMES, 2011, p. 7-8)

- 3) A partir da leitura da estrofe a seguir, responda:
- O que você achou da atitude da bruxa em relação aos súditos?
 - Você acha que retirar a beleza do príncipe foi uma boa lição? Por quê?

A bruxa o transformou
Em uma fera horrível,
Os súditos, em objetos,
A mágica foi incrível.
Essa foi uma lição
Para o príncipe terrível. (GOMES, 2011, p. 9)

- 4) Leia a estrofe número 08 e responda: a) O príncipe, que havia acabado de ser transformado em Fera, apresenta sinais de querer mudar seu jeito de ser? Comprove com trechos do poema.

Disse a Fera irritada:
‘Assim eu me desatino.
Calem-se todos vocês,
É o que eu lhes determino.
Quem agora vai me amar?
Qual será o meu destino?’ (GOMES, 2011, p. 11)

- 5) Leia a estrofe abaixo e responda: a) As palavras destacadas dão a ideia de que as ações praticadas por Bela aconteciam constantemente ou eram esporádicas? b) Caso substituíssemos as palavras destacadas por “andou” e “preocupou-se”, os versos teriam o mesmo sentido? Explique.
Ela *andava* lendo livros,



Era um tanto distraída.
Preocupava-se com o pai
 E era bastante querida.
 Não queria se casar,
 Ela estava decidida. (GOMES, 2011, p. 13. Grifos nossos)

- 6) Leia e reflita sobre a estrofe abaixo: 1) Observe as palavras destacadas. Nas duas ocorrências, elas se referem ao mesmo termo? Explique.

Numa noite ao jantar,
 Pediu-*lhe* em casamento.
 Bela não o aceitou,
 Não queria sofrimento,
 Ofereceu-*lhe* amizade,
 Devagar com o sentimento. (GOMES, 2011, p. 23. Grifos nossos)

- 7) Na estrofe abaixo, os versos destacados produzem qual sentido no texto?
- | | |
|-----------------|--------------------|
| () Explicação; | () Justificativa; |
| () Condição; | () Oposição. |

A magia terá fim
Se o monstro for amado,
Se dele alguém gostar
 E se assim for beijado.
 Trocando beijo de amor,
 Em príncipe é transformado (GOMES, 2011, p. 10. Grifos nossos)

- 8) Na estrofe a seguir: a) Quais verbos destacados dão a noção de ação contínua? b) O verbo “cair”, no verso “Fera caiu de tristeza”, tem qual sentido nesse contexto?

Demorando a retornar,
 Bela nunca mais *chegava*.
 Ela *passou* um bom tempo
 Com o pai, que doente *estava*.
 Fera *caiu* de tristeza,
 Dela, saudoso, *chorava*. (GOMES, 2011, p. 25. Grifos nossos)



Em relação ao *sentido* dos fatos narrados, responda as questões a seguir:

- 1) O que o hábito de ler livros nos diz a respeito da personalidade de Bela?
- 2) Na sua opinião, como era a relação entre pai e filha? Como você chegou a esta conclusão?
- 3) Bela não queria se casar. É comum na nossa sociedade as mulheres manifestarem o desejo de não se casar?
- 4) Considerando o contexto em que o pai de Bela se encontrava, a atitude de entrar no palácio foi correta?
- 5) Se você estivesse na mesma situação, o que você faria?
- 6) O que motivou Bela a se oferecer para tomar o lugar do pai no castelo de Fera?
- 7) O que aconteceria em nossa sociedade se alguém mantivesse uma pessoa presa em sua casa?
- 8) De acordo com a estrofe a seguir, o que podemos imaginar sobre a personalidade de Fera?
 - a) () Ele era sempre delicado e educado;
 - b) () Ele iria começar a ser delicado e educado.

Duque falou à Fera:
'Seja sempre delicado,
Não assuste a moça,
Mostre-se muito educado.
A casa será de Bela,
Faça sempre bom agrado'.

As questões a seguir têm o objetivo de levantar hipóteses a respeito do relacionamento entre Bela e Fera, e possibilitar a ampliação de sentidos em relação à obra. De acordo com as estrofes 37 e 38, responda:

Disse Bela aos presentes:
Estou muito assustada.
Eu não serei prisioneira,
Viverei galanteada.



*Isso pode ser alegre,
Só estou impressionada.*

*Tudo fora arranjado,
E o tempo foi passando.
Com saudades do seu pai,
Bela ia se lamentando.
Mas os dias eram felizes,
Estava se acostumando.* (GOMES, 2011, p. 22. Grifos nossos)

- 9) Bela diz que não será prisioneira. Por que você acha que Bela tinha esse tipo de sensação?
- 10) Qual verso da estrofe 38 contradiz a afirmação da estrofe 37 “isso pode ser alegre”?
- 11) O que o verso “Estava se acostumando” revela sobre Bela? a) () Apesar de não gostar da situação que vivia, ela a aceitava. b) () Ela gostava da situação que vivia, por isso se acostumava.

Leia a estrofe e a definição a seguir e responda as questões:

*Essa jovem, no castelo,
Não ficava na prisão.
Podia ficar nos quartos,
Lia livros de montão.
Fera se modificava,
Suavizava o coração.* (GOMES, 2011, p. 23)

Art. 148 – “Privar alguém de sua liberdade, mediante sequestro ou cárcere privado. Pena - reclusão, de um a três anos”. (BRASIL, 2002, on-line)

- 12) O que você considera uma prisão?
- 13) A partir da leitura da estrofe e da definição sobre sequestro e cárcere privado, qual a sua opinião sobre a condição na qual Bela se encontrava?
- 14) Quais características de Fera fizeram provocaram encantamento em Bela? Exemplifique com versos do



enunciado.

15) Leia a estrofe abaixo e responda:

a) Bela pede a permissão para visitar o pai. O que você pensa sobre pedir permissão para sair? O que essa atitude revela sobre a relação que havia entre Bela e Fera?

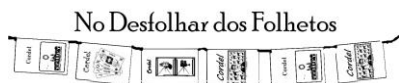
Bela sentia saudades,
Com o pai se preocupava.
Conseguiu a *permissão*,
Pegou trem que passava.
Foi depressa visitá-lo,
O seu pai bem não estava. (GOMES, 2011, p. 24. Grifos nossos)

De acordo com a leitura integral do poema, responda:

- 1) Você considera que esta história tem um final feliz? Explique.
- 2) Se você pudesse mudar o final da história, que final você daria? Escreva uma estrofe recontando o final, conforme seu posicionamento. Tente usar estrofes de seis versos, sete sílabas poéticas em cada verso e rimas alternadas.

De acordo com as duas narrativas lidas, responda:

- 1) Quais as diferenças entre o enredo do conto e do cordel?
- 2) Você conhece relacionamentos parecidos com o descrito no enredo do conto e do cordel? Como esse tipo de relacionamento pode terminar?
- 3) Você acredita que Bela deve ceder às imposições do Príncipe-fera? Ele tem o direito de mantê-la sob seu julgo?
- 4) Há alguma magia em ser amado por alguém que age desta forma?
- 5) Como você agiria se soubesse que alguém estivesse na condição de Bela?



No Desfolhar dos Folhetos

Após concluir as etapas de leitura, análise e interpretação do cordel, para maior compreensão do gênero, o professor poderá propor a leitura de um texto metalinguístico. Para esta etapa, sugerimos *O cordel do cordel: sua história e seus heróis*, de Merlânio Maia (Cf. MAIA, *on-line*). Durante a leitura dramática, sugerimos que o professor convide o leitor a refletir sobre a história e as características estruturais e temáticas do gênero.

Como proposta de *expansão* da leitura, sugere-se a adaptação do conto “Para que ninguém a quisesse”, de Marina Colasanti (1986), para a literatura de cordel. Essa atividade poderá ser realizada em grupo e os resultados podem ser apresentados para a turma ou para a comunidade, a partir da montagem de um varal com os folhetos compostos pelos alunos durante a oficina.

Antes da atividade de *expansão*, o professor poderá solicitar aos alunos a realização da leitura silenciosa do conto. Para refletir sobre o enredo e a temática, sugerimos algumas questões:

- 1) A quem se refere o título do conto?
- 2) Como é a conduta do marido em relação à esposa? Será que o homem ficará feliz com o resultado de suas ações? E a esposa, como estará se sentindo?
- 3) O que leva o marido a exigir que a mulher desça a batinha do vestido?
- 4) Por que ele proibiu que ela se pintasse e que usasse roupas decotadas? Por que cortou os cabelos dela?
- 5) O uso da expressão “tosou-lhe os cabelos” possibilita a interpretação de um processo de zoomorfização da mulher. Imaginem a cena do corte do cabelo e descrevam a imagem da mulher?
- 6) Partindo da leitura do parágrafo que narra o corte do cabelo da mulher, é possível entender o sentimento dela diante da ação sofrida? Como você se sentiria?
- 7) No início do conto, qual era a provável aparência da mulher? Busque elementos do texto que comprovem sua resposta?



- 8) No trecho “*mandou* que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar”, o que a escolha da palavra destacada nos diz a respeito da personalidade do marido?
- 9) A relação vivida pela mulher do conto é semelhante à situação vivida por Bela? Retome fatos das obras que comprovem estas possíveis semelhanças.
- 10) Considere o trecho a seguir e responda: “Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela.” A partir do texto destacado, é possível afirmar que o marido era apaixonado pela mulher? Explique.

Após a leitura do conto de Colassanti (1986), o professor poderá solicitar aos alunos que relacionem o tema, as atitudes das personagens e os desfechos das três narrativas, através do preenchimento de tabelas comparativas, para, em seguida, realizar a adaptação do conto para o cordel. Esta última etapa deve levar em conta os conhecimentos dos alunos acerca da estrutura composicional do gênero. Por esta razão, julgamos interessante a utilização de um roteiro que possa guiá-los na composição do primeiro folheto de cordel. Este roteiro pode ser composto a partir das características do gênero (tipos de estrofes e de rimas, número de sílabas poéticas, musicalidade, termos relacionados à temática e às personagens, etc) recolhidas dos cordéis trabalhados durante as etapas da oficina. Elementos que irão contribuir para a composição das estrofes durante a adaptação do conto para o cordel.

Considerações finais

Ao propor uma oficina para desenvolver o letramento literário, espera-se contribuir com o desenvolvimento de um leitor crítico que possa desfrutar e fruir textos canônicos, conhecer e valorizar a literatura popular, especialmente a literatura de cordel.



Isto posto lembramos que é na escola que o processo de letramento literário acontece de forma orientada e direcionada. Desse modo, através da leitura do conto de fadas e de sua adaptação para cordel, o aluno poderá refletir a respeito de uma temática atual – como os relacionamentos abusivos, que podem aparecer nos vazios do texto e necessitam da interpretação crítica para que, na sua completude, mostre outros sentidos escondidos nas entrelinhas. Não almejamos com isto exaurir o sentido do texto, muito menos oferecer uma receita de intervenção. Esta oficina pretende servir como ponto de partida para outras propostas e outras reflexões.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo, Scipione, 1997.

ALVES, José Helder Pinheiro. O que ler? Por quê? A literatura e seu ensino. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Orgs). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo-SP: Parábola, 2013. p. 35-50.

BAKHTIN, Mikail M. Os gêneros do discurso (1952-1953). In.: *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes e Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 277-326.

BEAUMONT, Jeanne-Marie de Leprince. *A bela e a fera*. Trad. de Michèle Iris Koralek. Ilustrações de Carlo Wieland. São Paulo, Scipione, 1997. A obra original é de 1756.

BRASIL. Lei 11.340/2006. Texto integral, disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2006/Lei/L11340.htm. Acesso em 03/12/2019.

_____. Sequestro e cárcere Privado. Art. 148, Lei nº 10.446/2002. Disponível em <https://www.tjdft.jus.br/institucional/impressa/campanhas-e-produtos/direito-facil/edicao-semanal/sequestro-e-carcere-privado>. Acesso em 03/12/2019.

COLASANTI, Marina. Para que ninguém a quisesse. In: _____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. III-



112.

COMPAGNON, A. *Literatura para quê?*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CORSI, Margarida da Silveira. *A narrativa literária francesa como suporte para o letramento do leitor-aprendiz de FLE*. Maringá: EDUEM, 2015.

DALVI, Maria Amélia. Literatura na escola: propostas didático-metodológicas. In: _____; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Orgs). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 67-98.

GOMES, Clara Rosa Cruz. *A bela e a fera em cordel*. Ilustrações de Eduardo Ver. São Paulo: Mundo Mirim, 2011.

MAIA, Melânio. *O cordel do cordel: sua história e seus heróis*. Disponível em: <http://poesianordestina.blogspot.com/p/cordel-do-cordel.html>. Acesso em 25/11/2019.

MARTINS, Aulus Mandagará. As margens do texto nas margens do cânone: paratexto, texto e contexto em *Luanda* e *Mayombe*. In. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169 - 177, jul./dez. 2010.

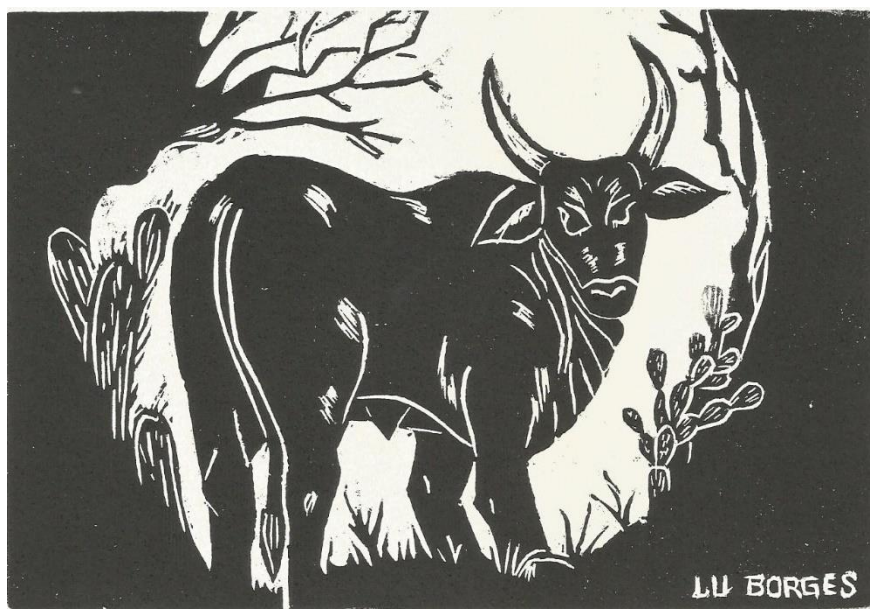
MICHELETTI, Guaraciaba. Concepções e práticas de leitura na escola: o lugar do texto literário. Itinerários. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 17/18, p. 65-75, 2001.

OBEID, César. *Minhas rimas de cordel*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 2013.

ROUXEL, Annie. Aspectos metodológicos do ensino de Literatura. In: DALVI, Maria Amélia; REZENDE, Neide Luzia de; JOVER-FALEIROS, Rita (Org). *Leitura de literatura na escola*. São Paulo: Parábola, 2013. p. 17-34.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Produção literária feminina: um caso de literatura marginal. In: *Antares*, vol. 6, n. 12, jul/dez 2014. p. 183-195.

Autores





Autores

Aldinida Medeiros é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), professora adjunta nível IV (D) no Departamento de Letras do Centro de Humanidades (UEPB) e professora permanente e orientadora no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisadora no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA) da Universidade de Nova de Lisboa e Pesquisadora no CLEPUL, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Coordena o Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLus) cadastrado no DGP/CNPq. Livros publicados/organizados: *Mulheres no romance histórico contemporâneo português* (Curitiba: Appris, 2019); *Travessias pela literatura portuguesa: estudos críticos de Saramago a Vieira* (Campina Grande: EDUEPB, 2013); *Literatura e linguagem: estudos críticos* (João Pessoa: Ideia, 2009).

Ana Márcia Soares é graduada em Letras, com habilitação em Português-Espanhol (UFC-2007); Especialista em Coordenação e Gestão Pedagógica (FVJ-2014) e Gestão Pública Municipal (UNILAB - 2015). Atualmente, é mestranda em Literatura Comparada (UFC). Desenvolve pesquisas com ênfase no ensino das literaturas brasileira, indígena e afro-brasileira nos anos finais do Ensino Fundamental.

Ariadine Maria Lima Nogueira é graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), formando-se com a distinção acadêmica *Magna cum laude*. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela UniAteneu. É mestra e doutora em Letras pela UFC, com ambos os títulos na linha de pesquisa Literatura, História e Memória. Foi membro do grupo de pesquisa *Outras Vozes: Gênero e Literatura*, coordenado pela Profa. Dra. Edilene Ribeiro Batista. Entre os artigos que publicou, incluem-se *O narrador em questão: análise da verossimilhança em Grande Sertão: Veredas e Dom*



Casmurro (In: *Revista Entrelaces*, 2018). É professora do Ensino Básico Federal e atua na Marinha do Brasil desde 2004.

Arusha Kelly Carvalho de Oliveira é graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestra em Ciências da Educação pela *Absolute Christian University*, Florida, USA. É monitora do Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana (GECV), coordenado pelo Prof. Dr. Stélio Torquato Lima. Em parceria com o referido docente, publicou Patativa em branco e preto: campo *versus* cidade e outras antinomias em *Cante lá que eu canto cá* (In: *Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares*, 2016, p. 53-64); Lugares imaginários na MPB e na literatura popular brasileira: um estudo de resíduos medievos (In: *Residualidade e intertemporalidade*, 2017, p. 353-364) e Figurações da memória e da identidade em *Cante lá que eu canto cá* (In: *Um sertão encantado*, 2019, p. 132-149).

Carla Alves da Silva é graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Arte Educação e Cultura Popular pela Faculdade Darcy Ribeiro e em Libras pela Universidade Candido Mendes. Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). É professora da rede pública municipal de Maracanaú. Publicou (em parceria com Amanda Tamires Gonçalves e Raquel de Souza Silva) o artigo *Intertextualidade* (In: *Análise do discurso e ensino de Língua Portuguesa: propostas didáticas para os ensinos fundamental e médio*, 2019, p. 129-148).

Cássia Alves da Silva é graduada em Letras e mestra e doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora de Literatura e de Língua Portuguesa do IFCE Campus Tauá, onde coordena Grupo de Pesquisa Núcleo de Estudos Teórico-Críticos em Escrita Literária e Interações Linguísticas – (NETCELIL). Também participa do Grupo de Pesquisa Estudos de Residualidade Literária e Cultural. Os dois grupos de pesquisa estão cadastrados na plataforma CNPq. Entre os artigos que publicou, incluem-se: Um passeio pelo tapete vermelho de Tércia Montenegro (In: *Mulheres do Ceará: literatura, cultura, arte e ofícios*, 2019, p. 45-57); O percurso do personagem Ernesto em *Verso e reverso*, de José de Alencar (In: *José de Alencar in cena: estudos da dramaturgia alencariana*,



2019, p. 71-82); A personagem feminina transgressora em *Que seja em segredo*, de Ana Miranda. (In: *Ceará em prosa e verso: ensaios sobre literatura*, 2018, p. 49-61); A justiça encarnada em Roberto Pontes. (In: *Percursos da literatura no Ceará*, 2017, p. 227-240) e Um olhar sobre o cordel de metamorfose de Klévisson Viana e Arievaldo Lima. (In: *Ceará em Letras: entre o passado e o presente literário*, 2015, p. 77-88).

Claudeci Ribeiro da Silva é graduada em Letras, especialista em Literatura e Linguística, mestra em Literatura e Interculturalidade e doutoranda no Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Participa do Grupo Interdisciplinar de Estudos Literários Lusófonos (GIELLUS). Entre os artigos que publicou, incluem-se: *Marinês: um diálogo com a cultura do Nordeste* (In: *Revista Leituras Sociais Contemporâneas*) e *Representações do feminino no forró do Nordeste* (In: *Atas do XII Colóquio Nacional Representações e Sexualidades*).

Cláudia Ramos Carioca é especialista em Estudos Literários e Culturais (UFC), mestra e doutora em Linguística (UFC) e professora adjunta do Instituto de Linguagens e Literaturas (ILL) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGLIN) da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB). Concluiu estágio pós-doutoral em Políticas Linguísticas através do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/Capes). Entre os artigos que publicou, incluem-se: *O topos mefistotélico presente n'A Relíquia de Eça de Queirós* (In: *Revista de Letras*, v. 1/2, n. 26, 2004, p. 93-94) e *A concepção estoica de Eneias* (In: *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo*, v. 1, 2013, p. 253-261).

Elizabeth Dias Martins é professora associada do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC). É doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). É pesquisadora do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural (GERLIC), cadastrado no Diretório de Pesquisas do CNPq. Coordena o projeto de arte e cultura “Grupo Verso de Boca”, da Universidade Federal do Ceará, fundado pelo poeta Roberto Pontes em 1999. É membro da ABREM – Associação Brasileira de Estudos



Medievais, e da ABRAPLIP – Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa. Sua atuação na crítica literária e no ensaio em língua portuguesa está expressa em artigos de inúmeros periódicos acadêmicos e capítulos de livros publicados no Brasil. É autora de dois livros de ensaios: *Rastros de Érato e Clío*: seis canônicos portugueses (2001) e *Do fragmento à unidade*: a lição de gnose almadiana (2012/2014).

Fernângela Diniz da Silva é graduada em Letras, mestre e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É também especialista em Semiótica Aplicada à Literatura e Áreas Afins pela Universidade Estadual do Ceará (UECE). Na Universidade Federal do Ceará (UFC), foi monitora das disciplinas Literatura Portuguesa (2013) e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa (2014) e professora estagiária da Casa de Cultura Francesa (2015). Entre os principais trabalhos que publicou, incluem-se: *Saudações I: uma análise figurativa da cultura popular na lírica de Rachel de Queiroz* (In: *Revista Opiniões*, 2018, p. 76-89), *A presença do Surrealismo na obra O ano de 1993*, de José Saramago (In: *Revista de Estudos Saramaguianos*, 2017, p. 108-123), *Amor nos versos de Palimpsesto e outros sonetos*, de Virgílio Maia (In: *Literatura em cada canto do Ceará*, 2019, p. 71-82), *O maravilhoso na literatura de cordel em O reino da torre de ouro*, de Rouxinol do Rinaré (In: *Ceará em Prosa e Verso*, 2018, p. 45-58) e *Tudo é sertão é mito e encantação: o espaço sertanejo no poema Cântico dos Cânticos*, de Artur Eduardo Benevides (In: *Percursos da Literatura no Ceará*, 2017, p. 101-116). Em parceria com Alexandre de Souza, Fernanda Diniz e Gildênia Moura, organizou a obra *Literatura no Ceará: diálogos interdisciplinares* (2016), na qual publicou o texto *A representação do indivíduo no romance Tentação*, de Adolfo Caminha: aspectos políticos e sociais da vida na corte (p. 119-132).

Francisca Leila Freitas de Lucena é graduada em Pedagogia pela Universidade Estadual do Vale do Acaraú-CE (UVA), especialista em Administração, Finanças e Marketing pela Universidade Leão Sampaio (UNILEÃO), especialista em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica pela Faculdade Kurios (em Maranguape-CE) e possui MBA em Gestão Empresarial pela Faculdade do Juazeiro do Norte (FJN). É mestranda em Ciências da Educação pela Flórida Christian



University (FCU). Entre 2014 e 2016, lecionou na Universidade Estadual Vale do Acaraú-UVA. É coordenadora pedagógica do Colégio Pólos (em Iguatu-CE) e técnica e professora alfabetizadora da Secretaria da Educação de Acopiara-CE. Desenvolve o projeto *Cordel Mágico*, com contação de histórias e declamações de cordel. Viaja pelo Brasil em feiras e Bienais e fora do país para divulgar cultura popular através da literatura de cordel. É autora dos livros *O lindo mundo da imaginação* (Premmuis, 2012) e *O grande encontro no céu da beira mar* (Tupynaquim, 2014). É coautora do livro coletivo *Acopiara da gente* (Didáticos, 2018), promovido pela Prefeitura Municipal de Acopiara-CE. Em 2017, publicou o artigo *Família e Escola* na revista *Paulus Educação*. Entre as obras em cordel que publicou, incluem-se *A princesa de um brinco só* e *O doce do doce engenho* (Prêmio SESC de Fortaleza, 2015).

Francisca Yorrana da Silva é graduada em Letras, mestre e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Na Universidade Federal do Ceará (UFC), atuou como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica/PIBIC, financiado pelo CNPq (2014-2015). Trabalha com Literatura Brasileira com ênfase nas narrativas do século XX. Entre os principais trabalhos que publicou, incluem-se: *Intertextualidade e residualidade no romance Lavoura Arcaica* (In: *Inventário*, v.1, 2016, p. 1-13); *Tradição e inovação em Lavoura Arcaica: um diálogo com o Sermão da Sexagésima e a Parábola do Semeador* (In: *Anais do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, 2017, p.5955-5965); *O discurso demoníaco em Lavoura Arcaica* (In: *Anais do IV Congresso Nacional de Literatura – CONALI*, 2018, p. 719-728).

Francisco Paiva das Neves é graduado em Pedagogia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e mestrando em Educação Brasileira pelo Programa de Pós-graduação em Educação da mesma instituição de ensino. É também cordelista e editor, estando à frente da editora Cordelaria Flor da Serra, especializada na publicação de cordéis. Entre os cordéis que publicou, incluem-se: *O príncipe e o mendigo em cordel*; *As origens do dia do trabalhador e os mártires de Chicago* e *Morfeu: o senhor sonhos no mundo do faz de conta*. Atualmente, é professor substituto da Rede Municipal de Fortaleza. Com o professor Luís Távora Furtado



Ribeiro, publicou *Educação, gênero e literatura: a sociedade pré-capitalista no Brasil e a construção do lugar social da mulher no cordel* (In: *Educação brasileira: perspectivas e experiências da pesquisa*, 2020).

Gildiane de Almeida Silva Gomes é graduada em Letras, especialista em Educação Básica e mestra em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Professora de Língua Portuguesa da rede pública estadual da Paraíba. Experiência docente na EJA, Ensino Fundamental e Ensino Infantil. Atuação na área de leitura literária, norteadas pelo letramento literário de forma lúdica, adaptando e utilizando textos adequados a cada nível escolar, de modo contribuir na formação de leitores. Entre suas publicações, incluem-se: o artigo, em parceria com Eduardo Souza da Silva, *Análise comparativa gramatical: um estudo sobre a abordagem dos pronomes oblíquos em gramáticas*. (In: *Língua, literatura e ensino*, João Pessoa, Ideia, 2019, p. 205-214) e *A conexão dos letramentos na prática docente*, em parceria com Valéria Firmino da Silva (In: *Anais do II Congresso Brasileiro sobre Letramentos e Dificuldades em Aprendizagem* – CONBRALE, Campina Grande, 2018. Sem indicação de páginas).

Ione dos Santos Severo Formiga é mestra em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professora de Língua Portuguesa e Literatura na EEEFM Amélia Maria da Luz, em Pombal-PB. Desenvolve pesquisa sobre Literatura popular, Cordel, leitura e formação de leitores. Desenvolve projetos envolvendo Cultura popular e educação. Coordenadora da *Cordelteca Leandro Gomes de Barros*, em Pombal-PB, desde 2015. É autora do livro *Ensaio literários* (João Pessoa/PB: Ideia, 2013) e coautora e organizadora dos livros *Nas trilhas do popular: literatura e educação* (UFPB, 2006), *Cultura popular: nas teias da memória* (UFPB, 2007) e *Vertentes literárias* (Ideia, 2009). Entre os cordéis que publicou, incluem-se *Como Cancão de Fogo e João Grilo lograram um padre e um delegado* (SESC/CORDEL, 2005) e *Leandro Gomes de Barros: um cronista popular* (Da Autora, 2007).

João Paulo Barbosa Leão é graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Ministrou a comunicação oral “História x Literatura: o homem Lampião na mitologia do cordel” no I Encontro Paraibano dos Estudantes de Letras (EPBEL), realizado na



Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em 2015. Ministrou a comunicação oral “De mestres e mares: um diálogo entre Zé Melancia e Dorival Caymmi” no XXXIX Encontro Nacional dos Estudantes de Letras (ENEL), realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em 2018. Ministrou a oficina “Lendo o homem Lampião na mitologia do cordel” no XX Encontro Regional dos Estudantes de Letras (EREL), realizado na Universidade Federal de Sergipe (UFS), em 2019. Foi Professor-Bolsista no Programa Pró-Técnico, da SME Fortaleza, atuando na Regional VI (2018-2020). Atualmente, é professor de Língua Portuguesa e de Língua Inglesa na Rede Privada em Fortaleza, Ceará.

José Leite de Oliveira Junior é graduado em Letras e mestre em Literatura pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutorou-se em Letras na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e fez o pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2016). Desde 2006, é docente do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, participando do quadro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras. Coordena o Grupo de Estudos de Semiótica Literária, ligado ao Grupo de Estudos Semióticos da Universidade Federal do Ceará (SEMIOCE). É autor dos livros *O pictórico em Luzia-Homem* (Prêmio Ceará de Literatura, Secult, 1993), *Domingos Olímpio* (Demócrito Rocha, 2003) e *O pictórico na poesia de Cabo Verde: dos claridosos a Kiki Lima* (EDUFC; Secult, 2010). Em poesia, publicou *Canção* (Imprensa Oficial do Estado do Ceará, 1983) e *Cronos e cromos: décimas, sonetos e sonetinhos* (Premius, 2019). É ilustrador e artista plástico, tendo realizado exposições individuais e coletivas, participado de salões, como o Salão de Abril (1990) e a Unifor Plástica (2005), e de curadorias, como a Mostra SESC Cariri (2015).

Josefina Ferreira Gomes de Lima é graduada em Letras e em Pedagogia pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Especialista em Literatura e Práticas Culturais Universidade Estadual do Piauí (UESPI) e em Mídias na Educação pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Mestre em Letras Universidade Estadual do Piauí (UESPI). É professora da rede estadual de educação do Piauí desde 2000. Integra a Academia Piauiense de Literatura de Cordel (APLC), Associação dos Violeiros, Repentistas e Poetas Populares do Piauí (AVIPOP) e



Academia Piauiense de Poesias (ACAPP). Participou da *Antologia transcultural de poesia feminina*, com poetas oriundas do Brasil, Angola, Chile e Portugal. Entre os cordéis que publicou, incluem-se *História da escrita das paredes da caverna à tela do computador* e *Fragmentos da Cultura de São João do Piauí*.

Lilian Arenas é graduada em Letras pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, Campus Paranavaí), especialista em Metodologia do Ensino Superior pela Faculdade de Ciências Integradas de Fátima do Sul (FIFASUL) e mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM/PROFLETRAS). É professora da Rede Estadual do Ensino do Estado do Paraná.

Marcos Paulo Torres Pereira é Professor Assistente de Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amapá (UNIFAP). Doutorando em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas. Coordena o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos Pós-coloniais (NePC) e participa como pesquisador do Núcleo de Pesquisas em Estudos Literários (NUPEL), ambos da Universidade Federal do Amapá. Atua nas seguintes linhas: Teorias e crítica da narrativa; Identidade Narrativa em Literaturas de Resistência; Literaturas pós-coloniais e decoloniais; Literatura oral; Narratividades intermediáticas e transmidiáticas. Autor de diversos artigos sobre a obra de Ariano Suassuna, entre eles: “Cristais de mentalidade: ditados como sinais identitários no Romance da Pedra do Reino”. In.: Boitatá, v. 18, p. 177-191, 2014; “A Moça Caetana: tornar-se o outro numa constituição perspectivista no reino do sertão”. In.: Revista Memento, v. 06, p. 1-12, 2015; “A sedução de Caetana: o feminino e o selvagem na Morte sertaneja”. In: Natali Fabiana Costa e Silva; Lua Gill da Cruz; Janaína Tatim; Marcos Paulo Torres Pereira. (Org.). Mulheres e a Literatura Brasileira. Macapá: Editora da Unifap, 2017, v. 1, p. 305-325. “Em nome do Pai, a Ilumiara contra a cruel Moça Caetana”. In: Marcelo Lachat; Natali Fabiana Costa e Silva. (Org.). Ficção e Memória - Estudos de Poética Retórica e Literatura. Macapá: Editora da Unifap, 2017, v. 1, p. 81-102. E-mail: marcospaulo@unifap.br / marcosptorresi@gmail.com

Margarida da Silveira Corsi é graduada em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). É mestra e doutora em Letras pela



Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Realizou o estágio pós-doutoral em Literatura Comparada pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e pela *Université Lumières Lyon 2*. É professora das disciplinas Literatura e Ensino e Leitura do Texto Literário no curso de Pós Graduação do Programa Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS) da Universidade Estadual de Maringá. Entre suas publicações, incluem-se *Des Camélias au Mandacaru: A dama das camélias em cordel* (In: *Acta Scientiarum*, v. 42, 2020, p. 1-9. Em parceria com Maria da Conceição Coelho Ferreira e Gilmei Francisco Fleck); *De Saint-Exupéry a Limeira: uma proposta de leitura comparativa de O Pequeno Príncipe* (In: *A Cor das Letras*, v. 20, 2019, p.159-177. Em parceria com *Pedrina Carvalho de Oliveira*) e *Literatura e memória: uma proposta de letramento literário para o conto popular no Ensino Fundamental* (In: *Revista de Letras*, v. 19, 2017, p. 86-105. Em parceria com *Edivana Cássia Munhoz Suriano*). Organizou ainda os livros *A pesquisa em literatura e leitura na formação docente: experiências da pesquisa acadêmica à prática profissional no ensino* (Campinas: Mercado das Letras, 2018. Em parceria com Gilmei Francisco Fleck e Weslei Ribeiro Candido) e *Práticas artístico-literárias na sala de aula*. Maringá: Eduem, 2019. Em parceria com Cláudia Valéria Doná Hila; Lilian Cristina Buzato Ritter).

Maria do Socorro Carvalho é graduada em Letras e mestra em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). É doutora em Letras/Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professora do Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC/UEMA) e professora formadora do Centro de Formação do Servidor Antonino Freire (CEFAF), em Teresina/PI. Possui experiência na área de Letras, especialmente em Literatura Brasileira, Literatura Portuguesa, Estudos Culturais, Identidade, Espaço e Memória Cultural e em Literatura Popular. Integra o grupo de pesquisa *Núcleo de Pesquisa em Literatura Maranhense* (NUPLIM) e é pesquisadora-membro do *Núcleo de Pesquisas em Literatura, Arte e Mídias* (LAMID/CNPq-UEMA). É ainda membro do Grupo de Pesquisa *Saberes Docentes: formação de professores, avaliação e planejamento*. Entre os artigos sobre cordel que publicou, incluem-se *A memória presente no folheto de cordel A resistência do quilombo Frechal, de*



Magno José Cruz (In: *História e cultura afrodescendente*, 2018, p. 211-226. Em parceria com Mikeias Cardoso dos Santos) e *Análise da resistência dos povos africanos descritas no cordel A triste sina do ladrão de diamantes, de João da Silva* (In: *Literatura afro-brasileira e africana*, 2018, p. 216-226. Também em parceria com Mikeias Cardoso dos Santos).

Maria Luísa de Castro Soares é graduada em Línguas e Literaturas Modernas pela Universidade de Coimbra, mestra em Literaturas Comparadas Portuguesa e Francesa pela Universidade Nova de Lisboa e doutora em Literatura Portuguesa pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. É pesquisadora do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos (CECH), na Universidade de Coimbra, e do Centro de Estudos de Letras (CEL), na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. É sócia honorária do Movimento Internacional Lusófono (MIL) e colaboradora estrangeira do Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa (GELLP) e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP), da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Estudos Literários e Estudos Culturais. Atualmente, é professora auxiliar com agregação da Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Além de dezenas de artigos, publicou os seguintes livros: *Vitorino Nemésio e a cultura francesa no segundo modernismo português* (Lisboa, Universidade Nova, 1992); *Profetismo e espiritualidade de Camões a Pascoaes* (Coimbra, Imprensa da Universidade, 2007); e *Do Renascimento à sua questionação II: Camões e Frei Agostinho da Cruz* (Vila Real, UTAD. 2013).

Maria Suely da Costa é doutora em Letras/Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), com atuação na Graduação, na Especialização/Letras e no Mestrado (PROFLETRAS). Tem experiência de estudos na área da Literatura Brasileira, da Teoria e Crítica Literária e da Literatura e Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: modernidade, literatura regional, literatura afro-brasileira, memória literária, diversidade cultural e formação do leitor. Entre suas publicações, incluem-se: Uma proposta de intervenção para o letramento literário no ensino fundamental II pelos contos afro-brasileiros “Bruna e a galinha



d'Angola” e “O presente de Ossanha” (In: *Revista Linguagens & Letramentos*, v. 4, 2019, p. 140-164. Em parceria com Elinalva Roseno Abreu); Poema-carta: sob um contrato de um gênero (In: *Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses*, v. 4, 2013, p. 10-22. Em parceria com Wellington Medeiros de Araújo) e Universos intelectuais distintos e complementares no processo de configuração estético-modernista (In: *Imburana*, v. 2, 2011, p. 34-44).

Marijara Oliveira da Rocha é graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), especialista em Língua Portuguesa pela Faculdade da Aldeia de Carapicuíba (FALC) e mestra em Literatura Comparada pelo programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). É ainda Técnica em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará (IFCE). Atualmente, cursa doutorado em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desenvolve pesquisas sobre as relações de gênero no texto literário. Entre os trabalhos que publicou, incluem-se: *Para além do deslocamento geográfico: a travessia feminina em O outro pé da sereia*, de Mia Couto (In: *Olhos d'África: pós-colonialismo e literatura africana*, 2019, p. 227-244); *A permanência dos estereótipos femininos em A divorciada*, de Francisca Clotilde (In: *Ceará em prosa e verso: ensaios sobre a literatura*, 2018, p. 289-304); *A narrativa da travessia interior* (In: *Ana Miranda entre histórias e ficções: estudos críticos*, 2017, p. 169-183); *Riobaldo e Diadorim: a ruptura dos estereótipos de gênero em Grande sertão: veredas*. (In: *Grande sertão: 60 anos*, 2017, p. 127-138).

Mikeias Cardoso dos Santos é graduado em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão, no Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC- UEMA). Atuou como bolsista voluntário nas disciplinas de graduação Leitura e Produção Textual, Morfossintaxe da Língua Latina, Sociolinguística e Teoria Literária (2019.1). Trabalhou no Programa Institucional de Bolsa de Extensão (PIBEX) da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) com o Projeto de Extensão *A literatura de cordel na escola: ler, ouvir e escrever* (2017 a 2019). Ministra oficinas e minicursos sobre a literatura de cordel em eventos de Letras e áreas afins. Cursa especialização em Ensino de



Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Maranhão, no Centro de Estudos Superiores de Caxias (CESC- UEMA). Atualmente, trabalha como professor contratado de Língua Portuguesa na rede pública municipal de Caxias-MA. Entre suas publicações, contam-se: *O cordel: o jornal do sertão nordestino* (In: *Revista de Letras Juçara*, v. 2, n. 2, 2018); *A memória presente no folheto de cordel A resistência do quilombo Frechal, de Magno José Cruz* (In: *História e cultura afrodescendente*, 2018, p. 211-226. Em parceria com Maria do Soc Carvalho) e *Análise da resistência dos povos africanos descritas no cordel A triste sina do ladrão de diamantes, de João da Silva* (In: *Literatura afro-brasileira e africana*, 2018, p. 216-226. Também em parceria com Maria do Socorro Carvalho).

Mirlene Sampaio é graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA) e especialista em Língua Portuguesa e Literatura pela Faculdade Evangélica do Meio Norte (FAEME). Atualmente é mestranda em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, campus III), na área de concentração em Linguagem, Cultura e Discurso. Atua na linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, na qual desenvolve pesquisa acadêmica em torno da Literatura Popular em Verso.

Mônica Maria Feitosa Braga Gentil é graduada em Letras, especialista em Investigação Literária e mestra em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É doutora em Estudos Literários pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro (UTAD-PT). É professora e coordenadora do Curso de Letras/Português da Universidade Estadual do Piauí (UEPI), onde dirige o Grupo de Estudos em Literaturas de Língua Portuguesa (GELLP) o Grupo de Estudos e Pesquisa em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELLP). Coordena o Programa Residência Pedagógica (UESPI/CAPES) do Curso e Letras/Português, da UESPI, Campus Prof. Barros Araújo. É membro-sócia do Movimento Internacional Lusófono, de Lisboa. Entre suas publicações, incluem-se: *Um sopro de vida: uma experiência de leitura* (In: *Um livro de interpretação literária: mulheres de Letras*, v. 1, 2019, p. 29-40); *A eros poética de Francisco Miguel de Sousa (Chico Miguel)* (In: *Pesquisas no Semiárido Piauiense*, v. 4, 2017, p. 211-224); *A crônica da vida e a vida das crônicas clariceanas* (In: *Um livro de*



interpretação literária: obras e autores, v. 1, 2018, p. 29-40); *O cônego*, de A.M. Pires Cabral, e *A vinha dos esquecidos*, de João Clímaco Bezerra: uma leitura intertextual (In: *Anais do XXVI Congresso Internacional da ABRAPLIP: ensino e pesquisa da literatura portuguesa no Brasil e no mundo*, 2017, p. 1310-1325) e *Presença de Camões em Drummond* (In: *Anais do II Encontro de Estudos Linguísticos e Literários*, v. 1, 2019, p. 643-653).

Rita de Cássia da Silva é graduada em Letras e especialista em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR, Campus Paranavaí) e mestranda em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM/PROFLETRAS). É professora da Rede Estadual do Ensino do Estado do Paraná.

Simão Pedro dos Santos é graduado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É professor Adjunto da Universidade de Pernambuco (UPE), *campus* Petrolina, com atuação no Colegiado de Letras. É membro pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisa da Linguagem em Contexto Educacional (GEPELCE) do Colegiado de Letras da UPE, *campus* Petrolina, e membro pesquisador do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), da Universidade Federal de Sergipe, coordenado pela Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho. Neste Centro, integra o GT-5, sob coordenação da Profa. Dra. Christina Bielinski Ramalho - UFS e da profa. Dra. Margaret Anne Clarke - University of Portsmouth. É autor do livro *Cordelistas e cangaceiros: trilhas épicas*. Tem capítulos publicados nos livros *Euclides mestre-escola* e *Sertão, sertões, mundo* (E-book).

Stélio Torquato Lima é graduado em Letras e especialista em Antropologia pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde concluiu o estágio pós-doutoral em Letras com pesquisa sobre a história da literatura de cordel no Ceará. É professor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Ceará (UFC), onde também coordena o



Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana (GECV). Ministra oficinas e palestras sobre cordel, tendo já visitado mais de 100 escolas com essas atividades. É também cordelista, com várias obras premiadas. Entre os artigos sobre cordel que publicou, incluem-se: Os PCN e as potencialidades didático-pedagógicas do cordel (In: *Acta Scientiarum*, v. 35, n. 1, 2013, p. 133-139) e Resíduos do teatro vicentino na literatura de cordel (In: *Revista Decifrar*, ano 6, v. 7, n. 12, 2019, p. 91-110). Em 2017, em parceria com o poeta e pesquisador Arievaldo Viana, publicou o livro *Santaninha: um poeta popular na capital do império* (Fortaleza/editora IMEPH).

Tallyson Tamberg é graduado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atualmente, é mestrando em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA, campus III), na área de concentração em Linguagem, Cultura e Discurso. Atua na linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber, e desenvolve pesquisa acadêmica em Literatura Comparada de Língua Portuguesa.



Esta obra se trata de uma ação do GECAU, Grupo de Estudos Cordelista Arievaldo Viana UFC-CE, em parceria com o NePC, Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais-UNIFAP.



Editora da Universidade Federal do Amapá

www2.unifap.br/editora

<https://www2.unifap.br/editora/catalogo/e-books/>

Rodovia Juscelino Kubitschek, km 2,

Campus Marco Zero do Equador, Macapá-AP

Editora



Editora da Universidade Federal do Amapá
www2.unifap.br/editora

Esta obra se trata de uma ação do Grupo de Estudos
Cordelista Arievaldo Viana UFC-CE (GECAU), em parceria
com o Núcleo de Pesquisas Pós-coloniais-UNIFAP (NePC)

